

MODERNA/COMPARATA

— 21 —

MODERNA/COMPARATA

COLLANA DIRETTA DA
Anna Dolfi – Università di Firenze

COMITATO SCIENTIFICO
Marco Ariani – Università di Roma III
Enza Biagini – Università di Firenze
Giuditta Rosowsky – Université de Paris VIII
Evangelina Stead – Université de Versailles Saint-Quentin
Gianni Venturi – Università di Firenze

Gli intellettuali/scrittori ebrei e il dovere della testimonianza

In ricordo di Giorgio Bassani

a cura di
Anna Dolfi

Firenze University Press
2017

Gli intellettuali/scrittori ebrei e il dovere della testimonianza :
in ricordo di Giorgio Bassani / a cura di Anna Dolfi. – Firenze :
Firenze University Press, 2017.
(Moderna/Comparata ; 21)

<http://digital.casalini.it/9788864535623>

ISBN 978-88-6453-561-6 (print)

ISBN 978-88-6453-562-3 (online PDF)

ISBN 978-88-6453-563-0 (online EPUB)

Progetto grafico di Alberto Pizarro Fernández, Pagina Maestra snc



Ministero
dei beni e delle
attività culturali
e del turismo



BASSANI 1916/2016
Comitato Nazionale per le celebrazioni del
centenario della nascita di Giorgio Bassani

Con il patrocinio di



Certificazione scientifica delle Opere

Tutti i volumi pubblicati sono soggetti ad un processo di referaggio esterno di cui sono responsabili il Consiglio editoriale della FUP e i Consigli scientifici delle singole collane. Le opere pubblicate nel catalogo della FUP sono valutate e approvate dal Consiglio editoriale della casa editrice. Per una descrizione più analitica del processo di referaggio si rimanda ai documenti ufficiali pubblicati sul catalogo on-line della casa editrice (www.fupress.com).

Consiglio editoriale Firenze University Press

A. Dolfi (Presidente), M. Boddi, A. Bucelli, R. Casalbuoni, M. Garzaniti, M.C. Grisolia, P. Guarnieri, R. Lanfredini, A. Lenzi, P. Lo Nostro, G. Mari, A. Mariani, P.M. Mariano, S. Marinai, R. Minuti, P. Nanni, G. Nigro, A. Perulli, M.C. Torricelli.

La presente opera è rilasciata nei termini della licenza Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/legalcode>).

This book is printed on acid-free paper

CC 2017 Firenze University Press
Università degli Studi di Firenze
Firenze University Press
via Cittadella, 7, 50144 Firenze, Italy
www.fupress.com

INDICE

SALUTO E INTRODUZIONE AI LAVORI	13
<i>Luigi Dei</i>	
PAROLE DIFFICILI. PER TRACCIARE I CONFINI DI UNA RICERCA	15
<i>Anna Dolfi</i>	

EBRAISMO E MEMORIA

SIGNIFICATO E VALORE DELLA TESTIMONIANZA NELLA BIBBIA E NELLA TRADIZIONE EBRAICA	27
<i>Ida Zatelli</i>	
LA LEGGENDA DELL'EBREO ERRANTE NELLA LETTERATURA ROMANTICA	35
<i>Patrizio Collini</i>	
PARIGI 1928-1932: LA COLLANA «ARTISTES JUIFS» DE LE TRIANGLE TRA PROMOZIONE ARTISTICA E APPARTENENZA EBRAICA	
<i>Alessandro Gallicchio</i>	
1. Critica d'arte e antisemitismo	43
2. Le Triangle e la collana Artistes juifs	44
3. L'arte contemporanea e gli ebrei	46
4. Conclusioni	49
ANDENKEN: CONTINUITÀ E FRATTURE NELLA FILOSOFIA DELLA STORIA TRA GIUDAISMO E CRISTIANESIMO. INTELLETTUALI EBREI E TRADIZIONE APOCALITTICA TRA «ENTRE-DEUX-GUERRES» E «APRÈS-GUERRE»	53
<i>Mario Domenichelli</i>	
EDMOND JABÈS. LA PAROLA FERITA	63
<i>Antonio Prete</i>	

I VOLTI DELLA MEMORIA. ARTISTI DOPO L'EMANCIPAZIONE	69
<i>Dora Liscia Bemporad</i>	
A PROPOSITO DI «EXIL DES LANGUES, LANGUES D'EXIL. EXEMPLES D'AUTEURS D'ORIGINE JUIVE»	79
<i>Claude Cazalé Bérard</i>	
1. Yiddish, esilio e sopravvivenza	80
2. Tra lingue e esili nella Mitteleuropa	82
3. Scrittori di lingua tedesca nella Germania del dopoguerra: esilio della lingua	88
4. Lingue salvate: dal giudeo-spagnolo al «Judan» e al giudeo-alsaziano	92

SEMANTICA E TESTIMONIANZA

«LA MORTE È LA MONETA DEL POTERE» IL NOVECENTO IRREDENTO DI ELIAS CANETTI	
<i>Silvana Greco</i>	
1. La metamorfosi di uno scrittore	99
2. Origine del comando: il potere	101
I TEMI DELL'ESILIO E DELLA REDENZIONE NELLA NARRATIVA DI BERNARD MALAMUD	107
<i>Gigliola Sacerdoti Mariani</i>	
«SCRIVERE L'INIMMAGINABILE»: «L'ESPÈCE HUMAINE» DI ROBERT ANTELME	129
<i>Enza Biagini</i>	
1. L'inimmaginabile	130
2. «La scrittura lazzariana»	136
3. La specie umana. L'immagine di sé	141
4. L'Autore e il testimone	149
SEBALD, UN TENTATIVO DI TESTIMONIANZA	161
<i>David Matteini</i>	
LA RIMOZIONE	173
<i>Laura Barile</i>	
1. Fortini, Vittorini, «Il Politecnico»	174
2. Tre storie editoriali e «Se questo è un uomo»	178
3. Saba e «Il Ponte»	181
4. L'imprescrittibile, gli intellettuali francesi, «Combat» e «Les Temps Modernes»	183
5. Amos Oz e Israele	184
6. Teatro, cinema, tv	185
UN MODO NEL MONDO: LA VITA NON È ALTROVE	189
<i>Carlo Carlucci</i>	

UN EDITORE PER LA TESTIMONIANZA <i>Daniel Vogelmann</i>	211
--	-----

SCRIVERE LA MEMORIA

LE «MELODIE EBRAICHE» DI HEINE. TESTIMONIARE L'APPARTENENZA E PARTECIPARE AL TEMPO DELLA MEMORIA <i>Liliana Giacoponi</i>	225
---	-----

«UND ALLES ERINNERT MICH AN ALLES». LA TESTIMONIANZA DI MARGARETE SUSMAN <i>Giuliano Lozzi</i>	237
--	-----

MEMORIA DELLA SHOAH E SCRITTURA IN NELLY SACHS <i>Mattia Di Taranto</i>	251
--	-----

NEL NOME DEL PADRE E DEL MESSIA. MEMORIA E IDENTITÀ EBRAICA IN BRUNO SCHULZ <i>Francesco M. Cataluccio</i>	269
--	-----

«LA TEMPESTA SUL FIORE». GIACOMO DEBENEDETTI E LA «FERITA» DELLA PERSECUZIONE <i>Dario Collini</i>	279
--	-----

ARTURO LORIA. UN FENOMENO DI DIPLOPIA <i>Ernestina Pellegrini</i>	291
--	-----

«GLI EBREI». UN ARTICOLO DI NATALIA GINZBURG E LE SUE VICENDE <i>Domenico Scarpa</i>	299
---	-----

GLI EBREI DI AMOZ OZ <i>Paolo Orvieto</i>	315
--	-----

UN'IDENTITÀ, NONOSTANTE TUTTO

«DAS MÄRCHEN DER TECHNICK» E «DER VERLORENE SOHN»: DUE RACCONTI DI ALFRED DÖBLIN <i>Claudia Sonino</i>	339
--	-----

IRÈNE NÉMIROVSKY: UN'INTERESSANTE AMBIGUITÀ <i>Valeria Dei</i>	349
---	-----

CESARE SEGRE, LA CONDIZIONE E LA COGNIZIONE DELL'EBRAISMO <i>Clelia Martignoni</i>	361
LA SHOAH NELL'OPERA DI HEINER MÜLLER <i>Benedetta Bronzini</i>	371
L'INEVITABILE EBRAICITÀ DI MAURICIO ROSENCOF <i>Giorgia Delvecchio</i>	381
ESSERE EBREI IN TURCHIA <i>Ayşe SaraÇgil</i>	395
LA MEMORIA DIFFICILE. LA SHOAH NEI GRAPHIC NOVEL DELLA «SECONDA GENERAZIONE» <i>Elisabetta Bacchereti</i>	
1. La memoria difficile	407
2. I padri sanguinano storia e qui cominciano i guai dei figli	409
3. L'insostenibile leggerezza dell'essere figli di sopravvissuti dell'Olocausto	414
4. Crescere all'ombra di Auschwitz	419
I CONFLITTI DELLA MEMORIA <i>Elisa Lo Monaco</i>	427
PER GIORGIO BASSANI	
LA MEMORIA NELLA TRADIZIONE EBRAICA E NEL «ROMANZO DI FERRARA» <i>Piero Capelli</i>	435
SCRIVERE DI LÀ DAL CUORE <i>Anna Dolfi</i>	
1. Ai margini delle soglie	451
2. Andando verso l'oltranza	453
3. Scrivere di là dal cuore	455
UNA DOMENICA D'APRILE 1957 E UN'ULTIMA VISITA. IL PROLOGO A «IL GIARDINO DEI FINZI-CONTINI» <i>Portia Prebys</i>	459
NEL GIARDINO DI MICÒL: FIABA, LUTTO E TESTIMONIANZA <i>Eleonora Conti</i>	475
1. Un lutto perenne	476
2. Dal forestiero testimone all'Io narrante	479
3. Prefigurazioni e simbolismi	482
4. Le masse invisibili	483
6. Guadi della Storia e un buco nero	485

IL DESIDERIO DI LUCE E LA CONDANNA AL BUIO. «DIETRO LA PORTA» TRA AUTORIALITÀ E NARRAZIONE	489
<i>Gianni Venturi</i>	
LO STILE DI UNA TESTIMONIANZA	
<i>Pietro Benzoni</i>	
1. I margini della finzione narrativa	503
2. Il giardino tradito	507
3. L'indiretto libero e la sintassi multipla	510
4. Una sfuggente precisione	515
LE TMOIGNAGE ILLISIBLE. PAUL CELAN, GIORGIO BASSANI	521
<i>Guillaume Surin</i>	
INTERSEZIONI AFFETTIVO-SEMANTICHE TRA MEMORIA E TESTIMONIANZA	
<i>Francesca Nencioni</i>	
1. La «vocazione alla solitudine»: un intreccio tra carattere e destino	559
2. Semantica della memoria	562
3. Semantica della testimonianza	569
4. Semantica dell'isolamento, tra memoria e testimonianza	576
UNA LAPIDE IN VIA MAZZINI: LA VERA STORIA GEO JOSZ	581
<i>Marcella Hannà Ravenna</i>	
1. Geo Josz, il protagonista del racconto di Bassani	581
2. Eugenio Ravenna, l'ispiratore del racconto	584
3. Gli anni della persecuzione e della deportazione	585
4. Il ritorno a Ferrara	592
DALL'ARCHIVIO DI MIO PADRE	597
<i>Paola Bassani</i>	
PRIMO LEVI CONTRO L'OBLIO E IL 'SOGNO' DI RACCONTARE	
PRIMO LEVI: THE MATTER OF LIFE AND SUICIDE	615
<i>Jacob Golomb</i>	
1. Life Beyond Definite Identity	615
2. The Guilt-Feeling of the Survival and His Suicide	620
<i>Epilogue: Vita brevis, ars longa</i>	625
TESTIMONE DI CIVILTÀ SCOMPARSE. LEVI E LA LETTERATURA MITTELEUROPEA SUL MONDO EBRAICO-ORIENTALE	629
<i>Anna Baldini</i>	

IL SISTEMA PARODICO. PARODIE SACRE IN «SE QUESTO È UN UOMO»

Alberto Cavaglion

- | | |
|-----------------------------------|-----|
| 1. Premessa | 645 |
| 2. Il Sistema «Parodico» | 647 |
| 3. Animali mimetici | 648 |
| 4. Imitatio Comediae | 651 |
| 5. Parole che danzano per il capo | 652 |
| 6. Personaggi segnalibri | 654 |
| 7. Riscritture di divini uffici | 656 |

LETICA DELLA FINZIONE. PRIMO LEVI E I MITI 659

Federico Pianzaola

PRIMO LEVI E LA TESTIMONIANZA DELLA POESIA 669

Marco Marchi

LEVI E LA «ZONA GRIGIA» COME PREMESA POETOLOGICA 675

Almut Seyberth

PRIMO LEVI, IL DOPPIO LEGAME 685

Andrea Cortellessa

«L'ALTRUI MESTIERE»: DUE AMICIZIE AL FEMMINILE DI PRIMO LEVI 693

Oleksandra Rekut-Liberatore

- | | |
|---|-----|
| 1. Luciana Nissim Momigliano: dalla Resistenza alla tardiva testimonianza del rimosso | 694 |
| 2. Giuliana Fiorentino Tedeschi: l'amore per le lingue e la memoria del Lager | 704 |

INDICE DEI NOMI

a cura di Martina Romanelli

SALUTO E INTRODUZIONE AI LAVORI

Carissime Colleghe e Colleghi, studiosi e studentesse, mi fa molto piacere porgere il saluto del nostro Ateneo e mio personale a questo Convegno Internazionale di studi su *Gli intellettuali/scrittori ebrei e il dovere della testimonianza. Per Giorgio Bassani 'di là dal cuore'*.

Memoria, identità, testimonianza: tre parole che ricorrono nelle varie sessioni del vostro Convegno, parole sulle quali l'inizio del secolo XXI invita a riflettere. Questo secolo che inizia con la clamorosa esplosione della complessità del mondo globalizzato. Un mondo per governare il quale appaiono insufficienti ideologie, schemi di pensiero e politiche tradizionali. Allora viene quasi spontaneo chiedersi quale aiuto può arrivare dalle lezioni del secolo breve, il secolo del male, come qualcuno l'ha voluto definire. Ecco quindi il dovere della memoria e della testimonianza. La tragedia delle dittature e dei totalitarismi, di due guerre mondiali, dell'imperialismo colonialista, delle prime due bombe atomiche, degli impeti di sopraffazione e dei nazionalismi sfrenati possono essere un monito e una guida per affrontare i drammatici quesiti che l'umanità si trova di fronte in questo presente così poco inquadrabile rispetto al passato sia prossimo che lontano.

Oggi ricordare, studiare le testimonianze, rileggere la storia del XX secolo è un indispensabile e insostituibile antidoto alle cosiddette «soluzioni semplici». Governare la complessità dovrebbe indurre a costruire nuovi schemi di pensiero basati su memoria, testimonianza, storia non tanto per andare alla ricerca di analogie e lanciare moniti contro il razzismo, la discriminazione, la guerra e quant'altro. Piuttosto, invece, memoria, storia e testimonianza dovrebbero essere strumenti per articolare un nuovo pensiero positivo in grado di controbatte soluzioni semplicistiche, magari dall'indubbio fascino populistico. Le soluzioni semplici dopo la crisi del '29 propuginate dall'uomo con i baffetti sappiamo in che baratro ci portarono.

L'immagine di Maria Lai che decora la vostra locandina mi riporta appunto alle soluzioni semplici per governare problematiche complesse: l'aggrovigliarsi di vicende ed eventi nel tratto del disegno che evoca al contempo un filo spinato, una barriera, un insieme di linee contorte difficili da riportare a ragione e

comprensione. Per uscire da questo labirinto, nei giorni nostri, oltre ad una nozione originale di memoria e testimonianza – più palpitante di presente e con meno scavo archeologico – abbiamo bisogno di una nuova concezione di identità, che forse non a caso è il terzo *leitmotiv* del vostro Convegno. Voi discuterete del tema dell'identità dell'ebraismo, ma oggi il tema dell'identità in senso lato assume connotati singolari e di assoluta peculiarità. Come si concilia l'identità con le società multietniche del terzo millennio? Come si possono salvare singole identità in un contesto in cui identità diverse devono civilmente convivere? Domande davanti alle quali l'uomo contemporaneo sembra spaesato, ma che invece devono spronarlo a forgiare nuove chiavi di lettura, grimaldelli per venire a capo delle contraddizioni dell'oggi. E allora, non vi paia strano, ci soccorre la letteratura. La letteratura come suscitatrice d'insoddisfazione, che con la fantasia riesce nell'impresa apparentemente contraddittoria di ammaestrare la ragione, consentendole di svilupparsi e dispiegarsi alla ricerca di soluzioni che gradualmente dipanino la matassa di Maria Lai. Voi date un grande e insostituibile contributo in questa direzione e verso tale finalità.

Concludo citando lo scrittore Premio Nobel per la letteratura nel 2010, Mario Vargas Llosa:

Se vogliamo evitare che con i romanzi scompaia, o rimanga accantonata nel ripostiglio delle cose inutili, quella fonte che dà spazio alla fantasia e all'insoddisfazione, che raffina la nostra sensibilità e c'insegna a parlare con forza espressiva e vigore, e rende noi più liberi e le nostre vite più ricche e intense, bisogna agire. Bisogna leggere i buoni libri e incitare a leggere, e insegnare a farlo, quelli che vengono dopo di noi – nelle famiglie e nelle aule, nei media e in tutti i luoghi della vita comune –, come un'occupazione irrinunciabile, perché è quella che impronta su tutte le altre, e le arricchisce.

Grazie dell'attenzione e tanti cari auguri per questo bellissimo Convegno.

Luigi Dei
*Rettore dell'Università
 degli Studi di Firenze*

PAROLE DIFFICILI. PER TRACCIARE I CONFINI DI UNA RICERCA¹

Non conosco atti umani che possano cancellare una colpa.
Primo Levi, *I sommersi e i salvati*²

Devant certains événements graves et absolus, le témoin [...] profère le chant, qui est le cri s'efforçant vers la pureté [...] le] chœur dans la tragédie antique [...] est capable de prophétie. Mais [...] il est engagé dans une participation douloureuse, qui est le véritable rôle du témoin.
Jean Starobinski, *Introduction à la poésie de l'événement*³

Jamais je n'oublierai cette nuit...
Elie Wiesel, *La Nuit*

«Un'umanità che dimenticasse Buchenwald, Auschwitz, Mauthausen, io non posso accettarla. Scrivo perché ci se ne ricordi»: così Giorgio Bassani, a chi gli chiedeva di parlare dell'origine della sua narrativa, della sua scrittura⁴. È partendo da queste parole – e da altre sostanzialmente analoghe di intellettuali uniti,

¹ Nella consapevolezza che il tema potrebbe anche facilmente rovesciarsi. Parlando di scrittura ed ebraismo si potrebbe infatti riflettere con pari pertinenza sulla difficoltà o l'impossibilità della comunicazione, e/o sulle ragioni di un necessario e sofferto silenzio: quello che ha indotto tanti, per anni ed anni, a tacere, o a sperimentare su di sé, in modo duraturo, l'estraneità e la stanchezza, fino al limite del suicidio. Una forma di paradossale silenzio – con funzione analoga a quella dell'antico coro, così come lo ipotizza lo Starobinski del nostro esergo – l'ha il grido. Quello, ad esempio, del protagonista della bassaniana *Lapide in via Mazzini*, che, per esprimersi, rinuncerà alle parole, sostituendole con un urlo inarticolato di disperazione e rivolta.

² La citazione viene dal VI capitolo, *L'intellettuale ad Auschwitz*, dei *Sommersi e i salvati* (in Primo Levi, *Opere*, Torino, Einaudi, 1987, I [d'ora in poi PL]).

³ Jean Starobinski, *La poésie et la guerre. Croniques 1942-1944*, Genève, Editions Zoé, 1999, p. 9.

⁴ «[...] il pericolo che incombe sui giovani di oggi è che si dimentichino di ciò che è accaduto, dei luoghi donde tutti quanti siamo venuti. Uno dei compiti della mia arte (se l'arte può avere un compito), lo considero soprattutto quello di evitare un danno di questo tipo, di garantire la memoria, il ricordo [...]. Un'umanità che dimenticasse Buchenwald, Auschwitz, Mauthausen, io non posso accettarla. Scrivo perché ci se ne ricordi» (Giorgio Bassani, *In risposta VI*, 9, in *Di là dal cuore*, in *Opere*, a cura di Roberto Cotroneo, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1998 [volume al quale si farà riferimento con l'abbreviazione O], pp. 1325-1326).

nella diversità e lontananza di singole storie individuali, dal loro far parte, spesso unicamente per nascita, di un 'gruppo' perseguitato – che è nata l'idea di rendere omaggio al grande scrittore, a cento anni dalla nascita, invitando studiosi, colleghi ed allievi ad interrogarsi sulle opere di narratori, poeti, saggisti, storici⁵, filosofi, editori, artisti figurativi che parlano di una difficile appartenenza che non solo ha orientato le scelte, ma ha spinto – con accresciuta urgenza nel Novecento – a una sorta di fatale, testimoniale dovere morale⁶.

Dovere, testimonianza, intellettuali, ebraismo: su questi quattro lemmi di non facile definizione, dai limiti mobili e potenzialmente controversi, è stato scientemente costruito il titolo delle giornate fiorentine⁷, visto che non a caso spesso, quanto meno a coppie, si ritrovano, e proprio a proposito della riflessione sulla Shoah, associati insieme. Possiamo infatti chiederci dove inizi e dove finisca il 'dovere', che rapporto intrattenga con il 'bisogno' e con la 'necessità', cosa lo leghi agli affetti e al lavoro del lutto; come si espliciti e in che limiti sia possibile la testimonianza, quale rapporto esista tra la verità della storia e *le vrais du roman*⁸, o diversamente tra *autentico* e *vero*⁹; cosa significhi e chi/cosa comprenda il termine di intellettuale; come, dove e in che termini si possa parlare di ebraismo,

⁵ Inutile ricordare un libro importante come le *Pagine ebraiche* di Arnaldo Momigliano, recentemente ristampato, che si sofferma sulle molteplici relazioni tra eredità classica, cristianesimo e tradizione ebraica (*Pagine ebraiche*, a cura di Silvia Berti, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2016). Aprendo il libro con un'intervista finora inedita al grande storico, la Berti afferma significativamente che «È nella concreta ricerca storica che Momigliano ha esercitato l'antico obbligo di ricordare».

⁶ Richiami etici e istanza testimoniale, in particolare negli anni della seconda guerra mondiale, non sono state e non sono ovviamente appannaggio della sola intellettualità ebraica (anche se dichiaratamente laica e aconfessionale); si potrebbero citare molti esempi che coinvolgono *pour cause* i più avvertiti protagonisti del nostro tempo, soprattutto cresciuti nella libertaria cultura francese; ma come si sarà capito quanto qui ci interessa (anche per differenziarci dalla ricca e importante letteratura sul tema della discriminazione e della Shoah) è l'apporto testimoniale che viene dalla parte delle vittime o delle vittime potenziali (e di quanti loro succedono, a livello di seconda o terza generazione), da quanti insomma hanno o hanno avuto origini ebraiche (così anche il Jean Starobinski di *La poésie et la guerre. Croniques 1942-1944*, non a caso citato in esergo).

⁷ Che si sono svolte tra l'Aula Magna del Rettorato, la sala Luca Giordano di Palazzo Medici-Riccardi, la sala Ferri del Gabinetto G. P. Vieusseux (ai responsabili dei tre enti il nostro più vivo ringraziamento).

⁸ Problema di grande importanza sul quale, oltre all'ormai classico Paul Ricoeur di *Histoire et Vérité* (Paris, Seuil, 1955), si può utilmente vedere (per una riflessione su *signifiants immuables* quali *vrai*, *vraisemblable*, *réel*, e sulla liceità dell'immaginazione/scrittura del genocidio, che ha introdotto, per la sua stessa paradossalità, una variante considerevole all'interno del tradizionale dibattito sulla possibilità di comprendere/restituire la storia senza fare confluire estetica ed etica) Charlotte Wardi, *Le génocide dans la fiction romanesque. Histoire et représentation*, Paris, Presses Universitaires de France, 1986.

⁹ Problema non a caso ben evidenziato nell'*Introduzione* di Marcello Flores e Simon Levis Sullam alla bella raccolta di saggi del secondo tomo (*La memoria del XX secolo* [2006]) della *Storia della Shoah. La crisi dell'Europa, lo sterminio degli ebrei e la memoria del XX secolo*, a cura di Marina Cantaruzza, Marcello Flores, Simon Levis Sullam, Enzo Traverso, Torino, UTET, 2005-2006, voll. 2.

partendo dalla spitzeriana consapevolezza dei condizionamenti semantici insiti nell'evoluzione delle parole¹⁰. Basterà ricordare, legate all'esperienza ebraica, le pagine di Primo Levi sull'importanza del comunicare, o il suo confronto con Améry in merito all'ambito di provenienza e individuazione dell'intellettuale. Confronto destinato ad avere un rilievo tutt'altro che indifferente sul nichilismo e la scelta finale dell'autore di *Intellettuale a Auschwitz*¹¹, laddove Primo Levi¹², ampliando il bacino di utenza e contenimento degli intellettuali al di fuori del campo «essenzialmente umanistico o filosofico»¹³ (prescelto invece da Améry; anche se Levi, al pari di Rico Rost¹⁴, non avrebbe scordato, quale elemento di forza, proprio la cultura classica), e allontanando da sé la tentazione del risentimento¹⁵, avrebbe cercato di unire – anche con l'ausilio della formazione scientifica, geneticamente basata sulla curiosità e sulla *ratio* conoscitiva – il bisogno/dovere di testimoniare con quello di capire¹⁶.

¹⁰ Così nel caso della parola 'razza', di cui parlò Leo Spitzer in un celebre saggio proposto in Italia nella raccolta *Critica stilistica e semantica storica*, Bari, Laterza, 1966 (Leo Spitzer, *Storia della parola «razza»*, ivi). Anche se sul tema sarebbe intervenuto, correggendo l'etimo, Gianfranco Contini, *Tombeau de Leo Spitzer*, in *Variante e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi, 1970.

¹¹ Cfr. Jean Améry, *Intellettuale a Auschwitz*. Prefazione di Claudio Magris, Torino, Bollati Boringhieri, 1988. Non casualmente Améry (in un libro il cui titolo è la libera traduzione dell'eloquente titolo tedesco: *Jenseits von Schuld und Sühne - Bewältigungsversuche eines Überwältigten*) avrebbe sottolineato il completo abbandono in cui si trovava, nei campi, l'«uomo di spirito»: «Il problema dell'impatto tra spirito e orrore vi si poneva in maniera più radicale» (ivi, p. 36); «la sostanziale tolleranza spirituale e il sistematico dubitare tipici dell'intellettuale divenivano così fattori di autodistruzione» (ivi, p. 42).

¹² Che avrebbe scritto il capitolo sull'*Intellettuale ad Auschwitz* dei *Sommersi e i salvati* come «un sunto, una parafrasi, una discussione ed una critica di un suo [di Améry] saggio amaro e gelido» (*I sommersi e i salvati*, in PL, p. 757).

¹³ «Un intellettuale, come io vorrei fosse qui inteso, è un essere umano che vive all'interno di un sistema di riferimento che è spirituale nel senso più vasto. L'ambito delle sue associazioni è essenzialmente umanistico o filosofico. Ha una coscienza estetica ben sviluppata. Per tendenza e attitudine è portato al ragionamento astratto» (J. Améry, *Intellettuale a Auschwitz* cit., p. 30). Diversamente si ricordi Levi: «La definizione [di Améry] mi sembra inutilmente restrittiva: più che una definizione, è un'autodescrizione [...]. Proporrei di estendere il termine alla persona colta al di là del suo mestiere quotidiano; la cui cultura è viva, in quanto si sforza di rinnovarsi, accrescersi ed aggiornarsi; e che non prova indifferenza o fastidio davanti ad alcun ramo del sapere, anche se, evidentemente, non li può coltivare tutti» (*I sommersi e i salvati* cit., p. 758).

¹⁴ Il giornalista olandese che pubblicò nel 1946 il suo diario di prigionia, *Goethe a Dachau* (*Goethe in Dachau. Literatuur en werkelijkheid*).

¹⁵ Quello sul quale Améry, pur riconoscendone la pericolosità, costruisce il suo rapporto col tempo, di cui impedisce lo scorrere naturale: «Il risentimento impedisce lo sbocco verso il futuro, la dimensione più autenticamente umana [...] il senso del tempo di chi è prigioniero del risentimento è distorto, dissociato» (J. Améry, *Intellettuale a Auschwitz* cit., p. 120); «vorrei che il mio risentimento, che rappresenta la mia personale protesta contro quel rimarginarsi provocato dal tempo che è un processo naturale ma contrario alla morale [...], vorrei che il mio risentimento svolgesse anche una funzione storica» (ivi, p. 130).

¹⁶ Si ricordi «Se comprendere è impossibile, conoscere è necessario» (P. Levi, *Appendice a Se questo è un uomo*, in PL, p. 209).

Partito dal rovesciamento del dettato adorniano sulla possibilità e persistenza della poesia¹⁷, Levi sarebbe stato capace di alimentare l'accusa necessaria con l'attenzione per le differenze, fondendo l'indignazione con la *pietas*, la sofferenza con l'acutezza¹⁸ e la paradossale serenità dello sguardo. Fornendo così anche una sorta di definizione per il suo raccontare¹⁹, che, proprio per il volersi 'testimonianza', si era piegato ad assumerne l'abito, per necessità «pacato e sobrio»²⁰. Ne avrebbe ricavato inevitabilmente uno spostamento di ruoli («alla parte del giudice preferisco quella del testimone: ho da portare una testimonianza»²¹), e l'insistenza su una vocazione, nata fin dall'inizio e inscritta nel tentativo di sopravvivere²², condivisa con quanti avrebbero trovato motivo di 'rimanere' «per testimoniare»²³. Non solo per impedire a chi non aveva il diritto di scriverla (dopo aver preteso di farlo con la violenza²⁴), di dettare e fabbricare, per i posteri, una storia aggiustata per la falsificazione²⁵, ma per ricordare quanti, testimoni per eccellenza, proprio per avere vissuto fino in fondo l'orrore ne erano

¹⁷ Si ricordi, in un'intervista a Nascimbeni del 1984 (*Levi: l'ora incerta della poesia*, in «Corriere della Sera», 28 ottobre 1984): «avrei riformulato le parole di Adorno: dopo Auschwitz non si può più fare poesia se non su Auschwitz».

¹⁸ Basti ricordare la citazione da Heine evocata nell'*Appendice a Se questo è un uomo*: «Chi brucia i libri finisce presto o tardi per bruciare uomini» (P. Levi, *Appendice* cit., p. 206).

¹⁹ «Mi sembrava che il tema dell'indignazione [in *Se questo è un uomo*] dovesse prevalere: era una testimonianza di taglio quasi giuridico, nella mia intenzione doveva essere un atto di accusa [...], ma sempre una testimonianza» (cfr. *ad vocem* Levi, in *La vita offesa. Storia e memoria dei Lager nazisti nei racconti di duecento sopravvissuti*, a cura di Anna Bravo e Daniele Jalla, Milano, FrancoAngeli, 1986, citata nella cronologia a cura di Ernesto Ferrero premessa a PL, pp. XLVI-XLVII). Non è un caso che *Le devoir de la mémoire* sia il titolo dell'edizione francese di un'intervista con Anna Bravo e Federico Cereja registrata nell'82 e pubblicata nell'89 sulla «Rassegna mensile di Israel» nella quale Levi propone molte delle considerazioni che avrebbe poi affidato ai *Sommersi e ai salvati* (pubblicato, come noto, l'anno che ne precede la morte. Ma quanto qui ci interessa è, assieme all'insistenza sui concetti fondamentali dell'esperienza del Lager che – come si diceva – sarebbero stati poi rielaborati sistematicamente, il titolo con il quale l'*entretien* è stato proposto: P. Levi, *Le devoir de la mémoire. Entretien avec Anna Bravo et Federico Cereja*. Traduction de l'italien par Joël Gayraud. Avec une introduction et une postface de Federico Cereja [...], Paris, Éditions Mille et une nuits, 1995).

²⁰ «[...] nello scrivere questo libro, ho assunto deliberatamente il linguaggio pacato e sobrio del testimone» (P. Levi, *Appendice a Se questo è un uomo* cit., p. 187). Ma si veda anche: «alla mia esperienza breve e tragica di deportato si è sovrapposta quella molto più lunga e complessa di scrittore-testimone» (ivi, p. 211).

²¹ Ivi, pp. 197-198.

²² All'origine anzi della stessa sopravvivenza: «sopravvivere allo scopo preciso di raccontare le cose a cui avevamo assistito e che avevamo sopportate» (ivi, p. 212).

²³ Dai *Sommersi e i salvati* l'equivalenza tra essere sopravvissuti e essere rimasti per testimoniare (P. Levi, *Prefazione a I sommersi e i salvati*, in PL, p. 656).

²⁴ Cfr. «il vincitore è padrone anche della verità» (ivi, p. 655); si spiegava così, secondo Levi, la cura nazista «affinché nessun testimone sopravvivesse», già che «importava che non raccontassero» (*ibidem*).

²⁵ Cfr. «La storia dei Lager, saremo noi a dettarla» (ivi, p. 653).

rimasti ‘sommersi’²⁶. Azzittiti a forza, destinati tragicamente a ‘parlare’ soltanto «per delega»²⁷ tramite chi aveva potuto salvarsi per scrivere²⁸. E che non avrebbe di proposito cancellato dal proprio corpo e dalla memoria il segno scandaloso della cattività²⁹, per non rinnegare il fatto – come ancora avrebbe detto Levi – che «non siamo molti nel mondo a portare questa testimonianza»³⁰, e anche per estendere alla collettività (come ricorda il Bassani citato all’inizio) la responsabilità di evitare che quanto è incredibilmente successo possa accadere, «dappertutto», di nuovo³¹. Visto che sappiamo bene che – se non la si obbliga a parlare – «la storia non è magistra di niente che ci riguardi». Accorgersene, come voleva il Montale di *Satura*, certo non «serve a farla più vera e più giusta», ma può forse aiutare a non confidare nelle «magnifiche sorti e progressive», spingendo a prevenirne e smascherarne i pericoli³².

Che poi l’urgenza e la reattività testimoniale siano legate all’esperienza³³ e all’effetto duraturo (sia pure a lungo occultato³⁴) di una ferita immedicabile, è

²⁶ Cfr. in particolare il capitolo *La vergogna* (in *Se questo è un uomo*, in PL, p. 717: «[...] abbiamo cercato [...] di raccontare non solo il nostro destino, ma anche quello degli altri, dei sommersi, appunto»).

²⁷ «[...] parliamo noi in loro vece, per delega» (*ibidem*); e ancora: «lo facciamo per una sorta di obbligo morale verso gli ammutoliti, o [...] per liberarci del loro ricordo; certo lo facciamo per un impulso forte e durevole» (*ibidem*). Dal che scaturiscono anche le riflessioni sulla colpevolezza insita nel rifiuto di comunicare (cfr. il capitolo *Comunicare*, ivi, p. 721).

²⁸ Il lutto della sopravvivenza compensato, in qualche modo, proprio dallo scrivere «per delega». Cfr. dal capitolo *La vergogna* cit., p. 715: «[salvato] perché scrivessi, e scrivendo portassi testimonianza»; p. 716: «L’amico religioso mi aveva detto che ero sopravvissuto affinché portassi testimonianza. L’ho fatto, meglio che ho potuto, e non avrei potuto non farlo; e ancora lo faccio, ogni volta che se ne presenta l’occasione».

²⁹ Il tatuaggio, di cui parla Primo Levi.

³⁰ La citazione è dal capitolo *Violenza inutile dei Sommersi e i salvati* (ivi, p. 748). Ma lo avrebbero sottolineato non pochi altri passi dell’VIII capitolo, dedicato alle *Lettere di tedeschi* («[...] lo scopo] ben preciso e cosciente [della mia vita...] di portare testimonianza, di fare udire la mia voce»: ivi, p. 796), ove esplicitamente il primo libro (*Se questo è un uomo*) viene ascritto al genere della testimonianza, *a parte obiecti e subiecti*: «Mi si chiedeva [...] di far seguire al libro, cioè alla testimonianza» (ivi, p. 795), dopo aver asserito, nel capitolo VII sugli *Stereotipi*, che «non siamo storici né filosofi ma testimoni» (ivi, p. 775).

³¹ Così ancora Levi, nella *Conclusione dei Sommersi e i salvati*: «siamo stati collettivamente testimoni di un evento fondamentale ed inaspettato [...]. È avvenuto contro ogni previsione; è avvenuto in Europa [...]. È avvenuto, quindi può accadere di nuovo [...]. Può accadere, e dappertutto» (ivi, p. 819).

³² Memori di quanto sappiamo ormai sulla genesi del totalitarismo, con i conseguenti, ‘inevitabili’ genocidi (cfr. al proposito Hannah Arendt, *Le origini del totalitarismo*, Milano, Edizioni di Comunità, 1967. Non è un caso che a partire da questa *humus* si sia studiata *La crisi dell’Europa, lo sterminio degli ebrei e la memoria del XX secolo*, nel primo volume (*La crisi dell’Europa e lo sterminio degli ebrei* [2005]) di un’opera complessa e importante come la *Storia della Shoah* cit.

³³ Si ricordi il «Mi sembra superfluo aggiungere che nessuno dei fatti è inventato» su cui si apre la *Prefazione* del 1947 a *Se questo è un uomo* (in PL, p. 4).

³⁴ Non è un caso che intorno agli stessi anni (con il mutamento della situazione storica generale e con l’avvicinarsi della vecchiaia degli ultimi protagonisti), si sia fatto in molti più urgente il bisogno di dichiarare, raccontare, testimoniare. Della commovente inevitabilità di questo pro-

fatale, si potrebbe dire necessario (si spiega così anche il primo dei nostri abbinamenti: quello che porta in campo insieme l'intellettualità e l'ebraismo, comunque declinati). Lo ricorda non solo la teoria letteraria (che pure si occupa precipuamente delle ibridazioni del privato con la finzione) ma la dichiarazione, mirata al tema, dei protagonisti novecenteschi delle nostre giornate e la loro singolare reattività, comprensiva perfino del silenzio, dovunque collocato: penso *in primis* a Bassani³⁵ e a Levi³⁶, a quanti li hanno preceduti (nella consapevolezza del ruolo che la testimonianza ha sempre avuto nella tradizione ebraica, fin dalle origini), a quanti li seguiranno³⁷. L'obbligo di non tacere elevato a principio di legalità³⁸, a dispetto di ogni difficoltà³⁹, resistenza⁴⁰, senso di colpa⁴¹. Elevato perfino a principio di ogni ragione, anche estetica, di riuscita letteraria, se è vero quello che Bassani ricorda: «l'unica *cosa* necessaria ad un romanzo perché funzioni [...] è la ragione per la quale fu scritto, la sua necessità»⁴². E questa necessità, questa ragione, non potevano stare, anche per lui, che nel dovere «di testimoniare quel che avrò da testimoniare»⁴³, ripercorrendo quanto riportava alla storia italiana tra le due guerre (tramite un grande affresco di una città e di una classe sociale), e all'esperienza dell'isolamento e della diversità: l'essere

cesso in condizioni propizie è testimonianza il nostro stesso convegno, che, oltre ogni aspettativa, è stato testimone di più di una tardiva, turbata (in quanto pubblica) dichiarazione di ebraicità.

³⁵ Si veda, tra i tanti riferimenti possibili: «Un poeta deve parlare di sé» (Stelio Cro, *Invervista a Giorgio Bassani*, in *Lezioni americane di Giorgio Bassani*, a cura di Valerio Cappozzo, Ravenna, Giorgio Pozzi editore, 2016, p. 132).

³⁶ A proposito di Levi di veda il capitolo del *Carbonio*, nel *Sistema periodico*, dove lo scrittore parla dei «limiti parziali e simbolici in cui è un'autobiografia ogni scritto, ogni opera umana» (PL, p. 641).

³⁷ Nelle generazioni successive, con differenziate modalità di sofferenza ed esperienza.

³⁸ Ancora si ricordi Levi, che nella *Prefazione ai Sommersi e salvati* parla della testimonianza come di «un atto di guerra contro il fascismo» (ivi, p. 659).

³⁹ Ivi comprese le reazioni traumatiche con relative impossibilità e distorsioni. D'altronde lo stesso Levi, pur consapevole del problema, sa bene che «la ricostruzione della verità sui campi» era costituita «dalle memorie dei superstiti» (ivi, p. 658). Non stupisce dunque che proprio in questa direzione negli ultimi decenni si sia tentato di preservarla, quella memoria, oltre la stessa esistenza degli ultimi sopravvissuti, tramite la registrazione delle testimonianze. Esemplari in proposito i casi di Claude Lanzmann e della sua *Shoah* (il film-testimonianza del 1985, la cui lavorazione durò oltre un decennio) e il più recente Steven Spielberg, che, dopo il fortunato *Schindler's List*, ha creato nel 1994 la *Survivors of the Shoah Visual History Foundation*, per una immane raccolta e catalogazione audio-video delle testimonianze dei sopravvissuti e testimoni della Shoah.

⁴⁰ Anche quella insita nell'imprecisione del ricordo (si veda, nel capitolo sulla *Memoria dell'offesa* dei *Sommersi e i salvati*: «La memoria umana è uno strumento meraviglioso ma fallace»: PL, p. 663).

⁴¹ Inevitabile in ogni condizione, sia di silenzio che di parola (già che ogni parola è inadeguata nel dar voce all'orrore, e non può suonare che falsa, distante dagli oggetti, dalla storia, dallo stesso necessario ricordo).

⁴² G. Bassani, *In risposta I*, 5 (O, p. 1171).

⁴³ «[...] nessun clamore potrà mai distrarmi in futuro dal testimoniare quel che avrò da testimoniare» (G. Bassani, *In risposta II*, 1, O, p. 1207).

«di un'altra razza, una volta tanto è proprio il caso di dirlo», come avrebbe avuto occasione di osservare, non senza una buona dose di ironia⁴⁴.

Al momento di offrire i risultati del lavoro delle giornate di incontro che si sono tenute dal 7 al 9 novembre 2016⁴⁵ – giornate intense anche a livello emotivo per improvvise e imprevedute emergenze biografiche – un ringraziamento a tutti gli enti patrocinatori (il MIBACT, il Comune e la Città metropolitana di Firenze, l'Università degli Studi di Firenze⁴⁶, il Gabinetto G. P. Vieusseux, il Comitato Nazionale delle Celebrazioni per il Centenario della nascita di Giorgio Bassani, la Fondazione Giorgio Bassani e il Centro Studi bassaniani di Ferrara)⁴⁷ e agli studiosi e giovani ricercatori, italiani e stranieri (quasi una cinquantina⁴⁸), che hanno tracciato a Firenze alcuni momenti salienti del percorso appena accennato, a partire dalla tradizione ebraica antica, dalle leggende rivissute in chiave politica e libertaria (il caso di quella dell'ebreo errante), passando per il Romanticismo e

⁴⁴ «Io, comunque, fin da giovane mi sono sentito diverso: di un'altra razza, una volta tanto è proprio il caso di dirlo...» (*In risposta V*, 5, O, p. 1321).

⁴⁵ Gli Atti declinano la quasi totalità degli studiosi presenti al convegno, con due sole eccezioni, quelle di Giulio Busi (che aveva parlato dell'*Ebraismo nell'opera di Giorgio Bassani: detto, taciuto, alluso*) e di Guido Furci (intervenuto su *Ingiunzioni testimoniali ed enunciazioni collettive nella storia della cultura ebraica dell'Europa orientale. Dai «pinkasim» agli «yizker-biher»*). Qualche integrazione (a recuperare anche lo spazio di quanti, pur annunciati nel programma, non avevano potuto partecipare né di persona né per scritto allo svolgimento/sviluppo delle giornate 'fiorentine') è sopraggiunta *in itinere* (e ne siamo particolarmente grati agli autori) arricchendo il volume di preziose testimonianze di studio e di vita: penso alla ricostruzione dell'intellettualità ebraica nella Francia degli anni Sessanta che si deve a Carlo Carlucci; alle pagine di Antonio Prete su Edmond Jabès, a quelle di Giuliano Lozzi su Margarete Susman; alla cronaca di Claude Cazalé Bérard di un *colloque* tenutosi a Lille nel novembre del 2016 (appena pochi giorni dopo il nostro), che ripercorre, e in varie generazioni segnate dalla Shoah, la singolare testimonianza inscritta nella fedeltà/scelta della lingua; al ricordo storico-biografico di Marcella Hannà Ravenna alla ricerca del personaggio di Geo Jotz, a tutti noto per una delle *Cinque storie ferraresi*; al bilancio di Andrea Cortellessa sull'ultima edizione delle opere di Primo Levi.

⁴⁶ In particolare la sezione di Letterature moderne e comparate, da me coordinata, del Dipartimento di Lingue, Letterature e Studi interculturali.

⁴⁷ E quanti, ai più diversi livelli (penso al Comune, alla Provincia di Firenze, all'Università degli Studi di Firenze, alla Firenze University Press, anche per il materiale pubblicitario messo a disposizione dei partecipanti; a Giuseppe Gulizia, dell'Ufficio Progettazione e Comunicazione dell'Ateneo, che ha predisposto la *mise en page* del programma; agli eredi di Maria Lai, che hanno autorizzato la riproduzione di un particolare di un'opera della grande artista sul programma e gli inviti del convegno, permettendo di riproporre la singolare scrittura di Maria, che pare far scaturire l'inchiostro dal filo spinato, anche sulla copertina degli Atti), con i loro interventi (a partire dai saluti istituzionali di Luigi Dei – Rettore dell'Università degli Studi di Firenze; di Nicholas Brownlees – Direttore del Dipartimento LILSI; di Marco Semplici, rappresentante della Città Metropolitana), hanno contribuito alla riuscita della manifestazione (un particolare ringraziamento a tutto il personale della segreteria del Rettorato e ai dott. Dario Collini e Francesco Vasarri, che hanno svolto nelle giornate fiorentine del 7-9 novembre un prezioso lavoro di segreteria e assistenza ai convegnisti).

⁴⁸ Ai quali si sono aggiunti alcuni moderatori delle giornate: penso in particolare a Claude Cazalé Bérard e a Jean-Jacques Marchand, che ringrazio per la loro presenza e l'impegno.

l'Ottocento tedesco, per arrivare, a livello di prima e seconda generazione (con tutte le varianti e mutamenti connessi), alle voci della letteratura/cultura europea e americana, a quelle della tradizione yiddish e orientale, perfino a quelle che vengono da continenti più lontani, dove ha condotto una diaspora recente (che consente ormai di dare voce anche a una terza generazione). Uno spazio di particolare rilievo è stato riservato, tra gli stranieri, alla grande intellettualità ebraica della Mitteleuropa, a Canetti, Schulz, Döblin, Antelme, Wiesel, Sebald, Oz, Grossman, Nelly Sachs, Irène Némirovsky...; tra gli autori italiani a Loria, Natalia Ginzburg, Giacomo Debenedetti⁴⁹, Cesare Segre⁵⁰..., soprattutto ai libri e alla figura di Giorgio Bassani e di Primo Levi, che, sia pure in modo diverso, per il bisogno di ricordare, hanno collocato la loro opera, per dirla con Paul Éluard, irrevocabilmente *entre la vie et la mort*.

Firenze, novembre 2016

Anna Dolfi

⁴⁹ Di cui non si può dimenticare, a parte la straordinaria statura di critico, la testimonianza della Shoah affidata ai racconti.

⁵⁰ Che avrebbe unito al profilo di rigoroso romanista e filologo, di genetista e semiologo, una particolare modernità che gli veniva dalla centralità, nel suo lavoro, di *verità e pietas*, visto che anche la vocazione/scelta di essere filologo *in aeternum* si univa in lui alla religiosa *pietas* verso quanti (autori, testi) hanno bisogno degli altri per avere voce (si veda, per una sottolineatura in proposito, la nostra *Premessa a Non finito, opera interrotta e modernità*, a cura di Anna Dolfi, Firenze, Firenze University Press, 2015). Nei suoi scritti, specie degli ultimi anni, si trova spesso il riferimento alla vita e alla morte, e al segno lasciato sulla sua formazione dalle leggi razziali e dal forzato e conseguente allontanamento dalla vita degli altri (ma in proposito si veda Cesare Segre, *Per curiosità. Un specie di autobiografia*, Torino, Einaudi, 1999); nonché un'attenzione specifica a quanto correlato alle esperienze della Shoah, su cui in particolare la parte finale di *Tempo di bilanci. La fine del Novecento*, Torino, Einaudi, 2005 (per non parlare della predilezione per narratori come Bassani, Levi; su quest'ultimo in particolare cfr. i saggi raccolti in *Ritorno alla critica*, Torino, Einaudi, 2001, pp. 30-66). Difficile insomma non inscrivere in un'istanza morale legata alla tragedia storica che ha segnato il Novecento (quello che potremmo chiamare l'elemento emozionale e kantiano del cronotopo bachtiniano, unito ad una equilibrata saggezza) il suo finale richiamo alla responsabilità della critica, nel bel saggio, *Etica e letteratura*, posto a chiudere il «Meridiano» delle opere, ove si fa richiamo, oltre che a Mukařovsky e a Jameson, all'Abraham Yehoshua dell'«universalità e assolutezza»: «requisiti essenziali di qualsiasi giudizio morale» (Cesare Segre, *Etica e letteratura*, in *Opera critica*, a cura di Alberto Conte e Andrea Mirabile, con un saggio introduttivo di Gian Luigi Beccaria, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 2014, p. 1476).

CONVEGNO INTERNAZIONALE DI STUDI



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

Gli intellettuali/scrittori ebrei e il dovere della testimonianza per Giorgio Bassani, "di là dal cuore"

Marta Lai Autografia da edizione: 1979, puntatore | Collezione privata

con il patrocinio



VIA BENTIVOGLIO, 50139 FIRENZE | TEL. 055/2759411
C.F. 92030810489



DIPARTIMENTO DI
LINGUE, LETTERATURE E
STUDI INTERCULTURALI

Responsabile scientifico e organizzativo

Anna Dolfi

Segreteria

Dario Collini
dario.cl@gmail.com
Francesco Vasarri
vasa87@aliceposta.it



FIRENZE

7-8-9 NOVEMBRE 2016

GLI INTELLETTUALI/SCRITTORI EBREI E IL DOVERE DELLA TESTIMONIANZA

LUNEDÌ 7 NOVEMBRE

Aula Magna del Rettorato | Piazza San Marco 4

ORE 9

Saluti istituzionali del Comune

Luigi Dei

Rettore dell'Università degli Studi di Firenze

Giulio Ferroni

Presidente del Comitato Nazionale delle Celebrazioni per il Centenario della nascita di Giorgio Bassani

Nicholas Brownlees

Direttore del Dipartimento di Lingue, Letterature e Studi interculturali

Anna Dolfi

organizzatrice e responsabile scientifico del convegno

Ebraismo e memoria

Presiede Anna Dolfi Università di Firenze

Giulio Busi Institute of Judaic Studies | Freie Universität Berlin
Lebraismo nell'opera di Giorgio Bassani: detto, taciuto, alluso

Patrizio Collini Università di Firenze

La leggenda dell'Ebreo Errante nella letteratura romantica

Guido Furlci Fondation pour la Mémoire de la Shoah - Paris
Inquisitori testimoniali ed enunciazioni collettive nella storia della cultura ebraica dell'Europa orientale. Dai "pinkasim" agli "yizker-biher"

Alessandro Gallicchio dottore di ricerca | Università di Firenze
Parigi 1928-1932: la collana Artistes Juifs delle edizioni Le Triangle tra promozione artistica e appartenenza ebraica

Guri Schwarz Università di Pisa

Una testimonianza precoce: il diario della persecuzione di Luciano Morpurgo

Gigliola Sacerdoti Mariani Università di Firenze

Memoria dell'esilio e della redenzione nella narrativa di Bernard Malamud

Manuele Marinoni dottore di ricerca | Università di Firenze

"Ich kann denken, aber nicht reden": musica e pensiero ebraico nell'Europa novecentesca. Diaconie su Schönberg

Dora Liscia Università di Firenze

I volti della memoria. Artisti dopo l'emancipazione

ORE 15

Semantica e testimonianza

Presiede Claude Cazalé Bérard Université de Paris Ouest Nanterre La Défense

Ida Zatelli Università di Firenze

Significato e valore della testimonianza nella Bibbia e nelle principali fonti della tradizione ebraica antica

Mario Domenicelli Università di Firenze

Le figure dell'apocalisse negli intellettuali ebrei tra e dopo la seconda guerra mondiale

Silvana Greco Freie Universität Berlin

"La morte e la moneta del potere". Il Novecento irredento di Elias Canetti

Dario Collini dottorato | Università di Pisa

Sui "Racconti" di Giacomo Debenedetti

David Matteini dottorato | Università di Firenze

Shoah e testimonianza in W.G. Sebald

Domenico Scarpa Centro internazionale di studi Primo Levi, Torino

"Gli ebrei": un articolo di Natalia Ginzburg e le sue vicende

Laura Barile Università di Siena

La rimozione

Daniel Vogelmann Firenze

Un editore per la testimonianza

MARTEDÌ 8 NOVEMBRE

Sala Luca Giordano | Palazzo Medici Riccardi Via Cavours 9

ORE 9

Scrivere la memoria

Presiede Rita Svandriik Università di Firenze

Piero Capelli Università di Venezia

Della memoria nella tradizione ebraica rabbinica

Liliana Giacoponi dottorato | Università di Firenze

Le "Melodie ebraiche" di Heinrich Heine

Claudia Sonino Università di Pavia

"Das Märchen der Technik" e "Der Verlorene Sohn": due racconti di Alfred Döblin

Mattia Di Taranto dottore di ricerca | Università di Firenze

Memoria della Shoah e scrittura in Nelly Sachs

Francesco M. Cataluccio Milano

Vicino a dove? Memoria ebraica e memoria familiare in Bruno Schulz

Ernestina Pellegri Università di Firenze

La "riserva ebraica" di Loria

Elisa Lo Monaco Firenze

I conflitti della memoria

ORE 15

Un'identità, nonostante tutto

Presiede Anna Dolfi Università di Firenze

Clelia Martignoni Università di Pavia

Cesare Segre e la coscienza dell'ebraismo

Valeria Dei dottorato | Università di Pisa

Irene Némirovsky: un'interessante ambiguità

Enza Biagini Università di Firenze

"Scrivere l'inimmaginabile": "L'espece humaine" di Robert Antelme

Benedetta Bronzini dottore di ricerca | Università di Firenze

La Shoah nell'opera di Heiner Müller

Giorgia Delvecchio Università di Parma

Linevitabile ebraicità di Maurice Rosenzweig

Paolo Orvieto Università di Firenze

Lebraismo sui generis di Amos Oz

Ayse Saracılı Università di Firenze

Gli scrittori ebrei e il nazionalismo turco-repubblicano

MERCOLEDÌ 9 NOVEMBRE

Sala Ferr | Gabinetto Vieusseux | Palazzo Strozzi Piazza degli Strozzi

ORE 9

per Giorgio Bassani

Presiede Jean-Jacques Marchand Université de Lausanne

Anna Dolfi Università di Firenze

Scrivere "di là dal cuore"

Gianni Venturi Università di Firenze

Ebraicità e ferocità: strutture portanti della narrativa

Eleonora Conti dottore di ricerca | Université de Paris IV-Sorbonne

Il giardino, la casa, la tomba. Geografia della memoria e valore della testimonianza

Portia Prebys Centro Studi Bassaniani

Prologo del "Giardino dei Finzi-Contini": Un'ultima visita

Guillaume Surin Université de Saint-Etienne

Giorgio Bassani et Paul Celan ou le témoignage illisible

Pietro Benzoni Università di Pavia

Lo stile di una testimonianza

Francesca Nencioni dottore di ricerca | Università di Firenze

Intersezioni affettivo-semantiche tra memoria e testimonianza

Paola Bassani Pacht Fondazione Giorgio Bassani

Una testimonianza

ORE 15

Il 'sogno' di raccontare. Primo Levi contro l'oblio

Presiede Mario Domenicelli (Università di Firenze)

Elisabetta Baccheretti Università di Firenze

Memoria e racconto dell'olocausto nel graphic novel contemporaneo

Oleksandra Rekut dottore di ricerca | Università di Firenze

"Djali-a. (djal)-ai": l'amore per le lingue e le esperienze dei Lager

Jacob Golomb The Hebrew University of Jerusalem

Primo Levi: The Matter of a Life and Suicide

Alberto Cavaglioni Università di Firenze

Parodia sacra e scrittura in "Se questo è un uomo" di Primo Levi

Anna Baldini Università per stranieri di Siena

Testimone di civiltà scomparse: Primo Levi e il mondo ebraico-orientale

Federico Pianzola Università di Milano Bicocca

Letica della frazione: Primo Levi e i miti

Marco Marchi Università di Firenze

Primo Levi e la testimonianza della poesia

Almut Seyberth Deutsch-Französisches Jugendwerk | Parigi

Levi e la "zona grigia" come premessa poetologica

EBRAISMO E MEMORIA

SIGNIFICATO E VALORE DELLA TESTIMONIANZA NELLA BIBBIA E NELLA TRADIZIONE EBRAICA

Ida Zatelli

Nel ricordo di Marco Minerbi, originario di Ferrara, professore dell'Università di Firenze, studioso raffinato e grande amico che con Giorgio Bassani ebbe lunga e affettuosa consuetudine.

Sono qui formulate alcune riflessioni sul valore profondo e duraturo che la testimonianza ha assunto nell'ebraismo, esaminando in particolare i testi biblici cui la tradizione ebraica costantemente si ispira.

«Testimone» e «testimonianza» sono attestati nella Bibbia principalmente dai lessemi *'ed*, *'edut*, *'eda*, *'edot*/*'ed wot*, *ʿʾuda*. La radice da cui derivano, *'wd*, è largamente diffusa non solo in ebraico ma in molte altre lingue semitiche. L'analisi di questo campo lessicale si rivela complessa, soprattutto per quanto concerne lo sviluppo diacronico del significato via via assunto dai singoli termini e i loro rapporti reciproci. Possiamo individuare secondo varie fasi temporali e diverse lingue funzionali i seguenti significati, semi o tratti distintivi: «riportare» e «ripetere» (un fatto o un accadimento particolare mediante parole o scritti; potremmo menzionare come esempio l'area semantica dal latino *referre*); «testimone», «testimonianza», «addurre testimoni», «chiamare come testimone», «esortazione», « ammonimento», «comandamento», «norma», «clausole contrattuali», «clausole del patto», «dichiarazione/comunicazione formale»¹.

¹ La bibliografia al riguardo è molto vasta e specialistica. Si citano come importanti lavori di riferimento C. van Leeuwen, *'ed Testimone*, in *Dizionario Teologico dell'Antico Testamento*, a cura di Ernst Jenni, Claus Westermann, Casale Monferrato, Marietti, 1982, 2, coll. 190-200 (trad. da *Theologisches Handwörterbuch zum Alten Testament*, München, Zürich, Christian Kaiser, Theologischer Verlag, 1976, Bd. 2); Horacio Simian-Yofre, Helmer Ringgren, *'wd*, *'ed*, *'edut*, *ʿʾudâ*, in *Grande Lessico dell'Antico Testamento*, a cura di Gerhard Johannes Botterweck, Helmer Ringgren et al., Brescia, Paideia, 2006, 6, coll. 483-509 (trad. da *Theologisches Wörterbuch zum Alten Testament*, Stuttgart, Berlin, Köln, Kohlhammer 1986, Bd. 5). Cfr. anche Mathias Delcor, *Les attaches littéraires, l'origine et la signification de l'expression biblique «Prendre à témoin le ciel et la terre*, in «*Vetus Testamentum*», 1966, 16, pp. 8-25; Moshe Parnas, *'Edüt*, *'Edôt*, *'Edwöt* in

Chi è stato presente ad un fatto peculiare e problematico, chi ha assistito ad un evento criminoso o ha appreso qualcosa su di esso, è obbligato a renderlo noto

Se una persona commette una trasgressione, perché nulla dichiara, benché abbia udito la formula di scongiuro e sia essa stessa testimone o abbia visto o sappia, sconterà la sua iniquità (*Levitico* 5,1).

Il linguaggio funzionale in cui la terminologia relativa alla testimonianza ricorre è ampiamente giuridico, il *Sitz im Leben* – anche se non esclusivo – è quello del tribunale e della contesa. Sono aspetti letterari e formali ben rappresentati nella Bibbia e nelle antiche fonti ebraiche. Il grande poema di Giobbe, che tanta eco ha avuto nella letteratura, nell'arte e nell'esperienza religiosa non solo ebraiche è caratterizzato dalle drammatiche dispute del suo protagonista con Dio, dalle sue attestazioni d'innocenza². Ezechiele, profeta enigmatico dell'esilio e della deportazione del suo popolo, ci presenta visioni e immagini potenti che scuotono il lettore o l'uditore, come la descrizione della valle delle ossa inaridite:

¹ La mano del Signore fu sopra di me e il Signore mi portò fuori in spirito e mi depose nella pianura che era piena di ossa; ² mi fece passare accanto a esse da ogni parte. Vidi che erano in grandissima quantità nella distesa della valle e tutte inaridite (*Ezechiele* 37,1-2).

L'uomo-profeta-araldo dovrà diventare tutt'uno con la parola che dovrà essere proclamata:

^{2,8} «Figlio dell'uomo, ascolta ciò che ti dico e non essere ribelle come questa genia di ribelli: apri la bocca e mangia ciò che io ti do». ⁹ Io guardai, ed ecco, una mano tesa verso di me teneva un rotolo. ¹⁰ Lo spiegò davanti a me; era scritto da una parte e dall'altra e conteneva lamenti, pianti e guai. ^{3,1} Mi disse: «Figlio dell'uomo, mangia ciò che ti sta davanti, mangia questo rotolo, poi va' e parla alla casa d'Israele». ² Io aprii la bocca ed egli mi fece mangiare quel rotolo, ³ dicendomi: «Figlio dell'uomo, nutri il tuo ventre e riempi le tue viscere con questo rotolo che ti porgo». Io lo mangiai: fu per la mia bocca dolce come il miele (*Ezechiele* 2,8-3,3).

Lo scriba ha il dovere di riportare l'evento, di rendere testimonianza:

the Bible, against the Background of Ancient Near Eastern Documents, in «Shnaton: An Annual for Biblical and Ancient Near Eastern Studies», 1975, 1, pp. 235-246 (in ebraico); Isaac L. Seeligmann, *Zur Terminologie für das Gerichtsverfahren im Wortschatz des biblischen Hebräisch*, in «Vetus Testamentum Supplements», 1967, 16, pp. 251-278; John A. Thompson, *Expansions of the 'd Root*, in «Journal of Semitic Studies», 1965, 10, pp. 222-240.

² È il genere letterario che viene denominato *riv*, «contesa, diatriba».

² C'era un uomo vestito di lino, con una borsa da scriba al fianco [...] ⁴ Il Signore gli disse: «Passa in mezzo alla città [...] segna un tau sulla fronte degli uomini che sospirano e piangono per tutti gli abomini che vi si compiono» [...] ¹¹ Allora l'uomo vestito di lino con una borsa da scriba al fianco, fece il suo rapporto e disse: «Ho fatto come tu mi hai comandato» (*Ezechiele* 9,2.4.11).

La stessa narrazione biblica è in prevalenza di tipo drammatico, mimetico e non diegetico, una *mise en scène* di ciò che s'intende raccontare³ e noi stessi siamo chiamati ad essere attori, interpellati da un linguaggio e da un sistema verbale e morfo-sintattico altamente performativi⁴.

Anche quando, in un ambito più generale, si stipula un contratto, un trattato, un'alleanza compare la formula giuridica ufficiale *'edim 'attem hayyom* «voi siete testimoni oggi» (*Rut* 4,9-10). È l'oggi che ricorre come segnale specifico dell'enunciato performativo e che travalicando i tempi e i generi letterari ci chiama ad attualizzare perennemente quanto viene riportato nel testo. È particolarmente significativa la formula *'attem 'eday* «voi siete miei testimoni» che compare nel Secondo Isaia: Israele stesso è testimone del Signore con la sua presenza e continuità, come depositario della Rivelazione ed è il popolo d'Israele ad attestare che Dio è Salvatore e Signore della storia:

⁹ Si radunino insieme tutti i popoli e si raccolgano le nazioni. /
Chi può annunciare questo tra loro per farci udire le cose passate? /
Presentino i loro testimoni e avranno ragione, ce li facciano udire e avranno detto la verità. /

¹⁰ Voi siete i miei testimoni – oracolo del Signore – e il mio servo, che io mi sono scelto, /
perché mi conosciate e crediate in me e comprendiate che sono io. /
Prima di me non fu formato alcun dio né dopo ce ne sarà (*Isaia* 43,9-10).

I termini *zikkaron* e *zekef*, frequentemente attestati nella Bibbia, più che «ricordo» e «memoria», significano «memoriale». Non indicano una rievocazione nostalgica, dolorosa o intimistica del passato, ma piuttosto esprimono l'intento di attualizzarlo, di renderlo presente. Emblematico a questo riguardo è il *Salmo* 137:

³ Si veda per esempio Jacob Licht, *Storytelling in the Bible*, Jerusalem, Magnes Press, 1978 (trad. it. *La narrazione nella Bibbia*, Brescia, Paideia, 1992).

⁴ Si applicano bene le categorie pragmatiche concernenti gli *speech acts*: si veda per esempio John L. Austin, *How to Do Things with Words. The William James Lectures Delivered at Harvard University in 1955*, London, Oxford University Press, 1971 (trad. it. *Quando dire è fare*, Torino, Marietti, 1974); cfr. Ida Zatelli, *Pragmalinguistics and Speech-Act Theory as Applied to Classical Hebrew*, in «Zeitschrift für Althebraistik» 1993, 6/1, pp. 60-74; I. Zatelli, *Performative Utterances in the Later Phase of Ancient Hebrew: The Case of Ben Sira* in *CAMSEMUD 2007. Proceedings of the Italian Meeting of Afro-Asiatic Linguistics, Held in Udine, May 21st-24th, 2007*, a cura di Frederik Mario Fales, Giulia F. Grassi, Padova, S.A.R.G.O.N. Editrice e Libreria, 2010, pp. 213-219.

¹ Lungo i fiumi di Babilonia

là sedevamo in pianto

ricordando Sion.

² Ai salici di quella terra

appendemmo le nostre cetre [...]

⁵ Se mi dimentico di te, Gerusalemme,

si paralizzi la mia destra;

⁶ si attacchi la mia lingua al palato

se lascio cadere il tuo ricordo,

se non innalzo Gerusalemme

al di sopra di ogni mia gioia (*Salmi* 137,1-2.5-6).

Nell'esilio e nella deportazione – sinonimi di morte – in terra straniera e impura i cantori e i musicisti di una confraternita del Tempio di Gerusalemme si riuniscono lungo le acque correnti e pure dei fiumi per celebrare un rito di commemorazione, una lamentazione funebre cui è associata una pesante invettiva, se dovesse svanire il ricordo di Gerusalemme: la loro mano destra e la loro lingua si paralizzino, impedendo così la loro stessa attività, che consiste nell'eseguire musiche e canti rituali⁵.

Il ricordo degli eventi del passato diventa annuncio per il presente. Il «racconto» per antonomasia è rappresentato nella tradizione ebraica dall'*Aggada di Pesah*: la rievocazione dell'esodo dall'Egitto che viene compiuta in ogni casa la sera di Pasqua invita attraverso la domanda del figlio al padre («perché questa notte è diversa dalle altre notti?») a ritrovare un significato del passato che sia valido per la generazione presente e sarà valido sempre. La risposta del padre sottolinea come il passato degli avi sia vissuto realmente nell'«oggi» dei loro discendenti, «è la nostra uscita dall'Egitto» (*Esodo* 12,2-6; cfr. 10,2-13,8; *Deuteronomio* 4,9; 6,7.20-25; si veda anche 32,7)⁶.

Essenza e valore della testimonianza sono la verità e l'affidabilità. Il testimone falso, mendace, dovrà soggiacere alla stessa pena prevista per il reato su cui la dichiarazione sia stata resa; viene posto sullo stesso piano del reo. Forse la pena corrispondente non era sempre applicata automaticamente, ma è certo che «il falso testimone non resterà impunito, chi diffonde menzogne non avrà scampo» (*Proverbi* 19,5). Probabilmente anche la legge più recente, secondo la quale una testimonianza d'accusa per delitto capitale come l'omicidio e il culto idolatrico

⁵ Cfr. la bellissima poesia di Salvatore Quasimodo *Alle fronde dei salici*, in S. Quasimodo, *Tutte le poesie*, a cura di Gilberto Finzi, Milano, Mondadori, 1995. Si veda I. Zатели, *La trasmissione della memoria alla luce dei testi biblici*, in *Dopo i testimoni. Memorie, storiografie e narrazioni della deportazione razziale*, a cura di Marta Baiardi, Alberto Cavaglioni, Roma, Viella, 2014, pp. 227-234. Ricordiamo anche Brevard S. Childs, *Memory and Tradition in Israel*, London, SCM, 1962; *Remembering and Forgetting in Early Second Temple Judah*, a cura di Ehud Ben Zvi, Christoph Levin, Tübingen, Mohr Siebeck, 2012.

⁶ Svolgono questa funzione anche i rituali della liturgia cristiana che proprio alla Bibbia si richiamano e hanno valore di testimonianza perenne.

doveva essere suffragata in tribunale non da uno, ma da due o più testimoni, aveva proprio lo scopo di porre rimedio a questi atti⁷. La falsa testimonianza è sempre un reato grave; i falsi testimoni – e i falsi profeti – sono condannati e rigettati.

¹ Non spargerai false dicerie; non presterai mano al colpevole per far da testimone in favore di un'ingiustizia. ² Non seguirai la maggioranza per agire male e non deporrai in processo così da stare con la maggioranza, per ledere il diritto (*Esodo* 23,1-2).

È ben noto l'episodio di Susanna, riportato nel libro di Daniele (13,1-64), che viene condannata alla lapidazione per adulterio sulla base di due testimonianze mendaci ed è poi salvata da giudici probi che chiedono un supplemento d'indagine e un'ulteriore escussione dei testi.

⁴⁸ Allora Daniele, stando in mezzo a loro, disse: «Siete così stolti, o figli d'Israele? Avete condannato a morte una figlia d'Israele senza indagare né appurare la verità! ⁴⁹ Tornate al tribunale, perché costoro hanno deposto il falso contro di lei» (*Daniele* 13,48-49).

Il nono comandamento (od ottavo secondo differenti tradizioni e redazioni), recita:

Non devi deporre falsa testimonianza contro il tuo prossimo (*Esodo* 20,16; *Deuteronomio* 5,20)⁸.

Si è dunque testimoni essenzialmente e costantemente della verità, *'emet*, che non è un concetto astratto, l'idea platonica trasmessaci soprattutto dalla tradi-

⁷ Così si esprime C. van Leeuwen, 'ed *Testimone* cit., col. 193.

⁸ Letteralmente «Non deporre contro il tuo prossimo come testimone falso», si veda Gianfranco Ravasi, *I comandamenti*, Cinisello Balsamo, San Paolo, 2002. Per una rapida disamina dei contenuti del Decalogo si veda Raymond F. Collins, *Ten Commandments*, in *The Anchor Bible Dictionary*, a cura di David Noel Freedman, vol. 6, New York, London, Toronto, Sidney, Auckland, Doubleday, 1992, pp. 383-387. La bibliografia su questo tema è vastissima; si possono consultare le seguenti opere di riferimento: cfr. Frank L. Hossfeld, *Der Dekalog. Seine späten Fassungen, die originale Komposition und seine Vorstufen*, Freiburg (Schweiz), Göttingen, Universitätsverlag, Vandenhoeck & Ruprecht, 1982; Anthony Phillips, *Ancient Israel's Criminal Law. A New Approach to the Decalogue*, Oxford, Blackwell, 1970; B. S. Childs, *Exodus. A Commentary*, London, SCM, 1979; William H. C. Propp, *Exodus 1-18. A New Translation with Introduction and Commentary*, New Haven, London, Doubleday, 1998; W. H. C. Propp, *Exodus 19-40. A New Translation with Introduction and Commentary*, New York, London, Doubleday, 2006; Gerhard von Rad, *Deuteronomio* [1979], Brescia, Paideia, 2004 (trad. da *Das fünfte Buch Moses: Deuteronomium*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1964); Moshe Weinfeld, *Deuteronomy 1-11. A New Translation with Introduction and Commentary*, New Haven, London, Yale University Press, 2008; Alexander Rofé, *Deuteronomy. Issues and Interpretation*, London, New York, T&T Clark, 2002, pp. 38-39.

zione greco-occidentale. *'Emet* insieme con *'emuna*, «fiducia» e la terminologia derivata da *'mn* è contraddistinta da stabilità, fedeltà e affidabilità, lealtà e sicurezza duratura e forma nei nostri testi frequentemente un'endiadi con *hesed*, «pietas», «misericordia»; inoltre è in relazione con *šalom*, «pace» e «pienezza». Questo comandamento o «parola», secondo la tradizione ebraica, conferisce il senso profondo a tutti i comandamenti-«parole» di Dio, che non sono vuote e fallaci, ma rimangono stabili e si realizzano, si attuano.

L'insegnamento del Signore è perfetto /
rinnova la vita /
I decreti del Signore sono stabili /
rendono saggio il semplice (*Salmi* 19,8).

'Edut, «testimonianza scritta», «decreti», «comandamenti» in questo salmo è in parallelismo con *tora*, «insegnamento», «legge»; il termine è definito dal predicato *ne'mana*, «salda», «affidabile».

Nel Nuovo Testamento, che letterariamente e formalmente è in larga misura composto come un *midraš* del Primo Testamento, Gesù afferma di essere «[...] venuto nel mondo per rendere testimonianza alla verità» (*Giovanni* 18,37), proprio in un contesto giuridico come imputato di fronte al tribunale di Pilato; è una testimonianza che sancirà la sua condanna a morte. Nel greco della versione biblica dei LXX la terminologia relativa a «testimone» e «testimonianza» è resa con *martyrs* e *martyrion*. Questi lessemi acquisiranno un'accezione estrema e drammatica, perché il testimone del Nome e della Verità può spesso andare incontro ad una grave sorte di sofferenza ed ingiustizia⁹. L'arca delle tavole del Patto è denominata *'aron ha-'edut*, «arca della testimonianza». Accanto sono posti il libro della Torà e il testo del Canto di Mosè (*Deuteronomio* 31,19.26) a garanzia suprema dell'osservanza del Patto. La *'edut* diviene dunque testimonianza dell'azione salvifica di Dio e dell'impegno che Israele ha contratto verso di Lui. Il Signore stesso è chiamato come testimone e garante della condotta del Suo popolo e ricorrendo ad un'antica immagine s'invocano il cielo e la terra come testimoni a salvaguardia dell'osservanza del patto tra Dio e il Suo popolo¹⁰. Siamo proiettati in una dimensione cosmica dove gli uomini sono chiamati a non rinnegare il proprio Dio, a scegliere il bene e la vita, a non distruggere l'armonia del creato facendolo precipitare nelle tenebre del caos e della morte.

⁹ La tradizione ebraica sviluppa un'intensa riflessione sul *Qidduš haššem*, la santificazione o consacrazione del nome del Signore, che deve caratterizzare tutta l'attività del fedele. Per una visione di questi temi in ambito cristiano cfr. Johannes Beutler, *Martyria. Traditionsgeschichtliche Untersuchungen zum Zeugnisthema bei Johannes*, Frankfurt am Main, Knecht, 1972; Ignace de La Potterie, *La vérité dans saint Jean*, Roma, PIB, 1977, voll. 2.

¹⁰ Nei trattati di epoca prebiblica degli Ittiti e degli Aramei divinità ed elementi naturali venivano chiamati in veste di giudici, si veda H. Simian-Yofre, H. Ringgren, *'wd, 'ed, 'edût, r'udâ* cit., coll. 500-501.

Come proclama il profeta:

Di nuovo vivranno i tuoi morti, i cadaveri risorgeranno! Svegliatevi ed esultate, voi che giacete nella polvere. La tua rugiada, o Signore, è rugiada luminosa: la terra darà alla luce le ombre (*Isaia 26,19*)!



La copertura della bimah della sinagoga di Gwoździec (Polin – Museo della storia degli ebrei polacchi, Varsavia 2016 – foto di Anna Dolfi).

LA LEGGENDA DELL'EBREO ERRANTE
NELLA LETTERATURA ROMANTICA

Patrizio Collini

È con un moto di rassegnato sdegno che, in occasione di un suo breve viaggio nella Repubblica Federale nell'estate del 1960, l'esule Siegfried Krakauer scrive a Leo Löwenthal che in Germania non è cambiato nulla e che contro di lui si scrivono le stesse cose che si scrivevano trent'anni prima nella Germania hitleriana, aggiungendo quindi con mesta ironia che *Il principio Speranza* di Ernst Bloch sta intanto riscuotendo molto successo¹. In quegli anni Krakauer stava lavorando alla sua ultima opera, *History. The Last Things Before the Last*², intesa a decostruire l'impianto finalistico, discendente da una secolarizzazione dell'escatologia biblica, di ogni sorta di ottimistica filosofia della storia più preoccupata delle cose ultime che non delle penultime. Nella veste di testimone più attendibile di queste «penultime cose» – l'esistenza stessa con il suo talora insopportabile fardello – Krakauer convoca un personaggio d'eccezione, cui egli dedica il capitolo più importante del libro (il penultimo): Aasvero, l'Ebreo Errante, l'unico che sulla scorta della sua bimillennaria erranza potrebbe forse svelare l'amaro enigma di un tempo che non conosce compimenti ma solo reiterati accadimenti, paragonabili ai viavai di passeggeri che entrano ed escono dalla sala d'aspetto di una stazione in attesa di treni che forse non arriveranno mai.

Questa inaspettata apparizione sulla scena dell'Ebreo Errante, in veste di controcanto parodistico, sardonico confutatore di ogni visione metafisica della storia, è però solo l'ultimo *avatar* di una figura che, due secoli addietro, aveva già costituito un prototipo dell'eroe preromantico e romantico. Ma risaliamo agli antefatti più remoti. Sorta da una leggenda medievale antisemita³, codificata in un *Volksbuch* tedesco del 1602, la vicenda di Aasvero, calzolaio della

¹ Cfr. *Siegfried Krakauer 1889-1966*, a cura di Ingrid Belke e Irina Renz, in «Marbacher Magazin», 1988, p. 117.

² S. Krakauer, *History. The Last Things Before the Last*, New York, Oxford University Press, 1969 (trad. it: *Prima delle cose ultime*, Casale Monferrato, Marietti, 1985).

³ Sulla leggenda in generale vedasi George K. Anderson, *The Legend of the Wandering Jew*, Providence, Brown, 1965; Marie-France Rouart, *Le Mythe de Juif Errant dans les littératures européennes du XIX^e siècle*, Paris, Corti, 1988.

Via Dolorosa che negò a Cristo sulla Via del Golgota il ristoro di una breve sosta e che per questo venne punito, per la legge del contrappasso, a errare sulla terra fino al Giorno del Giudizio («Ich bleibe und stehe, Du wirst aber immer gehen»⁴), ebbe la sua prima importante diffusione fra 1500 e 1600 in concomitanza con le grandi scoperte geografiche e, soprattutto, con la svolta copernicana che dischiuse all'uomo latitudini infinite minando al contempo il principio d'autorità su cui poggiava la Chiesa.

La leggenda – nella quale vengono enunciate quelle due componenti della negazione ribelle e sacrilega e dell'erranza infinita, che rimarranno le due costanti in tutte le riprese successive – è strettamente correlata anche a questa apertura epocale e al venir meno dei «luoghi fatali» sui quali gravava il tabù secolare del non oltrepassamento: Colonne d'Ercole, Capo di Buona Speranza, le regioni polari e – soprattutto – gli invalicabili confini che il principio d'autorità imponeva all'attività intellettuale. In ambito letterario araldi di questa infrazione del limite discendente dalla tentazione e apertura verso l'infinito sono – sulla scia dell'Ulisse dantesco che esemplarmente aveva infranto con la sua brama di conoscenza la struttura del ritorno che presiede al viaggio classico – quelle figure che per prime nella modernità volgono la loro prua verso territori finora sconosciuti: Faust, Don Giovanni e – appunto – l'Ebreo Errante. Quest'ultimo, in particolare, insieme a quelle figure che da lui promanano (L'Olandese Volante, il Cacciatore Selvaggio e tutti gli Erranti), andrà incontro, fra Romanticismo e Novecento, alle più sorprendenti e inusitate metamorfosi, meglio incarnando – rispetto a Faust e Don Giovanni – nel suo tragico destino la condizione di trascendentale assenza di ogni asilo, erranza e sradicamento che, nella modernità, si accompagna alla messa in discussione di ogni *telos* escatologico e salvifico. E tutto questo, ovviamente, a partire dal modello costituito dalla diaspora e dalle tragiche vicissitudini del popolo ebraico. Si ricordi solo – prima di passare ai romantici – che questo complesso tematico si riflette in modo caleidoscopico nell'opera più esemplare della letteratura novecentesca: quella di Franz Kafka, i cui eroi sono destinati a peregrinazioni infinite alla periferia di un centro forse inesistente, siano queste peregrinazioni quelle di Joseph K. nei gironi infernali di una legge imperscrutabile o quelle nelle «regioni inferiori» del Cacciatore Gracco, intorno alla cui figura e vicenda – ricalcate su quelle dell'Ebreo Errante – Kafka sviluppa intorno al 1917 le sue riflessioni su una letteratura concepita come «caccia infinita» e infinitamente reiterato «Ansturm gegen die letzte irdische Grenze»⁵. Esempio, questo, di come l'erranza ebraica si espliciti non solo nella concezione dell'eroe moderno, ma anche nella concezione dell'opera come

⁴ *Kurtze Beschreibung und Erzählung von einem Juden mit namen Ahasverus*, in *Ahasvers Spur*, a cura di Mona Körte e Robert Stockhammer, Leipzig, Reclam-Bibliothek, 1995, p. 11 («Io qui rimango e sto ma tu andrai per sempre»: trad. di Patrizio Collini).

⁵ Franz Kafka, *Tagebücher*, Frankfurt/Main, Fischer, 1951, p. 553 («Assalto contro l'ultimo confine terrestre», trad. di P.C.).

testo infinito. Questa premessa novecentesca era opportuna per poter meglio comprendere l'estrema modernità e radicalità dell'approccio romantico alla leggenda dell'Ebreo Errante. Già nel manifesto schlegeliano della poesia romantica (1799), il Frammento 116 dell'«Athenäum», si colgono *in nuce* riflessi aasverici quando si prospetta il corso della poesia romantica universale e progressiva come erranza infinita, avvolta nelle spire di un incessante divenire, e per questo destinata a restare eternamente incompiuta. Echeggia qui, come in tutto il Romanticismo europeo, una nota faustiana che ci conduce ad indagare l'interdipendenza nella letteratura tedesca di fine Settecento – l'età delle grandi rivoluzioni politiche e letterarie – del mito faustiano con quello di Aasvero.

All'inizio degli anni Settanta il giovane Goethe attendeva infatti, nella sua officina stürmeriana, in cui studi biblico-cabalistici confluivano in quelli sui destini della poesia moderna, impersonata dal «grande Viandante» Shakespeare, a un dramma incentrato sulla figura dell'Ebreo Errante e uno dedicato a quella di Faust. Se di *Der Ewige Jude* ci rimangono solo pochi frammenti, e il lavoro si esaurì nell'abbozzo di poche scene, è perché la materia aasverica confluì in quella faustiana e prometeica: i due grandi eversori dello Sturm und Drang, cui Goethe avrebbe dedicato le sue migliori, giovanili energie. Colpisce del frammento satirico il tono ribelle, beffardo e libertario, tipicamente stürmeriano, che costituirà il legato goethiano alle successive reincarnazioni dell'Ebreo Errante. Aasvero viene presentato da Goethe, conformemente al momento negatore e confutatore della leggenda, come un eretico che si prende gioco dei preti e delle attese messianiche di coloro che nell'attesa del Messia trascurano le cose terrene:

Die Priester schrien weit und breit
 Es ist es kommt die letzte Zeit
 Bekehr dich sündiges Geschlecht.
 Der Jude sprach mir ists nicht bang
 ich hör vom Jüngsten Tag so lang⁶.

Come il Faust stürmeriano, Aasvero è anzitutto un'incarnazione dello Spirito della Terra e dello spirito critico che, anziché venire convertito, vorrebbe lui convertire i Cristiani alla sua visione del mondo. Come lo stesso Goethe ci svela nella sua autobiografia *Poesia e Verità*, la storia dell'Ebreo Errante doveva culminare nella sua visita a Spinoza, il nume tutelare del libero pensiero e della religione tutta terrestre dello Sturm und Drang⁷.

⁶ Johann Wolfgang Goethe, *Der Ewige Jude*, in *Sämtliche Werke 1.1., Der junge Goethe 1757-1775*, München, Hanser, 1986, p. 240: «I preti urlavano a destra e a manca / sono arrivati gli Ultimi Giorni / Convertiti stirpe peccaminosa / L'Ebreo disse: Io non ho paura / Sento parlare del Giorno del Giudizio / da tempi immemorabili» (trad. di P.C.).

⁷ Ivi, p. 879.

Interessante è anche come la forma poetica cui Goethe ricorre per presentare la vicenda dell'Errante sia quella spezzata del frammento lirico e dell'illuminazione repentina, la sola veramente consustanziale a un personaggio che nasce dalla rivolta e dall'insofferenza nei confronti di ogni chiusura mentale e formale. Che, quindi, la materia aasverica acquisisse da subito nella letteratura tedesca moderna – in un clima di generale trasmutazione di tutti i valori – un evidente carattere politico, rivolto contro tutti gli assolutismi terrestri e celesti, risalta anche dai versi veramente impressionanti e grandiosi dedicati ad Aasvero (*Der Ewige Jude. Eine lyrische Rhapsodie*) da Christian Friedrich Daniel Schubart, uno degli esponenti più libertari e politicamente impegnati dello Sturm und Drang, che, per lo spirito antidespotico della sua lirica, trascorse dieci anni recluso in una delle carceri più tristemente famose della Germania. Versi che eserciteranno un influsso determinante su tutte le rielaborazioni liriche che della vicenda aasverica darà il Romanticismo europeo, da Shelley a Wilhelm Müller. Versi che furono composti nel 1783 da Schubart nella Fortezza di Hohenasperg e che, oltre a testimoniare dell'alto grado d'identificazione che questo ribelle indomito avvertiva con Aasvero, ci offrono una delle versioni più penetranti della Leggenda dell'Ebreo Errante, presentato come l'unico eternamente vivente in un mondo di morti o di eternamente dormienti (l'espressione tedesca «Der Ewige Jude» – «l'Ebreo Eterno» – dal marchio patentemente antisemita acquista qui un'accezione implicitamente rivoluzionaria, alludendo all'eternità sulla Terra):

Aus einem finsternen Geklüfte Karmels
 Trat Ahasver. Er schüttelte den Staub
 Aus seinem Barte; nahm der aufgetürmten
 Totenschädel einen, schleudert'ihn
 Hinab vom Karmel, dass er hüpf' und scholl
 Und splitterte [...]
 Jerusalem sank [...]
 Roma stürzte in Trümmer;
 [...]
 Nationen entstanden und sanken vor mir;
 Ich aber blieb, und starb nicht!⁸

Sono versi, questi, che lasciano presagire – come tutto lo Sturm und Drang – la grande svolta dell'89 (vedi l'eloquente topos delle rovine di regni e im-

⁸ Christian Friedrich Daniel Schubart, *Der Ewige Jude. Eine lyrische Rhapsodie*, in *Malerei Müller und Schubart*, Berlin-Stuttgart, Spemann, 1900, p. 372: «Dai neri baratri del Monte Carmelo / emerse Aasvero. Scosse la polvere / dalla sua barba; dalla pila di crani / ne prese uno e lo scaraventò / giù dal Carmelo, mandandolo in mille pezzi [...] Gerusalemme scomparve [...] / Roma precipitò in macerie [...] / Nazioni sorsero e si dissolsero dinanzi ai miei occhi; / Solo io rimasi e non morii» (trad. di P.C.).

peri). Se la materia aasverica, nella sua componente di rivolta antidespotica e antiautoritaria, prepara e riflette il clima rivoluzionario, si può dire che è dal naufragio delle speranze rivoluzionarie che risalta la componente più tipica e tragica della leggenda: l'erranza eterna senza adempimento alcuno. È significativo come la letteratura romantica si serva ora di questo personaggio per metaforicamente sottolineare, all'indomani dell'infrangersi del Principio Speranza dell'89, la condizione di solitudine dell'intellettuale ormai privo di un movimento in grado di sostenerlo, che si traduce nella maledizione dell'erranza e dell'esilio perpetuo. Non ci si stupisca, quindi, che di questa leggenda così tragica si impadronisca anzitutto il romanzo nero europeo, da Lewis (*Il monaco*, 1796) a Potocki (*Manoscritto trovato a Saragozza*, 1805) a Hoffmann (*Gli Elisir del Diavolo*, 1815) e Maturin (*Melmoth il Viandante*, 1822). In Germania, documento epocale di questo naufragio di tutte le speranze, sono le *Veglie* di Bonaventura che nel 1804 diagnosticano per prime l'ottenebrarsi del sole romantico. Veglie dell'unico sveglia, il guardiano notturno dal passato rivoluzionario Kreuzgang, che già per la professione e il nome rinvia chiaramente alla materia aasverica: «Eterno guardiano notturno» è infatti in Germania uno degli appellativi dell'Ebreo Errante, mentre il nome Kreuzgang – letteralmente «cammino della croce» – rinvia parimenti alla leggenda. Guardiano notturno che si aggira senza requie, con picca e lanterna, in una città in cui uno spirito malefico sembra aver tramutato in pietra ogni essere vivente. Nel romanzo dello pseudo-Bonaventura, l'Ebreo Errante figura come l'alter ego che accompagna l'eroe nelle sue sedici peregrinazioni notturne, che conducono infine al «grande teatro di periferia», il cimitero cittadino, sulle cui tombe viene un'ultima volta macabramente formulata la visione atea e materialistica che anima il guardiano notturno:

O wie sie alle, die auf den Gräbern umherlaufen, und auf einer tausendfach geschichteten Lava vergangenen Geschlechter – wie sie alle nach Liebe wimmern, und nach einem großen Herzen über den Wolken, woran sie mit allen ihren Erden einst ruhen können! Wimmert nicht länger – diese Myriaden von Welten sausen in allen ihren Himmeln, nur durch eine gigantische Naturkraft [...]. Nur betteln sollst du mir nicht um den Himmel! Lieber ertröte ihn, wenn du Kraft hast⁹.

L'incontro con l'Ebreo Errante, l'unico personaggio mitico che agli occhi del protagonista si salvi dalla grande svendita di fine stagione di tutti i miti

⁹ Bonaventura, *Veglie* (con testo a fronte), Venezia, Marsilio, 1990, pp. 319-323: «Oh, tutti quelli che vagano sulle tombe e sulla lava mille volte stratificata delle passate generazioni, come implorano amore e un grande cuore al di sopra delle nubi, presso il quale poter un giorno trovare riposo con tutte le proprie terre! Non implorate oltre: queste miriadi di mondi girano vorticosamente per i loro cieli solo in virtù della gigantesca forza della natura [...]. Non devi mendicare per ottenere il cielo, espugno piuttosto se ne hai la forza» (trad. di P.C.).

allestita nel romanzo, avviene nella Quarta Veglia, dove il «non poter morire» dell'Errante appare una volta di più come il destino d'eccezione di colui che onora solo lo Spirito della Terra disdegnando ogni consolazione metafisica. A dimostrazione dell'importanza e delle profonde metamorfosi di cui fosse capace la leggenda nell'età romantica si pensi solo alla *Ballata del Vecchio Marinaio* di Coleridge, con cui si inaugura l'incunabolo del Romanticismo inglese, le *Ballate liriche* dello stesso Coleridge e di Wordsworth, che fonde la leggenda dell'Ebreo Errante con quella del Cacciatore Selvaggio e dell'Olandese Volante, per addivenire a quella variante marina della leggenda che nel Romanticismo europeo esperirà le più diverse trasfigurazioni: dallo scurilissimo *Schnabelewopski* di Heine all'*Olandese* di Wagner fino al *Gordon Pym* di Poe. La *Ballata* dismette il colore ebraico della vicenda, lasciandone però inalterata la struttura. L'infrazione del tabù è qui connessa a un gesto sacrilego che non è tanto l'assassinio di Dio, simboleggiato dall'uccisione dell'uccello sacro, quanto la distruzione della natura e dell'ordine cosmico di cui si rende responsabile il Vecchio Marinaio con l'uccisione gratuita dell'albatro, incorrendo così nella pena dell'erranza infinita, prima sui mari a bordo di una nave fantasma abitata da soli morti e poi di terra in terra. Che, quindi, nella *Ballata* – accusata subito dalla critica del tempo di essere solo «la folle stravaganza di un poeta tedesco pazzo»¹⁰ – si rifletta, oltre alla cosiddetta «morte di Dio», ingenerata dalla nuova filosofia tedesca post-kantiana, la vera emergenza di quel fine secolo: la rivoluzione politica e industriale, è oltremodo verosimile.

Ma la *Ballata* è per noi particolarmente significativa e innovativa, perché qui, per la prima volta nella storia della leggenda, l'espiazione si esplica non solo nell'erranza infinita del reietto, bensì, soprattutto, nella narrazione testimoniale dell'orribile evento di cui egli è stato partecipe. Il protagonista della vicenda aasverica appare così, più che nelle rielaborazioni anteriori della leggenda, come il poeta moderno il cui compito è quello di rendere conto – testimoniandolo – del quasi indicibile orrore della moderna «condition inhumaine». Da qui l'originale commistione di elementi mitici, magici e onirici di cui è intessuta la narrazione del Vecchio Marinaio, unico sopravvissuto, preda di una sorta di vissuto di fine del mondo che egli sente di dover comunicare a tutti coloro che incontra. E da qui il particolare interesse – sfiorante l'ossessione – che per la *Ballata del Vecchio Marinaio* sviluppò Primo Levi:

Since then, at an uncertain hour,
That agony returns:
And till my ghastly tale is told,
This heart within me burns.

¹⁰ Cfr. Samuel Taylor Coleridge, *La Ballata del Vecchio Marinaio* (con testo a fronte), Milano, Rizzoli, 1973, p. 8.

I pass, like night, from land to land;
I have strange power of speech [...]»¹¹.

Il dovere della testimonianza, da parte di un uomo errante abitato dalla catastrofe dei ricordi che cerca di comunicare a coloro che incontra per strada, è anche quello che avvertono i *Wanderer* romantici senza tetto né legge dell'Età della Restaurazione, e, in modo particolarmente emblematico, il protagonista del «cupo e terribile»¹² *Viaggio d'Inverno* di Wilhelm Müller (reso famoso dall'intonazione schubertiana), al quale nel ventunesimo Lied, a sottolineare l'adesione della sua vicenda al modello aasverico, viene addirittura proibito di morire, venendogli altresì interdetta l'«ospitalità» nel cimitero cittadino (sarcasticamente presentato come una confortevole locanda: una beffarda metafora politica, questa, della Restaurazione metternichiana). Il viandante invernale, alla fine del ciclo, ma non delle sue peregrinazioni, incontrerà nel povero suonatore d'organetto un *outcast* e uno spossato di tutto come lui, al quale potrà comunicare e consegnare i ventiquattro *Lieder* che è andato scrivendo durante la sua disumana peregrinazione sui ghiacci.

Che la leggenda dell'Ebreo Errante finisca per incarnare il destino del poeta moderno non sorprende: e anche questo è un portato delle radici ebraiche del moderno: quel popolo che è per antonomasia il popolo del Libro e della Scrittura. Quell'«Essere Ebrei» le cui espressioni letterarie e filosofiche – secondo il Blanchot di *Être Juifs* – hanno il potere di istituire un nesso con quelle parole gravate di senso che hanno in comune il prefisso «Es»: esilio, esodo, esperienza, estraneità, esistenza. Un prefisso che indica «nella divaricazione e nella separazione l'origine di tutti i valori positivi»¹³.

A ribadire, infine, come in pieno Ottocento, alla vigilia del '48 la leggenda dell'Ebreo Errante andasse acquisendo sempre più espliciti significati politici – che fanno di questa figura un profeta dell'umanità liberata – si citino *Ahasverus* di Quinet e la versione più popolare della leggenda, *Le Juif Errant* di Sue, in cui l'Errante figura come il campione socialista degli oppressi e delle classi lavoratrici: siamo nel 1845 e tre anni dopo apparirà il *Manifesto* di Marx che celebra lo Spettro che insonne si aggira per l'Europa.

¹¹ Ivi, p. 63: «Da quel momento, a un'ora imprecisa, / Quell'agonia mi torna; / E fino a che non ho detta la mia storia / Di morti, dentro mi brucia il cuore / Come la notte, passo di terra in terra, / E ho una strana potenza di parola» (trad. di Beppe Fenoglio).

¹² Nelle parole dello stesso Franz Schubert.

¹³ Maurice Blanchot, *L'infinito intrattenimento*, Torino, Einaudi, 1977, p. 172.

à l'endroit de la liberté sans caution, caution portée à un chiffre tel (500 fr.) qu'il lui est impossible de l'acquiescer; liberté dont pourtant il a plus besoin que personne, puisque souvent sa famille vit de son industrie, qu'il ne peut exercer en prison. Nous avons donc proposé le chiffre de SOIXANTE à QUATRE-VINGTS FRANCS, comme représentant à peu près la moyenne d'un mois de travail.

— Nous avons enfin, en tâchant de rendre pratique l'organisation d'une maison commune d'ouvriers, désœuvrés, nous espérons, quels avantages immédiats, même avec le taux actuel des salaires, si insuffisant qu'il soit, les classes ouvrières trouveraient dans le principe de l'association et de la vie commune, si on leur facilitait les moyens de les pratiquer.

Et afin que ceci ne fût pas traité d'utopie, nous avons établi par des chiffres que des spéculateurs pourraient à la fois faire une action humanitaire et lucrative, profitable à tous, et retirer cinq pour cent de leur argent, en concourant à la fondation de maisons communes.

Humanité et généreuse spéculation que nous avons aussi recommandée à l'attention du conseil municipal, toujours si rempli de sollicitude pour la population pauvre. La ville de Paris est riche: ne pourrait-elle pas placer fructueusement quelques capitaux en établissant, dans chaque quartier de la capitale, une maison commune modèle? D'abord l'espoir d'y être admis, moyennant un jeté modique, exciterait une louable émulation parmi les classes ouvrières; ensuite elles puiseraient dans ces exemples les principes et les bons rudiments de l'association.

Maintenant, en dernier mot pour remercier du plus profond de notre cœur les amis communs et inconnus dans la bienveillance, les encouragements, la sympathie, nous ont constamment suivis et nous ont été d'un si puissant secours dans cette longue tâche...

Un mot encore de respectueux et inaltérable reconnaissance pour nos amis de Belgique et de Suisse qui ont daigné nous donner des preuves publiques de leur sympathie, dont nous nous glorifions toujours et qui auront été une de nos plus douces récompenses.

FIN DU SUPPLÉMENT.



Lebreo errante (da un'edizione illustrata del romanzo di Sue - 1850 circa).

PARIGI 1928-1932: LA COLLANA «ARTISTES JUIFS» DE LE TRIANGLE
TRA PROMOZIONE ARTISTICA E APPARTENENZA EBRAICA

Alessandro Gallicchio

1. *Critica d'arte e antisemitismo*

Il presente studio si concentra su un'esperienza editoriale inedita, quella della collana di piccole monografie *Artistes juifs* [fig. 2], edita a Parigi tra il 1928 e il 1932 da Le Triangle e diretta dal matematico ebreo polacco Michel Kiveliovitch. Impostasi come un organo di rappresentanza all'interno di un panorama socio-politico connotato da un'ostilità diffusa nei confronti dell'alterità, Le Triangle aveva concorso alla salvaguardia della memoria dell'operare contemporaneo, sottolineando chiaramente quanto l'artista ebreo, a partire dalla fine degli anni Venti, avesse sviluppato una strategia promozionale alternativa rispetto al sistema dell'arte tradizionale. L'ondata nazionalista e antisemita che aveva travolto la Francia del periodo tra le due guerre aveva falsato l'immagine dell'ambiente cosmopolita di Montparnasse. Dopo gli anni dell'internazionalizzazione, il circolo dell'École de Paris, celebre per la presenza di mercanti e collezionisti ebrei che ricoprivano nella maggior parte dei casi ruoli centrali all'interno del circuito dell'arte, era stato repentinamente individuato come capro espiatorio da una frangia della critica d'arte francese vicina a posizioni esplicitamente xenofobe. Durante questi anni, le quotazioni di mercato di molti artisti stranieri erano salite vertiginosamente, provocando numerose polemiche, e la crisi del 1929 aveva avuto delle forti ripercussioni sul sistema dell'arte, protrattesi fino al decennio successivo¹. L'estrema destra aveva così colto l'occasione per accusare critici, mercanti e collezionisti ebrei di aver contribuito alla speculazione finanziaria e alla corruzione del mercato dell'arte.

Due figure, in particolare, si distinguono per il loro operare. La prima è Camille Mauclair, poeta, storico dell'arte e critico letterario che aveva fatto i suoi esordi nell'ambiente simbolista di fine XIX secolo e che, dopo la Prima Guerra

¹ Marianne Jakobi, *La question du cosmopolitisme artistique à Paris dans les années 1920. Léonce Rosenberg et la galerie L'Effort moderne*, in Marie-Claude Chaudonneret (a cura di), *Les artistes étrangers à Paris: de la fin du Moyen âge aux années 1920*. Atti del convegno (Paris, Centre André Chastel, 15-16 dicembre 2005), Paris, Lang, 2007, pp. 237-254.

Mondiale, aveva deciso di schierarsi a favore della purezza della tradizione nazionale, incarnando in pieno la figura dell'intellettuale politicizzato. Egli può essere infatti definito come il portavoce della critica parigina più conservatrice e come l'istigatore della campagna contro l'arte dei «metechi» promossa del quotidiano «Le Figaro». Nei suoi articoli si possono ritrovare tutti gli stereotipi promossi e divulgati dal partito filo-monarchico e filo-fascista dell'*Action Française* di Charles Maurras, contributi che culminano in due pubblicazioni saggistiche datate 1929 e 1930 e intitolate: *La farce de l'art vivant I e II*². La seconda è invece Maurice Feuillet, promotore un altrettanto feroce campagna sulle pagine de «Le Gaulois Artistique». Quest'esperienza inedita, che faceva uso di un dispositivo didattico modellato sul comparativismo iconografico, consisteva nel paragonare un maestro della tradizione francese con uno straniero, nell'intento di dimostrare il carattere degenerato della pittura di quest'ultimo che, spesso eseguita con uno stile espressionista, diveniva emblema del disfacimento della forma di matrice «talmudica».

2. *Le Triangle e la collana Artistes juifs*

In tale contesto, la casa editrice Le Triangle aveva deciso di farsi portavoce di una contro-campagna per testimoniare e valorizzare la presenza degli artisti ebrei. Se le singole monografie della collana *Artistes juifs* sono state oggetto di studi nell'ambito di ricerche monografiche, l'esperimento editoriale, nutrito, tra gli altri, dalle collaborazioni dei vari Waldemar George, Adolphe Basler, Louis Vauxcelles, Florent Fels, Georges Charensol, Marek Szwarc, Isaac Lichtenstein etc..., non ha ancora destato l'attenzione dovuta. Il «principio etnico» che stava alla base di tale avventura sembra essere confermato, nelle sue multiple sfaccettature, dal contesto all'interno del quale tali monografie erano nate. I libretti, di un formato che si aggira attorno ai 18 centimetri, erano composti principalmente da immagini che facilitavano la circolazione di pubblicazioni non troppo impegnative, dal carattere prettamente informativo. Una particolarità risiede in quello che Dominique Jarrassé ha definito un progetto approfondito di costruzione di una storia di artisti ebrei³. Si riferisce non certo agli attori dell'École de Paris, ma piuttosto a quelle monografie yiddish dedicate ai «padri», come Camille Pissarro, Max Liebermann o Samuel Hirszenberg, che fanno pensare agli articoli della rivista «Ost und West», oppure ai saggi di teorici tedeschi qua-

² Si vedano, di Camille Mauclair, *La farce de l'art vivant I. Une campagne picturale. 1928-1929*, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue Critique, 1929 e *La farce de l'art vivant II. Les mètèques contre l'art français*, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue Critique, 1930.

³ Cfr. Dominique Jarrassé, *L'éveil d'une critique d'art juive et le recours au «principe ethnique» dans une définition de «l'art juif»*, «Archives Juives», 2006, 1, p. 71.

li Karl Schwartz (*Die Juden in der Kunst*⁴) ed Ernst-Cohn Wiener (*Die jüdische Kunst. Ihre Geschichte von des Anfängen bis zur Gegenwart*⁵), convinti dell'utilizzo del principio «etnico» per la definizione dell'artista ebreo.

Un'altra caratteristica era invece determinata da questo specifico formato di pubblicazione, che si può comprendere alla luce di una serie di esperienze che l'avevano preceduto. Nel 1919, le edizioni di Valori Plastici avevano inaugurato la serie di *Artisti Moderni*, formato poi ripreso da Besson nella versione francese *Les Artistes Nouveaux*, diffuso dalle edizioni di Georges Crès, che si componeva di piccoli volumi ospitanti un breve saggio critico e una trentina di riproduzioni. La stessa operazione era stata fatta anche da Gallimard, che aveva lanciato *Les peintres français nouveaux*. Le Triangle, pur utilizzando la medesima strategia, aveva tentato di lanciare un'impresa pionieristica volta a «faire connaître au public juif et non juif les chefs-d'oeuvre des artistes juifs: peintres, sculpteurs, architectes, décorateurs etc.»⁶, che avrebbero così potuto aver accesso al mercato e al mondo del collezionismo. Alla luce di queste dichiarazioni d'intenti, sembra dunque opportuno rilanciare la questione de l'*éveil d'une critique d'art juive* proposta da Dominique Jarrassé nel titolo di un suo contributo. Egli afferma che «C'est bien là, en effet, un signe du développement d'une critique d'art spécifique, d'autant plus que plusieurs critiques, eux-mêmes d'origine juive, participent activement à cette entreprise»⁷. Non vi sono dubbi sulla specificità di tale critica, risulta invece più problematica la definizione di *critique d'art juive*. Non tutti i critici erano ebrei e, soprattutto, non tutte le monografie volevano riflettere sull'*art juif*. Quest'impresa, nel suo complesso, sembra dunque essere legata più a una forma di sostegno solidale che a un vero e proprio risveglio ebraico, anche se, per certi casi, la definizione proposta da Jarrassé può essere ritenuta appropriata.

La figura del caporedattore Michel Kiveliovitch resta misteriosa, così come la storia delle edizioni Le Triangle. Di quest'ultime si è a conoscenza della sede, ospitata al numero 8 di rue Stanislas, nel cuore del VI arrondissement, a pochi passi dal famoso carrefour Vavin. Il logo, un cerchio con all'interno tre globi di forma solare, conteneva la seguente dicitura: «Le Triangle, Sciences, Lettres, Arts» [fig. 1]. Nelle serie *Arts* comparivano soprattutto gli artisti dell'École de Paris. Per la serie *Sciences*, ad oggi, si sono reperiti solo due esemplari, uno dedicato alle tecniche operatorie di Albert Frouin⁸, l'altro alla pubblicazione della

⁴ Karl Schwartz, *Die Juden in der Kunst*, Berlin, Wert Verlag, 1928.

⁵ Ernst-Cohn Wiener, *Die jüdische Kunst. Ihre Geschichte von des Anfängen bis zur Gegenwart*, Berlin, Wasservogel, 1929.

⁶ Citato in Jean-Louis Andral, Sophie Krebs (a cura di), *L'École de Paris 1904-1929, la part de l'autre*. Catalogo della mostra (Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 30 novembre 2000-11 marzo 2001), Paris, Paris Musées, 2000, p. 382.

⁷ D. Jarrassé, *L'éveil d'une critique d'art juive* cit., p. 70.

⁸ Cfr. Lisa Albert Frouin, *Travaux scientifiques de Albert Frouin (1870-1926)*, Paris, Éditions Le Triangle, 1932.

tesi di dottorato sull'ossido di titanio cristallizzato di Simon Lubowsky⁹. Questi scritti sembrano essere una conseguenza logica dell'impresa di Kiveliovitch che, nonostante il suo interesse per gli artisti ebrei, rimaneva un uomo di scienza. Nel 1932, infatti, aveva discusso una tesi in matematica alla Sorbona di Parigi, intitolata *Sur les points singuliers du problème des trois corps*¹⁰ e, nel 1957, aveva collaborato con Jacques Vialar a una pubblicazione sulla teoria del caso¹¹. Una traccia del suo legame con il *milieu* ebraico dell'epoca è la sua iscrizione alla Ligue pour la défense des Juifs opprimés, comparsa su «L'Emancipation juive» del luglio 1916¹². Il logo della casa editrice può essere con tutta probabilità interpretato come la trascrizione grafica dei suoi interessi scientifici. Rifacendosi alle ricerche della sua tesi e, nello specifico, alla configurazione dei tre corpi di Lagrange, disposti agli angoli di un triangolo equilatero, aveva utilizzato questa forma geometrica per dare vita al suo progetto editoriale¹³. Si può ipotizzare che, per Kiveliovitch, Scienze-Lettere-Arti, in equilibrio costante, fossero alla base del triangolo della conoscenza. Anche se l'ambito scientifico conta, alla luce delle pubblicazioni reperite, meno esemplari, nasce dalle stesse intenzioni. Non a caso, Frouin e Lubowsky erano di origine ebraica e, almeno il primo, aderiva alla Ligue pour la défense des Juifs opprimés¹⁴. Kiveliovitch aveva così allargato il raggio d'azione di Le Triangle, mobilitandosi anche per amici e colleghi attivi nel campo delle scienze.

3. *L'arte contemporanea e gli ebrei*

L'unica testimonianza di un riconoscimento entusiasta dell'impresa artistica del matematico polacco arriva dall'italiano Guido Ludovico Luzzatto, che su «Le Arti plastiche» aveva redatto un articolo intitolato *L'arte contemporanea e gli ebrei* dove, affrontando la spinosa questione dell'arte ebraica, annunciava ai lettori italiani l'esistenza della casa editrice:

La casa editrice «Le Triangle» ha iniziato una collezione di volumetti in yiddish e in francese, sugli artisti ebrei. Si tratta di libriccini come quelli della Nouvelle Revue Française, destinati alla massima divulgazione. L'editore ha raccolto

⁹ Cfr. Simon Lubowsky, *Recherches sur l'oxyde de titane cristallisé*, Paris, Éditions Le Triangle, 1933.

¹⁰ Michel Kiveliovitch, *Sur les points singuliers du problème des trois corps*, Paris, Gauthier-Villars, 1932.

¹¹ Cfr. Michel Kiveliovitch-Jacques Vialar, *Les Séries chronologiques et la théorie du hasard*, Paris, Service de documentation et d'information technique de l'aéronautique, 1957.

¹² Cfr. *La vie intérieure de la Ligue*, in «L'Emancipation juive», 10-25 luglio 1916, 13-14, p. 219.

¹³ Cfr. Michel Kiveliovitch, *Sur les points singuliers* cit., p. 3 e Joseph-Louis de Lagrange, *Ceuvres*, Hildesheim-New York, Georg Olms Verlag, 1973, p. 230.

¹⁴ Cfr. *Liste des adhérents*, in «L'Emancipation juive», 2, 20 gennaio 1916, p. 6.

attorno a sé un piccolo cenacolo, un ritrovo di artisti ebrei, russi e polacchi, che vivono a Montparnasse, entro la metropoli multipla, a Parigi: e organizza piccole esposizioni in una saletta dietro la libreria, e conferenze sullo stesso argomento. Max Liebermann e Pissarro, Kisling e Soutine, Modigliani e Chagall sono gli artisti ai quali si sono dedicati i primi volumetti. Sugli ebrei corrono facilmente le più strane leggende. Si ignora spesso che siano ebrei i più grandi artisti, mentre si danno per ebrei gli uomini più diversi, Stinnes o Lenin. L'esplosione nelle arti figurative, delle attitudini fra gli ebrei che per tanti secoli avevano taciuto in questo campo, è immensa e rasenta l'incredibile. Fra i viventi artisti d'avanguardia rinati a Parigi da uno sciagurato vagabondaggio, gli ebrei sono, nonché nella storia, neppure tra i defunti: ed i giovani scultori sono ebrei, profughi da tutti i paesi: ci sono perfino donne ebreo, con una scultrice possente come Chana Orloff [...]»¹⁵.

Molti autori avevano trattato questa tematica o, con ancora più slancio, si erano dedicati alla questione dell'esistenza di un' *art juif*. Emile Szittyta, ungherese, che dopo aver fondato insieme a Blaise Cendrars le edizioni Les Hommes nouveaux¹⁶ si era dedicato alla critica d'arte, aveva schizzato il profilo di Arthur Bryks¹⁷. Nella sua monografia sottolineava le origini dell'artista e descriveva alcuni dei suoi temi tratti dalla Bibbia. Menkès, in un altro numero monografico, veniva descritto da Efstratios Tériade come il rappresentante autentico di questa nuova espressione. Dopo aver sottolineato l'importanza del disegno e della forma nella sua pratica artistica, veniva ricordata la rilevanza delle scene ebraiche nella scelta dei suoi soggetti¹⁸. Il critico ed editore greco, collaboratore dell'avanguardista «Cahiers d'art» e direttore artistico di «Minotaure»¹⁹, non si esimeva dal proporre, alla maniera di Szittyta, una visione che faceva leva sui caratteri razziali:

[...] la race le suit et enfin s'exprime. Le sentiment de race naît tout naturellement, sa résonance s'amplifie, son accent perce aussi bien dans le mouvement des scènes juives et les tâches noires des yeux que dans la profusion végétale des fleurs et le sombre éclat des fruits²⁰.

Questi scritti erano bilanciati da una critica che sembrava allontanarsi da queste spinose problematiche per proporre, al contrario, un'analisi libera da ogni obbligazione «etnica». Gran parte di questi testi sono infatti contraddistinti da uno

¹⁵ Cfr. Guido Ludovico Luzzatto, *L'arte contemporanea e gli ebrei*, «Le Arti Plastiche», 1 novembre 1928, 17, p. 3.

¹⁶ Cfr. Claude Schvalberg, *Emile Szittyta*, in *Dictionnaire de la critique d'art à Paris. 1890-1969*, [a cura di Claude Schvalberg], Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014, p. 348.

¹⁷ Cfr. Emile Szittyta, *Arthur Bryks*, Paris, Éditions Le Triangle, s.d.

¹⁸ Cfr. Efstratios Tériade, *Menkes*, Paris, Éditions Le Triangle, 1932, p. 13.

¹⁹ Per un breve profilo critico si rimanda a Claude Schvalberg, *Efstratios Tériade*, in *Dictionnaire de la critique d'art à Paris* cit., pp. 354-355.

²⁰ E. Tériade, *Menkes* cit., p. 20.

stile che fa uso del racconto biografico o dell'aneddoto sensazionale. Create per la diffusione e la promozione, le monografie erano innanzitutto uno strumento di familiarizzazione alla pratica di artisti non molto conosciuti. Lo dimostrano i testi di Georges Charensol, giornalista francese vicino alla redazione de «L'Art vivant»²¹. Nel suo studio su Pascin del 1928, che precede di due anni la morte dell'artista, si dilunga sui racconti delle notti passate nei bar di Montparnasse in compagnia del suo compagno di bevute²². Il testo di Charensol, più che un'analisi critica, sembra essere una raccolta di *souvenirs*, un omaggio a una delle più carismatiche figure dell'École de Paris. Lo stesso vale per l'altro scritto, dedicato a Jean de Tschanner, in cui il critico si dilunga sulla pittura di paesaggio svizzera e sul suo ambiente culturale²³. Restando nell'area de «L'Art vivant», vanno inoltre segnalate le monografie di Florent Fels, che sono in sintonia con lo stile promosso da Charensol. Fels, a partire dal 1928, utilizza un tono giornalistico che tende a privilegiare lo *scoop*. Kisling, così, diviene il re di Montparnasse, impegnato in interminabili *bagarre* che facevano scalpitare i *reporter* dei più celebri quotidiani²⁴; la vita di Kars sembra invece risolversi in un percorso a tappe, marcato dalle fermate ai bar notturni che vanno da Montparnasse a Montmartre²⁵. Terechkovitch diventa una figura eroica, un Ulisse dell'Est che, impegnato in un viaggio interminabile alla volta della capitale francese, si presta a una narrazione travolgente²⁶. Saranno invece Maximilien Gauthier²⁷ e André Levinson a fornire un'analisi dettagliata delle opere. Il primo, nel descrivere il lavoro di Eugène Zak, lo lega indissolubilmente alla cultura artistica italiana, con la quale l'artista era venuto in contatto durante un viaggio a Firenze e Roma²⁸. Il secondo, invece, aveva coniato un termine preciso per descrivere l'opera di Jacques Loutchansky: *art gréco-bouddhique*, riferendosi principalmente ai dipinti rappresentanti donne sedute²⁹.

All'analisi contenutistica va aggiunto un appunto sulla molteplicità dei formati linguistici utilizzati. Una delle caratteristiche della collezione *Artistes juifs* è proprio il trilinguismo, francese, inglese e yiddish [fig. 3]. Se la scelta del francese e dell'inglese è legata indissolubilmente all'aspetto divulgativo, e conferma con insistenza il desiderio di sostenere con forza il lavoro degli artisti ebrei residenti in Francia o negli Stati Uniti, l'yiddish s'iscrive all'interno di un processo

²¹ Cfr. C. Schvalberg, *Georges Charensol*, in *Dictionnaire de la critique d'art à Paris* cit., p. 86.

²² Cfr. Georges Charensol, *Pascin*, Paris, Éditions Le Triangle, 1928, p. 12.

²³ Cfr. G. Charensol, *Jean de Tschanner*, Paris, Éditions Le Triangle, s.d., p. 8.

²⁴ Cfr. Florent Fels, *Kisling*, Paris, Éditions Le Triangle, 1928, pp. 7-8.

²⁵ Cfr. F. Fels, *Kars*, Paris, Éditions Le Triangle, 1930, p. 8.

²⁶ Cfr. F. Fels, *Terechkovitch*, Paris, Éditions Le Triangle, 1930, pp. 8-10.

²⁷ Cfr. C. Schvalberg, *Maximilien Gauthier*, in *Dictionnaire de la critique d'art à Paris* cit., p. 178.

²⁸ Cfr. Maximilien Gauthier, *Eugène Zak*, Paris, Éditions Le Triangle, s.d., p. 14.

²⁹ Cfr. André Levinson, *Jacques Loutchansky*, Paris, Éditions Le Triangle, s.d., p. 9.

di riaffermazione identitaria. Le monografie redatte in questa lingua servivano a rafforzare i legami di una comunità cosmopolita che cercava di rispondere alle discriminazioni attraverso l'esclusione linguistica. La monografia su Kopman è un esempio fondamentale: comparsa in yiddish e in inglese³⁰, era stata redatta da Tofel, artista di origine polacca e amico di Kopman. Nato in una famiglia di lingua yiddish, Tofel, nel 1905, si era trasferito negli Stati Uniti, dove aveva iniziato a esporre, proprio con Kopman, in alcune celebri collettive, come quella ospitata al Whitney Studio club del 1917³¹. Nel testo, Tofel sottolinea che anche Kopman era un artista che, come lui, praticava la critica d'arte. La sua opera viene legata ai temi dell'Antico Testamento, prendendo come pretesto la forte presenza di scene e personaggi biblici. Tofel cede così alla tentazione di interpretare la rappresentazione di temi ebraici come segno distintivo dell'artista ebreo, come farà poi Kopman in una pubblicazione yiddish dedicata a *Abraham Walkowitz*³². Nella stessa lingua, sono state poi redatte la monografia di George dedicata a *Krémègne*³³, tradotta dal francese, il *Feder* di Gustave Kahn³⁴, *Pissarro*³⁵ e *Liebermann*³⁶ di Leo Koenig, *Hirszenberg*³⁷ e *Marc Chagall*³⁸ di Isaac Lichtenstein, un altro *Krémègne*³⁹ di Warshavsky e, infine, un *Modigliani* di Marek Szwarc⁴⁰. Tutti questi testi, a differenza dei casi precedenti, non esitano a proporre un'analisi fortemente orientata verso l'affermazione dell'*art juif*, differenziandosi, anche grazie all'uso dell'yiddish, dalle letture più moderate dei critici alla moda di Montparnasse.

4. Conclusioni

Tale costellazione, densa di protagonisti, mostra fino a che punto la pressione sociale e politica avesse investito il *milieu* ebraico parigino dell'epoca, favorendo processi di riaffermazione dal carattere rivendicativo. Qui, critici, artisti e collezionisti si erano espressi liberamente a favore di una causa solidale: il sostegno degli artisti ebrei. Pur essendo a disagio nell'utilizzo di una categoria troppo dibattuta come quella dell'*art juif*, si erano comunque concentrati sulla pro-

³⁰ Cfr. Jennings Tofel, *Benjamin Kopman*, Paris, Éditions Le Triangle, s.d.

³¹ Cfr. Jerzy Malinowski, *Malarstwo i rzeźba Żydów polskich w XIX i XX wieku*, Warszawa, Wydawnictwa Naukowe PWN, 2000, pp. 164-165.

³² Benjamin Kopman, *Abraham Walkowitz* (in yiddish), Paris, Éditions Le Triangle, s.d.

³³ Waldemar George, *Krémègne* (in yiddish), Paris, Éditions Le Triangle, s.d.

³⁴ Gustave Kahn, *Feder* (in yiddish), Paris, Éditions Le Triangle, 1929.

³⁵ Leo Koenig, *Pissarro* (in yiddish), Paris, Éditions Le Triangle, 1927.

³⁶ L. Koenig, *Liebermann* (in yiddish), Paris, Éditions Le Triangle, 1927.

³⁷ Isaac Lichtenstein, *Marc Chagall* (in yiddish), Paris, Éditions Le Triangle, 1927.

³⁸ I. Lichtenstein, *Hirszenberg* (in yiddish), Paris, Éditions Le Triangle, 1928.

³⁹ Mark Warshavsky, *Krémègne*, Paris, Éditions Le Triangle, 1928.

⁴⁰ Marek Szwarc, *Modigliani*, Paris, Éditions Le Triangle, 1927.

mozione degli esclusi, tentando in alcuni casi di proporre astruse letture critiche al fine di individuare dei caratteri comuni tra una moltitudine di pratiche artistiche. In un continuo ondeggiare tra rivendicazioni identitarie, etniche, culturali e religiose, la promozione artistica si confondeva così, troppo facilmente, con il sostegno a una comunità religiosa, alterando la natura stessa dell'operazione avviata da Le Triangle. Va tuttavia evidenziato che la maggior parte degli artisti e dei critici che avevano collaborato a *Artistes juifs* non erano praticanti o addirittura appartenevano a un'altra confessione. La complessità di tali fattori, agenti determinanti per gli effetti del nazionalismo antisemita sull'ambiente critico di Montparnasse, sottolinea inevitabilmente la difficile condizione nella quale i circoli artistici ebraici avevano vissuto e operato. Tale studio permette così di rileggere, anche se parzialmente, gli eventi socio-politici della Francia del periodo tra le guerre attraverso una lente finora offuscata, quella della collana di monografie di *Artistes juifs*.



Fig. 1 – Logo della casa editrice Le Triangle.

ARTISTES JUIFS

SOUTINE

par
Waldemar George



Soutine par Modigliani.

Éditions " LE TRIANGLE "
8, Rue Stanislas, PARIS-6^e

Fig. 2 – Copertina di Waldemar George, *Soutine*, Paris, Éditions Le Triangle, 1928.



Fig. 3 – Copertina di Jennings Tofel, *Benjamin Kopman*, Paris, Éditions Le Triangle, s.d.

ANDENKEN: CONTINUITÀ E FRATTURE NELLA FILOSOFIA
DELLA STORIA TRA GIUDAISMO E CRISTIANESIMO.
INTELLETTUALI EBREI E TRADIZIONE APOCALITTICA
TRA «ENTRE-DEUX-GUERRES» E «APRÈS-GUERRE»

Mario Domenichelli

L'invito a questo convegno è per me l'occasione di chiarire a me stesso il fondamento teorico di un mio lavoro in corso sul *modus operandi* comune dei grandi storici culturali, artisti e filosofi nell'Europa degli anni Trenta-Quaranta sul filo di un loro legame con l'Apocalittica ebraica e il discorso messianico. Penso a ebrei come Benjamin, Aby Warburg, Leo Spitzer, Erich Auerbach, Theodor Adorno, Edmund Husserl, e a non ebrei come Johan Huizinga, José Ortega y Gasset, T.S. Eliot, Herman Hesse, senza escludere un pensatore ostile all'ebraismo come Martin Heidegger. Un dato importante di questa mia ricerca è il concetto modernista d'opera integrale, fondata sull'idea che in ogni frammento stia anche l'insieme, e che l'insieme possa essere, debba essere richiamato a partire da ogni frammento, e che ogni momento della dinamica temporale rinvii all'insieme della stessa. Questa dunque la prima linea di sviluppo, che terrò per così dire sommersa; la seconda, manifesta, riguarda invece, per diverse nomenclature, il rapporto tra *thema* e *rhema*, nel senso messianico evangelico, apocalittico del termine, nell'opera modernista.

I procedimenti ermeneutici di Auerbach in *Figura*¹ e di Benjamin in *Über den Begriff der Geschichte*² cercano la loro stessa ragion d'essere muovendosi verso la propria origine. Questo movimento forma la *dialektische Bild*, l'immagine dialettica che Benjamin riconosce nell'*Angelus Novus* di Paul Klee al passo IX delle *Tesi di filosofia della storia* (così Solmi nella sua traduzione rende conto del titolo tedesco: *Über der Begriff der Geschichte*), L'*Angelus* che incede regredendo sotto la spinta del vento del progresso e della storia, il passato davanti ai suoi occhi, il futuro alle spalle. Troviamo questo stesso movimento in *Figura* di

¹ Erich Auerbach, *Figura*, «Archivum Romanicum», XXII, Firenze, 1938, 436-489, poi in «Neue Dantestudien», *Istambuler Schriften*, 5 (1944). Auerbach tornò sul problema dell'interpretazione figurale in *Dante's prayer to the Virgin and earlier eulogies*, «Romance Philology», III (1949), 1-26, e poi in *Figurative texts illustrating certain passages of Dante's „Commedia“*, «Speculum», XXI (1964), 474-489. In italiano in *Studi su Dante* [1963], Milano, Feltrinelli, 2005.

² *Über den Begriff der Geschichte* fu scritto probabilmente nella primavera del 1940, l'abbiamo letto in *Illuminationen, Ausgewählte Schriften I*, Frankfurt am Main, 1977, pp. 251-261.

Auerbach, un esempio di pensiero etimologico teso verso l'origine delle stesse parole che vengono usate³, come una pianta che crescesse verso le proprie radici.

Il 25 maggio del 1939 Auerbach scriveva a un suo allievo un importante appunto di metodo⁴; gli consigliava di cercare un *Ansatzpunkt*, uno spunto di partenza, l'interrogazione che non solo aprisse lo spazio della ricerca ma ne contenesse *in potentia* l'intero sviluppo. Scriveva Auerbach che ci aveva messo mesi per trovare lo spunto di *Figura*, il saggio pubblicato l'anno precedente su «Archivum Romanicum». Lo spunto non doveva porre problemi astratti di ordine generale, piuttosto identificare un fenomeno particolare, concreto: la storia di una parola, o un brano nel quale risuonasse per intero un'epoca culturale, in un particolare momento della stessa, una svolta, un inizio, una fine. Una pericope che contenesse una figura in cui si inscrivesse un qualche sviluppo teorico, in cui si mostrasse in trasparenza una continuità temporale.

Un memorabile esempio di *Ansatzpunkt* sta nel saggio di Auerbach sulla *Preghiera alla Vergine*, in cui Maria è figura di soglia, oltre la quale, tutto si mostra in continuità con quel che è stato, e niente sarà più come prima. Maria è invero la soglia tra l'eterno e il mondo finito della storia. Maria è il *limen* attraverso cui, come si legge nel Vangelo di Giovanni, 1. 14: *ὁ λόγος σὰρξ ἐγένετο* (*o logos sarx egeneto*, il verbo si fece carne): «Euge Dei porta / quæ non aperta / veritatis lumen / ipsum solem iustitiæ / indutum carne / ducis in orbem»⁵ («Salve, porta di Dio / che, non aperta, / della verità il lume / e di giustizia il sole stesso / fatto carne / porti in terra»). Maria è *θύρα*, porta che si schiude tra tempo umano e l'eterno. Questa figura liminare mariana è anche l'illustrazione metacritica, meta-ermeneutica della soglia, teorica e metodologica, sulla quale deve porsi l'interprete in Auerbach, tra l'eternità e il qui ora; tra sincronia e diacronia, tra oblio e memoria, tra le rappresentazioni attraverso cui nel tempo, in diacronia (*rhemata*), si manifesta l'Essere, il *thema*, sempre prima e oltre, in una sincronia.

Figura è una ricerca che si muove tra filologia, filosofia e storia culturale; una dialettica tra diadi: *gramma* e *pneuma* (la parola, le parole, *grammata*, e lo spirito, il *logos*: San Paolo, *Cor. 2: 3: 6-18, Rom. 7: 6*), *θῆμα* e *ῥῆμα*, tra ciò di cui si parla, tra *thema* per l'appunto e *rhema*. Nelle sacre scritture *thema* identifica anche

³ Sul pensiero etimologico nell'enciclopedismo alto-medievale, si pensi alle etimologie di Isidoro di Siviglia e al lavoro di Jacques Fontaine, *Isidore de Seville. Genèse et originalité de la culture hispanique au temps de Wisigoths*, Paris, Etudes Augustiniennes, 1959, 2 voll. Si veda, utilmente, anche Paolo Rosano, *Sensi letterali e sensi figurati nel «De Rerum Naturis» di Rabano Mauro. Un'indagine sull'enciclopedismo dell'alto medioevo*, Vicenza, Caosfera 2011; *Etimologie o Origini* è pubblicato, con testo latino a fronte, a cura di Angelo Valastro Canale, Torino, UTET, 2004, 2 voll.

⁴ Diane Meur, *Préface à Erich Auerbach. Le culte des passions. Essais sur le XVII^e siècle en France*, Paris, Macula, 1998 [si tratta della versione francese del saggio di Auerbach, *Vier Untersuchungen zur Geschichte der französischen Bildung*, Bern, Franck Verlag, 1951], p. 27.

⁵ Erich Auerbach, *Dante's Prayer to the Virgin (Par. XXXIII) and earlier eulogies*, «Romance Philology», VII (1949), pp. 1-26; tr. it. in E. Auerbach, *Studi su Dante*, a cura di Maria Luisa Del Pieri Bonino e Dante Della Terza, Milano, Feltrinelli, 1953 (2005), pp. 273-308. I versi citati a p. 291 vengono da *In Assumptione Beatae Mariae (XI sec.)*, attr. a *Herimannus Contractus*.

logos e *pneuma*, lo spirito e la parola creatrice, mentre *rhema* è ciò che del *thema* si dice nel tempo. *Rhema* nel *Nuovo Testamento* è la Rivelazione, *Ἀποκάλυψις* l'*Apocalypsis*, portata da Cristo al genere umano. *Rhema* si riferisce cioè alle parole nella dinamica della storia, mentre *Logos* si riferisce alla parola eterna, alla parola creatrice di Dio. *Rhema* è il Vangelo, forma rivelata visibile, concreta, grafica, sonora, storica delle parole attraverso cui lo spirito si rivela come senso della storia, come *figura*. Quella parola, quell'idea, il *thema*, identifica il senso e la direzione della storia come testo fluido e concatenato delle *praefigurationes* che nelle sacre scritture si muovono nel tempo *ad figuram*, verso il loro stesso farsi *figura* e dunque Rivelazione, *Apocalypsis*, in quel movimento che chiaramente, e altrimenti, definisce ciò che chiamiamo la dinamica culturale dell'Occidente.

Il *thema* della parola *Figura*, passando dal piano spirituale a quello grammaticale, si trova in parole come *fingere, fictio (finzione), figulus (vasaio), factor (fattore, anche nel senso di creatore), effigies (effigie)*. Tutti termini riferiti alla «forma» o al dar «forma», e si riferisce alla costruzione di rappresentazioni. *Darstellung*, rappresentazione, è il termine usato nel sottotitolo di *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit*, il grande libro di Auerbach sulla realtà rappresentata; *Mimesis*, imitazione, è relata a *Mneme* poiché la memoria è comunque ri-presentazione, un gioco di forme, rappresentazioni, del vissuto, *das Erlebnis*, tra *mneme*, la memoria, e *λήθη / lethe*, ο *Ἀημοσύνη / Lesmouyne*, e cioè l'oblio⁶. *Figura*, nel latino di Varrone – scrive Auerbach⁷ – è anche una nozione grammaticale vicina a *rhema, rhemata*, termini che designano le parole parlate, in cui appaiono le forme flessive del *thema*, che è invece radice, forma non flessa.

In Greco antico non esiste un corrispettivo pieno di *figura*; il termine più vicino è *εἰκών*. In San Paolo, *Colossesi* (1.15), Cristo è *εἰκὼν Θείου / eikon Theiou*, in *Corinzi* 1: 11, 7, ogni essere umano è *eikon Theiou*. Nella traduzione dalla Bibbia greca dei Septuaginta⁸ alla *vulgata* però – Auerbach non lo dice, noi però abbiamo controllato – non trovi mai *figura Dei*, trovi sempre *imago Dei*. Nel Cristianesimo, *Figura*, insieme a tutta la dialettica *thema-rhema* – si trasferisce dal piano grammaticale che aveva in latino a quello teologico venendo così a definire la catena di *praefigurationes* nel passato come, nel loro complesso, *figura futurorum* attraverso cui si declina il senso stesso della filosofia cristiana della

⁶ Nella logica di questo lavoro si deve ricordare qui, come parte integrante del *corpus analyticum* a cui è interessato, anche il saggio di Karl Kerényi, *Mnemosyne, Lesmosyne. Über die Quellen Erinnerung und Vergessenheit*, «Schweizer Monatshefte Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur», 1944-1945, 24, poi in *Humanistische Seelenforschung* in DERS: „Werkenausgabe“, München-Wien, Langen Müller, 1966.

⁷ E. Auerbach, *Figura* cit., pp. 177-179.

⁸ *Biblia Graeca / Septuaginta id est Vetus Testamentum graece iuxta LXX interpretes / edidit Alfred Rahlfs / Editio altera quam recognovit et emendavit Robert Hanhart // Nestle-Aland / NOVUM TESTAMENTUM GRAECE / 28 revidierte Auflage / Herausgegeben vom Institut für Neutestamentliche Textforschung, Münster / Stuttgart, Deutsche Bibelgesellschaft, 2006; Biblia sacra vulgatae Editionis, Ed. San Paolo, 2003.*

storia, senza tuttavia dimenticare che le relazioni tra antico e nuovo testamento sono molteplici, e ciò che separa e tuttavia unisce l'Antico e il Nuovo è proprio la questione figurale, e la *quaestio* messianica. Non dice forse Lévinas in *Paix et proximité*, in *Alterité et Transcendence*⁹ che «ce qui est extrêmement important pour le sens même de l'Europe, son héritage biblique implique la nécessité de l'Héritage Grec» («l'eredità biblica implica la necessità dell'eredità greca»), e non si tratta «della semplice confluenza di due correnti culturali», ma della «apparizione del terzo [...] nell'orizzonte dell'Universale». Il terzo che non divide, ma che unisce e che accompagna; il terzo che è l'altro e al tempo stesso esattamente il prossimo, il senso della misericordia¹⁰ dell'*agape*, di cui parla Paolo in *Corinzi* 13: 4-8. In questo spirito dell'avvento del terzo, seguiamo l'argomento di Auerbach: Tertulliano, in *Adversus Marcionem*, 3.16, narrando la storia di Hosea, non manca di notare come Mosé dapprima lo chiamasse Joshua (*Mosé*, 13,16), poi «incipit vocari Jesus... Hanc prius dicimus figuram futurorum fuisse», ed è dunque chiaro che *figura* assume il senso che gli dà anche Auerbach a partire dai *Patres*¹¹. La *praefiguratio*, in quanto *figura futurorum* apre nel tempo storico una vertigine metafisica, per la quale la filologia diventa filosofia, e la filosofia teologia. E quei termini grammaticali son là per dare forma alla, e rappresentare dunque la, storia passata e pertanto anche quella futura. Così l'arca di Noè diviene *praefiguratio Ecclesiae* e Mosé stesso, per diverse vie, *praefiguratio Christi*. Certo, mi si potrà dire – in effetti dire ad Auerbach – che nel Cristianesimo il messianesimo si compie con Cristo, mentre nell'Ebraismo (ancora) non si dà compimento, poiché l'avvento messianico, nell'Ebraismo, si sposta indefinitamente nel futuro ed è la fine stessa, se non il fine, della storia. Ma anche nel Cristianesimo, se l'avvento del Messia, del Cristo si è compiuto, non si è tuttavia compiuto il tempo, e il compimento, l'*Erfüllung*, anche nel cristianesimo si sposta in un indefinito futuro nel momento in cui con l'apocalisse, sarà rivelato il senso del tempo nel suo compiersi alla fine della storia. E Auerbach, molto puntualmente, filologicamente, ci racconta di come e quando il principio figurale della filosofia della storia che trovi nell'*Antico Testamento*, e che informa la tradizione messianica, divenga il principio della filosofia della storia del Cristianesimo, in cui il verbo si è sì fatto carne, rinnovando così l'attesa del compimento messianico, della rivelazione e della fine della storia. Non è forse questo – l'attesa, la tensione, la prefigurazione – ciò che informa – Hegel e Marx

⁹ «Les cahiers de la nuit surveillée», 3, Verdier-Lagrasse, 1984, pp. 339-346.

¹⁰ *De Dieu qui vient à l'Idée* Paris, Vrin, 1982, in italiano: *Di Dio che viene all'idea*, Milano, Jaca Book, 1983, trad. di Silvano Petrosino con una conversazione inedita, p. 214).

¹¹ Si vedano al proposito, anche per quanto segue, Henri Lubac, *Exegèse Médiévale. Les quatre sens de l'écriture*, Paris, Aubier, 1959-1963, IV voll., parte I (trad. it. *Egesesi medievale*, Firenze, Jaca Book, 2006, voll. 1-4); T.P. O' Malley (S.I.), *Tertullian and the Bible*, in «Latinitas Christianorum Primaeva», XXI, Nijmeyer, 1967, pp. XVI-186; e Sabine Hiebsch, *Figura Ecclesiae: Lea und Rachel in Martin Luthers Genesispredigten*, Münster, Listverlag, 2002.

inclusi, *mutatis mutandis* – ogni filosofia della storia nella cultura d'Occidente?

Sergio Quinzio, in *Radici ebraiche del Moderno*, scrive che l'Apocalittica ebraica si fonda su una concezione fortemente deterministica della serie di mutamenti che prendono forma nel tempo, o danno forma al tempo, in modo pre-stabilito da Dio¹². L'intero corso degli eventi, tutto l'accadere del tempo è sempre già presente nel principio: *Ursprung ist das Ziel/l'origine è il destino*. Il motto di Karl Kraus¹³, altro nome della tradizione euro-ebraica, molto concorda con il celebre frammento eracliteo, ἦθος, ἀνθρώπων δαίμων (il carattere è destino dell'uomo) che troviamo in esergo all'Auerbach di *Dante als Dichter der irdischen Welt*¹⁴. Nell'ermeneutica biblica, nell'esegesi, l'interprete, sa che ogni *figura* è prefigurazione dell'avvento di Dio; e contiene la rivelazione, l'apocalissistica stessa, poiché il tempo futuro disvelerà ciò che nel tempo presente, *in tempore figurae*, si può scorgere solo come riflesso in una trasparenza, certo *Corinzi I 13,12*: βλέπομεν γὰρ ἄρτι δι' ἑσόπτρου ἐν αἰνίγματι τότε δὲ πρόσωπον πρὸς πρόσωπον (ora vedi come per uno specchio oscuro, vedrai poi faccia a faccia). Sicché è chiaro che la storia è l'attesa del compiersi di quanto è stato annunciato, e cioè l'avvento del regno di Dio sulla terra. La stessa ermeneutica occidentale moderna, nel suo impianto dialettico, come mostra Emmanuel Levinas, per esempio, nei suoi *Commentaires. Textes messianiques in Difficile liberté*¹⁵ così come in *En decouvrant l'Existence avec Husserl et Heidegger*¹⁶, o in *Autrement qu'être au delà de l'Essence*¹⁷, è profondamente radicata nell'esegesi ebraico-cristiana. Auerbach, non da filosofo, ma da filologo, mostra quella stessa continuità tra antico e nuovo testamento attraverso la distinzione paradigmatica paolina fra γράμματα (i segni di cui materialmente si compone) e πνεύμα (lo spirito, l'origine, ciò a cui quei segni rinviano). I mutamenti nel tempo possono essere visti come γράμματα, i segni, e tuttavia essere profondamente compresi solo in quanto πνεύματα ciò a cui i segni rinviano ma che non possono essere.

Molti anni prima di *Figura* (1939), nel 1927, Martin Heidegger nel suo libro più importante, *Sein und Zeit*¹⁸, non enuncia affatto il suo *Ansatzpunkt* nell'*incipit*. Vi giunge invece dopo una cinquantina di pagine, al paragrafo 7 del capitolo primo, dopo aver posto il problema ontologico, ed essere giunto alla questione chiave, il concetto di *fenomeno*, *Phänomenon* – anche se in realtà troviamo più comunemente *Erscheinung* (*Schein*, lucentezza, *scheinen*, apparire, manifestarsi). Il tedesco *Phänomenon*, come il corrispondente termine italiano, discen-

¹² Milano, Adelphi, 1990, pp. 25-26.

¹³ Karl Kraus, *Der sterbende Mensch*, in *Worte in Versen*, Leipzig, Kurt Wolff, 1919, I.

¹⁴ Berlin-Leipzig, Walter de Gruyter Verlag, 1929, in it. *Studi su Dante cit.*, pp. 3-163.

¹⁵ Paris, Albin Michel, 1963-1995, in it. da Morcelliana, 2002.

¹⁶ Paris, Urin, 1974.

¹⁷ La Haye, Martinus Nijhoff, 1978.

¹⁸ Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1927; trad. it. di Piero Chiodi, *Essere e tempo*, Milano, Longanesi [1970], 1976, pp. 46-51.

de dal greco *phainomenon*, da *phainesthai* il passivo di *φαίνω* mostrare, illuminare. *Phainesthai* indica l'essere messo in luce, da *pha, phos*, la luce, condizione del vedere e, per traslato, del capire¹⁹. Ciò che si tratta di capire sono *ta onta*, le cose che sono, l'ente, *to on*, ciò che c'è²⁰. Questo è l'inizio dell'intero movimento del gran libro di Heidegger su ciò che è, l'essere, e su ciò che nel tempo si dispiega, l'esserci (*dasein*). Capisco bene, me ne assumo rischio e responsabilità, che mettere insieme Heidegger e la tradizione apocalittica ebraica è una scelta quanto meno discutibile. Non mi interessa parlare delle contraddizioni di Heidegger, né dei suoi quaderni neri antisemiti che sono, a mio modo di vedere, la prova non della mancanza di intelligenza di Heidegger – poiché di questo dovrebbe trattarsi – quanto della sua disonestà intellettuale. Constato comunque, senza stupirmene, come l'apocalittica ebraica giunga – via Hegel, certo le *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte* – anche ad Heidegger che della derivazione ebraica non prende atto.

Ciò che percepiamo del mutare del tempo, scrive Heidegger, sono segni. I segni indicano sempre ciò che non può ancora, né può più essere nel segno che lo indica. Ciò che c'è sempre è ciò che Heidegger chiama *Dasein* (*da sein* vuol dire esser là, esserci, ma *das Eine*, corrisponde al greco τὸ ἓν, e cioè l'Uno, mentre l'Essere è *das Sein*). *Dasein* comunque in Heidegger indica ciò che c'è e si muove nel tempo verso ciò che non c'è ancora e però ci sarà (pp. 104-105). C'è un saggio famoso in *Holzwege, Sentieri interrotti*. Si tratta de *L'Origine dell'opera d'arte* (*Der Ursprung des Kunstwerks*); vi troviamo un memorabile passo sulla verità, su *aletheia*²¹. *Aletheia* è la *Lichtung*, la radura nella foresta, *die Waldlichtung*; la verità; *aletheia*, si riferisce all'apertura degli occhi, al destarsi dal sonno, all'*alethes*, al risvegliato; *aletheia* in un qualche senso si riferisce anche al ricordare qualcosa che si era obliato (*lethe* è l'oblio, lo smemorare, ma anche l'occultare, il celare il vero) in una dialettica, attraverso la quale, l'artista è colui che giunge

¹⁹ Ivi, p. 47.

²⁰ Ivi, p. 48.

²¹ «La verità è non-verità in ciò che appartiene ad essa, e appartiene dunque alla regione delle origini [1/*Geltungsbereich*] del non ancora là, del non dischiuso, nel senso del non nascosto, del non celato. Nel non-celato anche la verità è presente, in quanto altro «non» della duplice negazione. La verità, in quanto tale, si fa presente proprio nell'opposizione tra l'aprirsi e il doppio chiudersi della negazione. La verità è conflitto originario la cui posta è lo schiudersi; l'aprirsi interiore dentro cui sta ogni cosa, e fuor da cui ogni cosa si ritrae; ogni cosa, tutto, in quanto essere, si mostra e al tempo stesso ritraendosi dal manifestarsi. Ovunque erompa il conflitto, quale che sia il modo nel quale avviene, attraverso di esso le parti in conflitto, nel manifestarsi e al contempo celarsi, si separano l'una dall'altra, schierandosi sul campo di battaglia. Lo schiudersi di quanto si schiude, la verità, non può essere che quel che è, vale a dire lo schiudersi, il manifestarsi, nel momento e per tutto il tempo in cui in quanto schiudersi essa appare. In ciò deve dunque essere un esserci in cui l'aprirsi prende costante dimora. Prendendo così possesso di sé, lo schiudersi si mantiene e sostiene. Il porsi, il prender possesso [*Setzen und Besetzen*] sono qui intesi nel senso Greco di *θέσις* del porsi cioè del non-ascoso» (*Holzwege*, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1950, p. 48, mia traduzione).

a uno spazio di evocazione nel cui schiudersi egli dà forma a una rappresentazione, *die Gestalt*, la forma, affine a *Darstellung*, rappresentazione, e, dunque, a *Figura*. Per Heidegger nella Grecia classica la *Lichtung* consente il giungere a presenza immediato di quanto c'è, mentre nella modernità non c'è che un modo di apprendere il mondo, e cioè attraverso le rappresentazioni. Per Heidegger, nella modernità, quella breccia, quella soglia nel tempo né porta ad alcun disvelamento della verità filosofica, né ad alcuna apertura degli occhi; non porta ad alcun risveglio, poiché ciò a cui si giunge, o ciò che a noi giunge, o ciò a cui noi giungiamo, non è che disorientamento e senso di perdita «sull'orlo dell'abisso». Curioso come questa conclusione antimoderna non apra, in Heidegger una riflessione sulla catastrofe, già avvenuta, alla quale era rimasto del tutto cieco.

Was heißt Denken (1951-1952)²² si apre su di una riflessione a proposito di Hölderlin, e con una citazione da *Mnemosyne*, la Memoria, madre delle muse:

Ein Zeichen sind wir, deutungslos,
Schmerzlos sind wir und haben fast
Die Sprache in der Fremde verloren²³.

(Non siamo che un segno indifferente, / Senza dolore noi siamo, abbiamo quasi
/ Nell'esilio perduta la lingua).

Questo è l'*Ansatzpunkt* della riflessione di Heidegger sulla *Gedächtnis* (la memoria): *Gedächtnis* ha lo stesso *thema* di *denken*, pensare. Le connessioni tra ricordare, riportare alla mente, richiamare alla mente, e pensare definiscono un principio teorico di grande rilevanza, ed esprimono un pensiero del ritorno (*Andenken*) che non può che rinviare a *Figura* di Auerbach, all'influenza di Vico, e al tempo della storia come tempo di *prae-figurationes* che rinviano allo spazio del compimento, dell'*Erfüllung* che sempre si sposta nel futuro come inesausta ricerca, quella disposizione di spirito, quella sempre rinnovata proiezione verso il futuro così tipica dell'Occidente, e della quale parla Husserl in *Die Krisis der Europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie*²⁴ e che troviamo anche in *La Crise de la conscience européenne* (1935) di Paul Hazard. Si tratta in Husserl di un pensiero precipite verso il futuro nell'esatta misura in cui è pensiero del ritorno, del pensiero rammemorante (l'*Andenken* di Heidegger) che prende figura anche in Benjamin, nella *dialektische Bild* dell'*Angelus Novus*, nelle tesi di filosofia della storia (*Über Den Begriff der Geschichte*), scritte tra il '39 e l'agosto del '40, probabilmente nella primavera del '40, quasi un testamento prima del suicidio a Portbou.

²² *Was heißt Denken?*, Niemeyer, Tübingen, 1954 (raccolge i corsi del 1951-52 all'Università di Freiburg).

²³ Si tratta dell'*incipit*; si veda Friedrich Hölderlin, *Le liriche*, con testo tedesco a fronte, a cura di Enzo Mandruzzato, Milano, Adelphi, 1977, II, p. 288.

²⁴ «Husserliana», La Haye, Nijhoff, 1954, VI, pp. 314-318 (trad. it. *Crisi e rinascita della cultura europea*, Venezia, Marsilio, 1999).

C'è un movimento che fa di tutte le opere di Benjamin un insieme, in cui ogni parte ne illumina ogni altra. Questo movimento chiaramente corrisponde all'idea che Benjamin ha del metodo della ricerca nel campo della storia culturale. Questa idea viene analiticamente esposta nel saggio su *Eduard Fuchs, der Sammler und der Historiker* (*Eduard Fuchs, collezionista e storico*), e allegoricamente definita in *Über den Begriff der Geschichte* (IX)²⁵, ne *Le tesi di filosofia della storia*, con la *figura*, l'immagine dialettica delle ali dell'*Angelus*, tese al vento della storia, spalle al futuro, gli occhi sbarrati sulle macerie che si ammassano al suo passaggio. Questa è la rappresentazione, *die Darstellung*, e dunque la *figura* benjaminiana di progresso, *figura temporis acti*, e al tempo stesso *figura futurorum*.

Quello che si trova in certi monumenti della modernità al non finito quali *Das Passagen-werk* (*I passages parigini*) di Benjamin²⁶ e *Das Bilderatlas* (*L'Atlante delle immagini*) di Aby Warburg,²⁷ presentato in occasione della conferenza del 1929 di Warburg alla Biblioteca Herziana a Roma, è esattamente il pensiero del ritorno e l'analogo del pensiero etimologico, l'*Andeken*. Né il *Bilderatlas* di Warburg, né *Das Passagen-werk* di Benjamin ne sono degli esempi. Eppure, se non si tratta, in entrambi i casi, di una ricerca delle parole in una qualche remota lingua delle origini (*Über die Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen – Della lingua in generale e della lingua degli uomini*)²⁸ di Benjamin si muove esattamente secondo queste linee), *Das Passagen-werk* e *Das Bildatlas* sono esattamente la ricerca di un filo a ritroso, dal presente al passato, verso il futuro che riporti alla rivelazione di un qualche linguaggio iconico originario.

Les images survivantes di Warburg, come le chiama Georges Didi-Huberman²⁹, mostrano la persistenza del passato, l'insistere delle immagini della classicità nel cuore stesso dell'oblio. Segue la stessa traccia è anche il rovistare di Benjamin tra i poveri materiali delle *boutiques* dei *brocanteurs* nei *passages* parigini, la ricerca tra i rifiuti, tra gli oggetti scartati, buttati, e dunque testimoni di qualche passato dimenticato in cerca di un *limen* di una soglia attraversata la quale si acceda al luogo apocalittico in cui le prefigurazioni acquistano il loro senso di *figurae futurorum*, e si riconosca il senso del tempo. *Mimesis*, di Auerbach, per esempio, non è la storia di una parola, di un'idea? E non procede, quel libro, nella con-

²⁵ Walter Benjamin, *Angelus Novus, Ausgewählte Schriften 2*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1988, pp. 302-343.

²⁶ W. Benjamin, *Das Passagen-Werk*, ed. by Rolf Tiedemann, vol. 5 of *Benjamin's Gesammelte Schriften*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1972; engl. transl. by Howard Eiland and Kevin McLaughlin, Cambridge (Ma)-London (UK), Harvard University Press, 2002.

²⁷ Aby Warburg, *Der Bilderatlas Mnemosyne, Gesammelte Schriften II*, 1, ed. By H. Bredekamp & M. Diers, Berlin, Akademie-Verlag, 1998 (re-print of the 1932 edition, ed. by G. Bing & F. Rougemont, Leipzig-Berlin, Teubner, 1932). See also Warburg's *Kulturwissenschaftliche Methode*, London, Warburg Institute Archive III, 99.5 (1927-28), pp. 396, 465.

²⁸ W. Benjamin, *Ausgewählte Schriften 2* cit., pp. 9-26.

²⁹ Georges Didi-Huberman, *L'image survivante, Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2002.

vinzione che in ognuna delle *pericopi* ritagliate dal *corpus* sterminato della tradizione occidentale, si ritrovi la figura come prefigurazione, e nell'insieme delle *praefigurationes* non tenderebbe a prendere forma sempre incompiuta l'idea di una *Erfüllung*, con ognuna di esse come immagine apocalittica, *praefiguratione* del compimento. Sì, così parrebbe, ma in Benjamin troviamo anche quella che Adorno avrebbe chiamato dialettica negativa, costruzione del vuoto, apertura dell'abisso, e modernità come sguardo sul vuoto, e dunque il capovolgimento della prospettiva da cui si guardano le cose. In *Ästhetische Theorie* di Theodor Adorno, la figura principale, quella che ne spiega ogni altra, è, infatti, tratta da *En Attendant Godot* di Beckett:

Gern hat man, in den letzten Jahren, Samuel Beckett die Wiederholung seiner Konzeption vorgeworfen, er hat der Vorwurf provokatorisch sich dargeboten. Sein Bewußtsein dabei war richtig, das der Nötigung zur Fortbewegung ebenso wie das von deren Unmöglichkeit. Der Gestus des Auf der Stelle Treuens am Ende des Godotstücks, Grundfigur seines gesamten oevres, reagiert präzis auf die Situation. Er antwortet mit kategorischer Gewalt. Sein Werk ist Extrapolation des negativen *καίρός*. Die Fülle des Augenblicks verkehrt sich in endlose Wiederholung, konvergierend mit dem Nichts³⁰

[Negli ultimi anni spesso si è contestata a Samuel Beckett la ripetitività; ma non si tratta che di una provocazione consapevole dell'impasse tra la necessità di continuare a muoversi e l'impossibilità di farlo. La figura del segnare il passo che chiude *En Attendant Godot*, è figura di fondamento della sua intera opera: reazione precisa e durissima all'impasse che mostra come l'opera di Beckett sia estrapolazione del *καίρός* negativo. La pienezza dell'attimo rovesciata nella sua infinita iterazione converge col nulla].

La pienezza dell'attimo, l'*Erfüllung*, il compimento, dunque, si trova nel suo stesso capovolgimento, nel *kairòs* negativo come momento apocalittico e vertigine che segna il moderno, il Novecento, e ancora, con estrema durezza, questo nostro inizio di terzo millennio.

³⁰ Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie* [1970], Frankfurt, Suhrkamp, 2003, p. 52 (mia traduzione).



Maquette con la mappa del Ghetto di Varsavia (2016 - foto di Anna Dolfi).

EDMOND JABÈS. LA PAROLA FERITA¹

Antonio Prete

1. «Non si racconta Auschwitz. Ogni parola lo racconta». Così Edmond Jabès replica alla domanda se sia possibile scrivere poesia dopo Auschwitz. La frase compendia bene il cammino dello stesso Jabès, nella cui scrittura la parola ferita, la parola segnata dal tragico del Novecento, è insieme parola del dolore e della responsabilità, del deserto e del cielo che lo sovrasta, del vuoto e delle immagini che lo abitano, dei silenzi e delle voci che li attraversano e interrogano.

A ventisei anni dalla sua morte, Edmond Jabès è uno scrittore fortemente contemporaneo. Per il fatto che la sua opera si situa, ancora, nel cuore delle domande proprie della nostra epoca. Parole come *straniero*, *dialogo*, *condivisione*, *ospitalità*, nei libri di Jabès si aprono in un ventaglio di interrogazioni, si fanno pensiero e racconto, lingua della poesia e compito morale, rappresentazione meditativa e invito alla responsabilità del singolo. Questa contemporaneità di Jabès, nel mio caso, che è il caso di un traduttore e amico, ha anche un'altra configurazione: è presenza di un'immagine – con la sua voce, con il suo sguardo, con le sue tonalità leggere nel raccontare, con il suo sorriso – un'immagine che il passare degli anni non ha reso opaca né affievolito. Quando rileggo Jabès, nel bianco che s'accampa tra pensiero e pensiero, nei silenzi che costellano sulla pagina il dialogare di maestri e discepoli, di rabbini, di esiliati, di poeti, nell'abbaglio di un'immagine, nel ritmo di una saggezza che è insieme sovversiva e fraterna, rivedo quella fisica presenza, risento quei timbri. Una singolare corrispondenza, del resto, correva tra la scrittura e la persona: una profondità del pensiero che si affidava a un conversare affabile e discreto, una percezione acuta del dolore che è nel mondo accompagnata da una forte fiducia nelle virtù immaginative e inventive del singolo. Da qui una pratica dell'amicizia nutrita di dialo-

¹ Testo comparso su «Doppiozero», il 13 febbraio 2017. La seconda parte dello scritto riprende passaggi dell'*Introduzione* a Edmond Jabès, *Il libro del dialogo*, a cura di Antonio Prete, San Cesario di Lecce, Manni, 2016. Si veda anche, riedito ora, *Il libro dell'ospitalità*, a cura di Antonio Prete, Milano, Cortina, 2017. Di Jabès su Celan, si veda *La memoria della parole*, nel volume *Poesie per i giorni di pioggia e di sole e altri scritti*, a cura di Chiara Agostini, Lecce, Manni, 2002.

go, di condivise curiosità intellettuali, di confronti su grandi questioni che riguardavano le tradizioni culturali dell'Occidente, la poesia e i suoi classici, i saperi e le loro riformulazioni, oppure la condizione sociale di certi popoli, i conflitti tra stati e popolazioni (Jabès era molto severo sulla politica israeliana nei confronti dei palestinesi).

Il libro dei margini, due tempi di un'assidua, quotidiana, riflessione sui libri degli amici – Blanchot, Lévinas, Leiris, Caillois, Char, Celan, Derrida, Bernard Noël e tanti altri – raccoglie appunto margini, frammenti di un dialogare interrogativo, annotazioni, spunti esegetici, insomma una conversazione assidua che è allo stesso tempo una partecipazione alla tessitura comune di un pensiero dell'epoca e sull'epoca, un pensiero che si interroga sulle questioni che davvero contano. Questi margini sono il contrappunto amicale di un'opera che si svolge in modo davvero originale di libro in libro, e che fa di Jabès uno scrittore non assimilabile a correnti di pensiero, a poetiche, a campi di sapere predefiniti, a aree disciplinari. Una costante sovversione dell'ordine del linguaggio agisce nella sua scrittura.

Nato al Cairo nel 1912, di famiglia ebrea sefardita, Jabès scelse come lingua quella francese e come nazionalità quella italiana (gli ebrei in Egitto non potevano avere nazionalità egiziana): di fatto i rapporti con l'Italia erano motivati da alcuni fili parentali e con la Francia da una formazione culturale giovanile di assidua frequentazione della poesia e cultura francese e da legami di amicizia che via via si andavano formando con intellettuali e poeti francesi come Max Jacob, Gabriel Bounure, che fu il suo primo interprete, o come André Gide, Henri Michaux, Michel Leiris, René Char e molti altri. Finché rimase in Egitto, cioè fino al 1957, quando con Nasser gli ebrei dovettero abbandonare il Paese, Jabès fu soprattutto un poeta, e la sua attività culturale si svolgeva in riviste e in collane di poesia. Negli anni Trenta tenne anche rapporti clandestini con alcuni esponenti dell'antifascismo italiano come rappresentante dei gruppi di giovani antifascisti che erano sorti in Egitto.

Quando giunse a Parigi, la sua scrittura ebbe una svolta: una scritta sul muro contro gli ebrei, vista una sera, mise in moto una riflessione sulla Shoah che diede origine al *Livre des questions – Libro delle interrogazioni* – in cui la storia d'amore di Sarah e Yukel è evocata dentro il tragico di un'epoca, e il desiderio, le voci di un'antica saggezza, i resti di un sapere biblico disperso e rianimato e reinventato nella diaspora, si confrontano con la minaccia del nulla, il ricordo e il grido si confrontano con il vuoto spalancatosi col tragico. *Il Libro delle interrogazioni* si svolse in sette stazioni, alle quali seguirono altri libri, dal *Libro della sovversione non sospetta* al *Libro dell'ospitalità*, che fu l'ultimo libro.

Il Libro per Jabès modula in mille modi l'assenza di Dio, un'assenza irrevocabile, originaria, costitutiva dell'essere, e questa privazione diviene ritmo dell'apparire, anima stessa delle cose. Il *Libro* replica l'esilio dal senso, l'orfanità delle parole. Un'orfanità da cui muove l'apertura della domanda, lo stato di ascolto lungo il cammino. L'esperienza della poesia dà al pensiero di Jabès una forma

che è essa stessa nomade e plurale, mai statica, mai rassicurata: margine, aforisma, frammento, lampo («fusée» avrebbe detto Baudelaire), nel loro disporsi sul bianco della pagina, si sottraggono all'ordine discorsivo, il pensiero espone la sua fragilità e impotenza, e si può svolgere solo nell'apertura di un domandare incessante e privo di risposta. La poesia è per Jabès un «pensare contro l'oblio»: qui il suo dialogo da una parte con la tradizione rappresentata da Baudelaire e da Mallarmé, dall'altro con la poesia di uno dei suoi amici, Paul Celan. Sia in Jabès sia in Celan la coscienza del tragico cerca una sua lingua, una sua forma, una «dolorosa rima»: una congiunzione, si direbbe, del deserto con il fiore.

Mi tornano spesso in mente i tanti incontri e colloqui avuti con Jabès, a Parigi, a Milano, a Siena, a Lecce: ricordo che una volta da Lecce andammo a Oria, dove era rimasta ancora attiva una delle tante comunità ebraiche un tempo presenti in Puglia. La settimana passata a Lecce – una mostra di artisti dedicata ai suoi libri, un seminario sul tema dell'ascolto nell'abbazia basiliana di Santa Maria a Cerate – più volte Edmond la evocava, chiedendomi notizie degli amici che in quei giorni avevano accolto lui e Arlette Cohen, sua moglie. Ma è l'ultimo incontro che mi torna spesso in mente. Fine di novembre del 1990. Una sera, dalla casa di rue l'Épée de bois eravamo andati in taxi, lui, Arlette ed io, alla vecchia Bibliothèque Nationale, in rue Richelieu, dove si inaugurava un'esposizione dedicata all'opera di Jabès. Ci sarebbe stata una sobria cerimonia in una saletta: Jabès in quell'occasione donava tutti i suoi manoscritti alla Biblioteca. Era un gesto di restituzione. Restituiva la sua scrittura al Paese la cui lingua lo aveva ospitato. Parlò brevemente il direttore della Biblioteca, lo storico Emmanuel Le Roy Ladurie. Edmond era molto stanco e disse poche parole. Salutandoci, mi chiese se l'indomani potevo di nuovo passare da lui: avrebbe volentieri passato la mattinata insieme. Così tornai a trovarlo nella stanzetta del suo scrittoio, tra i suoi libri: parlammo a lungo di poesia, come accadeva spesso, di comuni amici poeti, di lavori in corso, di traduzioni. Mi diede, per la rivista «il gallo silvestre» che era nata da poco più di un anno, i versi scritti di recente, le *Petites poésies pour jours de pluie et de soleil*, e a un certo punto Arlette si affacciò e chiese che Edmond facesse lettura di quei versi ad alta voce, perché quella poesia, che era un po' favola, andava ascoltata dalla sua voce.

Così Edmond, che era arrendevole, lesse, e a un certo punto evocò la lettura che qualche volta aveva fatto in quella stanza Paul Celan delle sue poesie. Poi mi parlò del *Livre de l'hospitalité*, concluso da poco e appena consegnato a Gallimard, e mi affidò una copia dattiloscritta. Era un inconsapevole addio. Mi allontanai con il libro nelle mani, come lo straniero che aveva dato il titolo a uno dei suoi libri. Attraversando il *Jardin des plantes* mi fermai su una panchina e lessi gran parte del libro. Sostai sull'ultima pagina, che ha il titolo *L'adieu* e che comincia con questa frase: «Tout livre s'écrit dans la transparence d'un adieu», disait-il («Ogni libro si scrive nella trasparenza di un addio», diceva). Tornato a Milano cominciai a tradurre *Il libro dell'ospitalità*. Ospitare le parole dello scrittore nella mia lingua era il modo che avevo per continuare il dialo-

go. Jabès lo sentii ancora, e l'ultima volta molto a lungo, per telefono, intorno a Natale. Morì il pomeriggio del 2 gennaio del 1991, con il libro di un amico, Michel Leiris, nelle mani.

2. Presenza costante nell'opera di Jabès è il *Libro*, inteso come libro sacro la cui scrittura è incompiuta, libro dischiuso alla pluralità delle interpretazioni ma anche raccolto nella sua indecifrabilità, libro frammentario, mai pienamente leggibile. Libro la cui interrogazione è l'apertura di una domanda che si apre su un'altra domanda. In questo interrogare, che è un costante esilio dal senso, l'ebreo e lo scrittore si somigliano.

Altra figura che trascorre nella meditazione di Jabès è il *deserto*. L'esperienza del deserto, che Jabès fece nella sua giovinezza, si trasforma via via in esperienza di scrittura: ecco i grandi silenzi, i cieli di pietra, la sabbia, le impronte del cammino cancellate dal vento, ecco le voci che vengono da lontananze inattinguibili, i miraggi, il passaggio del nomade e la sua ospitalità: «L'ospitalità è crocevia di cammini», leggiamo nel *Libro dell'ospitalità*. Il deserto è anche luogo dell'illimitato, dove si confronta il granello di sabbia con il vibrare di un infinito impossibile a dirsi.

Dal *Libro delle interrogazioni* – scandito in sette bellissimi tempi che sono sette stazioni di scrittura – al *Libro dell'ospitalità*, che esce postumo, la ricerca di Jabès è allo stesso tempo lo svolgersi di una domanda intorno alla ferita del vivente – al dolore e al tragico dell'epoca – e il dischiudersi costante di una meditazione intorno all'impossibilità di dare un volto all'enigma, un senso alla mancanza, una protezione o un approdo allo stato d'esilio. L'ebraismo di Jabès è quello della diaspora, del nomadismo, dell'affabulazione fantastica germinata nella lontananza da una patria inesistente. Un ebraismo senza la rassicurazione di un Dio, senza l'approdo a una terra. Un ebraismo ateologico, che vive nell'inquietudine della domanda, non nella quiete della risposta.

Per tornare al *Libro del dialogo*, le sue pagine sono la messa in forma di questa condizione che è, insieme, apertura e condivisione, ascolto e dislocazione del pensiero verso il limite oltre il quale c'è il riverbero dell'impensato. Il dialogo non è nella comunicazione, nell'agire comunicativo, non è nella parola che si sovrappone alla parola, che ad essa replica e da essa rimbalza, non è nella rappresentazione di sé affidata alla lingua. Il dialogo è silenzio che cerca di muoversi verso la lingua, ascolto che si svolge in interrogazione, immagine dell'altro che cerca la via della prossimità. Nel *Libro del dialogo* riappaiono, come accade spesso nella scrittura di Jabès, temi e immagini degli altri libri e si annunciano domande che saranno riprese e dilatate nei libri a seguire, come il rapporto tra la parola e l'indicibile, tra il silenzio e il deserto, tra lo straniero che abita in noi e lo straniero che viene verso di noi, tra il vuoto dell'attesa e il vuoto della domanda, tra il *vocabolo* e la *voce* che lo abita e la parola che lo accoglie. E ancora, si disseminano pensieri intorno al limite e all'oltre del limite, alla solitudine, alla morte, alla scrittura stessa.

E tutto questo diventa frammento disteso nel bianco del foglio, lampo di un'immagine, parola del saggio detta al giovane discepolo, margine, annotazione per metafore, meditazione per figure. Ricordo, al di là della scrittura, nel vivo di un'oralità affabulatoria e conviviale, alcune «storielle» che Jabès raccontava talvolta (le fonti erano le stesse della grande tradizione narrativa dell'apologo, alla quale anche Kafka ha attinto): il sorriso con cui si accoglievano quei racconti brevi, lasciava subito il posto a un pensiero che aveva quasi sempre al centro la messa in questione del senso, del suo ordine, l'apertura su quella desertica distesa che è lo stare al mondo privi della certezza di un approdo, privi della pacificazione di un senso. È in questo vuoto di senso che la parola della poesia mostra il sorriso della lingua. E ospita quel che l'oblio ha rinserrato nelle sue prigioni, conosce la ferita del vivente, accoglie la luce del visibile fino al suo confine, fino all'orizzonte e alle risonanze dell'enigma che è oltre ogni orizzonte. È la poesia – la lingua e il respiro della poesia – che fa vivo il pensiero di Jabès.



Bambini a Safed (2017 – foto di Angelino Mereu).

I VOLTI DELLA MEMORIA. ARTISTI DOPO L'EMANCIPAZIONE

Dora Liscia Bemporad

Il ritratto non è semplicemente la riproduzione dei tratti del volto di una persona, ma il riflesso di ciò che si vuole far emergere, sia che si interpretino le altrui fattezze, sia le proprie, sia che si voglia dipingere il mondo interiore del soggetto. Sta all'artista, pittore, scultore, poeta o letterato, di carpirne gli intimi segreti, che emergono attraverso ciò che del ricordo di ciascuno deve restare al di là della vita terrena.

Spesso edulcorati nei tratti e nobilitati dall'ambientazione, i ritratti sono stati condizionati dalla volontà del committente, le cui necessità e i cui desideri non sempre sono risultati di gradimento dell'artista. Il fatto che fossero appannaggio di pochi, li rendeva, privati o pubblici che fossero, il simbolo di uno status indiscutibile. Naturalmente, il ruolo della rappresentazione ha subito profonde modificazioni dopo la nascita fotografia, cui è stata delegata la fedeltà dei tratti, ma questo è un tema su cui è troppo arduo addentrarci. Ancor più, questa trasformazione è avvenuta nel mondo ebraico dove la memoria del passato è stata tramandata non tanto dalle immagini, quanto dai documenti lasciati da scrittori e cronisti cristiani piuttosto che dagli ebrei stessi. La consapevolezza che la residenza in un luogo era provvisoria e mutevole non ha permesso di ereditare ricordi in continuità, spezzando gli anelli di una catena sempre più fragile. Testimonianze d'archivio, spesso vergate dalle autorità civili dei diversi luoghi di residenza, restituiscono un quadro frammentato e da leggere attraverso il filtro delle burocratiche note dei governanti.

A maggior ragione mancano rappresentazioni di ambienti e di persone, se non immagini contenute nei codici miniati, nei rotoli con le storie della regina Ester e nei contratti matrimoniali, da cui possiamo trarre suggestioni preziose per un quadro circoscritto della vita quotidiana. Il mondo degli ebrei, dei ghetti chiusi e malsani si è sovrapposto a quello dei giudei deicidi, che con i loro ghigni feroci, i nasi adunchi, le mani grifagne infieriscono sugli innocenti, bimbi e adulti, con rapacità e crudeltà. La memoria di sé, attraverso l'arte non esisteva se non in sporadiche immagini che si inserivano nei frontespizi e nelle tavole di alcuni testi, come il ritratto di Leone da Modena nella sua *Historia dei riti ebraici* del 1637, di cui conserviamo un'unica xilografia in un medaglione circonda-

to da volute barocche, raffigurato come un uomo anziano (aveva circa 67 anni), calvo e barbuto; o quelli di Meyr Sarfatti, alias Maggino di Gabriello, nelle tavole de' *I dialoghi sopra l'utili sue invenzioni circa la seta*, del 1590, dove egli, introdotto nelle corti di tutta Italia, si fa rappresentare come un giovane di bell'aspetto, che veste con un abbigliamento da gentiluomo¹. Sono casi rari e appartenenti a luoghi in cui bene o male si riusciva a sfuggire alle maglie più strette delle limitazioni e delle vessazioni che colpivano gli ebrei, poco significativi rispetto alla situazione generale.

Avvicinandosi al secolo dei lumi le cose cominciarono a cambiare e si ebbe una percezione sia da parte dei cristiani, sia degli ebrei stessi che essi non fossero una entità indistinta ma composta da individui, che a buon diritto facevano parte di una più estesa collettività. Si cominciò a chiedersi come si doveva apparire agli occhi degli altri e come superare le proibizioni esplicite ed implicite contenute nella tradizione ebraica. Ma l'apparire non significava solo il ritratto di sé; consisteva anche nel proporsi come esponenti di una società al pari degli altri, senza tuttavia rinunciare alla propria individualità. Alcuni esempi sono significativi per questo tema, ancora poco dibattuto. Non a caso sono posti in relazione a Livorno, città da sempre libera e accogliente, dove i privilegi accordati agli ebrei si sono riflessi anche nel desiderio di mostrarsi secondo criteri non usuali per il mondo ebraico. Il musicista Isaac Hayym de Medina viene dipinto da un anonimo pittore sul finire del XVIII secolo con accanto un flauto, un oboe e uno spartito che egli indica; indossa una parrucca aulica, anche se un po' *démodé*, ed è avvolto in un ampio mantello di velluto rosso con fodera e passamani verdi (Livorno, Comunità Ebraica). Lo sguardo diretto verso lo spettatore attira l'attenzione verso gli strumenti della sua fama, presentandosi alla pari dei grandi musicisti a lui contemporanei, come Antonio Vivaldi o Georg Philipp Telemann².

Un altro caso interessante è un 'ritratto collettivo' eseguito dall'inglese Solomon Alexander Hart, il quale dipinse uno dei pochi interni di sinagoga durante una cerimonia religiosa (New York, Jewish Museum). Descrisse nel 1850 la festa della Gioia della Legge, *Simhat Torà*, suggestionato dalla ricchezza degli abiti orientali, dai colori dei tessuti e dallo sfavillio degli argenti, lasciandoci il ricordo di vecchi e giovani ebrei coinvolti nel momento culminante del ciclo dell'anno ebraico³. Così Gerolamo Navarra, noto pittore attivo tra

¹ Dora Liscia Bemporad, *Maggino di Gabriello "hebreo venetiano". I dialoghi sopra l'utili sue invenzioni circa la seta* Firenze, Edifir, 2011.

² Gabriel M. Goldstein, scheda n. 248, in *Gardens and Ghettos. The art of Jewish Life in Italy*, catalogo della mostra, (New York, Jewish Museum, 17 settembre 1989-1 febbraio 1990), a cura di Vivian B. Mann, Berkley-Los Angeles-Oxford, 1989, pp. 313-314.

³ Su questo famoso dipinto vedi l'ampia trattazione di Norman L. Kleeblatt, in *Treasures of the Jewish Museum*, a cura di Norman L. Kleeblatt e Vivian B. Mann, New York, Universe Books, 1986, pp. 150-151.

Venezia e Trieste, ritraeva nel 1879 Jacob Vita Vivante, il *mohel*, il circoncisore ufficiale della Comunità di Venezia, il quale non esitò a farsi rappresentare con l'abito cerimoniale e il manto di preghiera (Venezia, Collezione privata)⁴.

La ricerca di una identità fu vissuta dagli ebrei in termini di libertà inducendoli ad aderire per primi ai moti rivoluzionari e ai mutamenti profondi che le nuove correnti artistiche proponevano, di cui in Italia la 'Macchia' fu l'espressione più vivacemente contestatrice. Nella visione politica della futura unità d'Italia, allo spirito rivoluzionario si affiancava la necessità di trovare una via di espressione che non avesse alcuna corrispondenza con la tradizione accademica, che gli artisti ebrei identificavano con il regime di oppressione e di preclusione da ogni espressione culturale e figurativa. Come già abbiamo visto, non a caso le nuove istanze si manifestarono in due luoghi distanti dal punto di vista geografico, ma vicine per situazione politica e sociale: Livorno e Trieste. In ambedue le città non c'era un ghetto, ambedue erano porti commerciali importanti, città cosmopolite e vivaci, legate al mare e al mondo mediterraneo. Gli splendidi ritratti di una borghesia ebraica ricca e colta fermati sulla tela dal goriziano Giuseppe Tominz non si distinguono dai tanti altri che egli eseguì per le maggiori personalità della società triestina⁵. Isacco Lampronti, con l'indice della mano destra tra le pagine del libro che sta leggendo, è posto sullo sfondo del porto dove grandi velieri stanno per attraccare, a indicare la sua vocazione di imprenditore marinaro e di uomo colto. Le undici persone che compongono il ritratto collettivo della famiglia Sinigaglia (Gorizia, Musei Provinciali) sono ambientate in una specie di aulica loggia che si apre su un paesaggio aperto (ben diverso dal ristretto orizzonte che si vedeva dalle finestre dei ghetti), ornato da statue classiche e da tendaggi, con segni palesi della quotidianità, come i libri sul tavolino e la boccia con i pesci rossi appoggiata sulla balaustra.

Nel 1855 il bambinetto della famiglia Usiglio (Trieste, Civico Museo di Storia dell'Arte) è ritratto con un abito di velluto ornato di pizzo, mentre appoggia una mano su una poltrona di legno dorato foderata di damasco rosso nel 'salotto buono' della casa; oltre ad essere circondato dai giochi tipici di un bambino della sua età, come il volano, lo affiancano anche gli oggetti che lo formano intellettualmente: uno spartito, un libro di letture «per fanciulli», un compasso, pennelli e acquarelli. La famiglia Usiglio, composta da quindici persone con la matriarca al centro, sarà ritratta nel 1900 da Eugenio Scomparini nel parco della propria dimora in un ritratto collettivo (Trieste, Collezione privata), dove la balaustra liberty di una casa, evidentemente al passo con i tempi quanto a gusto,

⁴ Su Girolamo Navarra vedi Elena Casotto, *Pittori ebrei in Italia. 1800-1938*, Verona, Colpo di Fulmine edizioni, 2008, pp. 73-85.

⁵ La produzione pittorica di Giuseppe Tominz è stata pubblicata on line. Testi di Maria Masau Dan, Raffaella Sgubin, Nicoletta Bressan, Susanna Gregorat, Piera Zanei, in *Giuseppe Tominz, L'arte delle virtù borghesi*, Trieste Civico Museo Revoltella, a cura di Piera Zanei.

fa capire fino a che punto volessero dimostrare la propria modernità⁶.

Su un altro piano, ma di uguale interesse, è il ritratto datato 1853 di David Levi, munifico elargitore del denaro che lasciò per testamento all'Università Israelitica al fine di costruire un Tempio «degno della città di Firenze». Egli ricorse ad Antonio Ciseri, che si stava affermando come uno dei maggiori ritrattisti della metà del secolo. Quando ancora gli ebrei non avevano raggiunto la equiparazione agli altri cittadini italiani, raggiunta solo con l'Unità d'Italia nel 1861, egli scelse di essere raffigurato in vesti da gentiluomo, con abito scuro e panciotto di velluto azzurro sullo sparato plissettato e con cravatta blu e grigia, seduto su uno scranno e sullo sfondo di una Firenze un po' nebbiosa da cui emergono la cupola brunelleschiana e il campanile di Giotto. Ritratti borghesi in cui si manifesta la piena consapevolezza di appartenere ad una società più ampia da cui ben presto gli ebrei sarebbero stati accolti.

Memoria e anticonvenzionalismo fu anche la capacità di legarsi al proprio passato quasi sempre scandito da ricordi odiosi. La collezione di tessuti raccolta da Giulio Franchetti e donata al Museo Nazionale del Bargello era niente altro che il retaggio del mestiere di straccivendoli e cenciaioli a cui erano stati condannati gli ebrei nel 1555 con la bolla papale *Cum Nimis Absurdum*; dalla pena comminata dall'editto si passò ad un collezionismo colto, capace di valorizzare pezzi raffinati e unici. Basti pensare che nella raccolta sono presenti alcuni preziosi tessuti copti che legano il suo collezionismo ad un altro aspetto che segnò i nuovi studi intrapresi dagli ebrei, ossia l'etnografia. La recente scienza vide alcuni di loro assoluti protagonisti, forti del fatto di non avere ancora una patria, essendo molti provenienti da paesi mediterranei, con culture profondamente diverse, che in virtù di una legge in vigore nel Granducato potevano ottenere la cittadinanza toscana al momento in cui fossero stati accolti dalla Nazione Ebraica di Livorno.

È solo con l'Emancipazione che gli ebrei si liberarono dell'ultima remora ad esprimersi secondo un linguaggio figurativo. Mentre già nel XVIII secolo si intravedevano le nuove strade aperte nei diversi campi dell'espressione artistica, restava insormontabile il tabù della scultura condannata dai tempi più remoti come simbolo di idolatria. Quest'ultimo ostacolo verrà rimosso solo più tardi quando si era trasformata la società ebraica in senso laico, meno condizionata dalle regole prescritte dalla religione. Amedeo Modigliani, Arrigo Minerbi, Dario Viterbo sono alcuni degli esempi più significativi.

Fin dall'inizio pittori, per la maggior parte di origine livornese, aderirono alle nuove correnti figurative ritraendo paesaggi, ma anche eseguendo ritratti di sé, degli amici ebrei e non, difficilmente temi ebraici. In pochi hanno ricordato il loro essere ebrei: Ulvi Liegi (Luigi Levi) che ci ha lasciato due tele con l'inter-

⁶ A questo proposito cfr. Anna Millo, *La presenza ebraica nella società triestina durante l'età dell'imperio*, in *Shalom Trieste. Gli itinerari dell'ebraismo*, catalogo della mostra (Trieste, 31 luglio-8 novembre 1998), a cura di Adriano Dugulin, Trieste, Comune di Trieste, 1998, pp. 41-50.

no della sinagoga di Livorno (Livorno, Museo Civico Giovanni Fattori); Mario Cavaglieri di cui abbiamo uno splendido ritratto di un vecchio ebreo pensoso e stanco (Collezione privata), con le spalle coperte dal manto rituale; Gerolamo Navarra, il quale, oltre al già citato ritratto di Jacob Vita Vivante, immortalò il rabbino di Trieste, Melli, e realizzò alcuni dipinti a tema religiosi tra cui il tanto lodato quadro con la *Visione profetica*, dove riporta anche l'inizio della più nota preghiera ebraica: *Sheman Israel*. Ma di nuovo siamo in ambienti che da tempo erano più liberi: Livorno, dichiarata Porto Franco nel 1593, da sempre luogo di rifugio per gli ebrei di ogni parte dell'Europa, Trieste, nel 1719.

Sebbene le Accademie si fossero aperte agli ebrei, in pochi casi gli artisti manifestarono una totale adesione agli insegnamenti impartiti, e preferirono, nella gran parte, una pittura più libera. La mancanza di una cultura classica sedimentata spinse molti pittori a sperimentare forme di espressione nuove, a carpire nei ritratti gli aspetti più intimi e talvolta tormentati della personalità dei soggetti, indipendentemente dalla fedeltà nella resa dei tratti. Persino Vittorio Corcos, livornese, convertitosi al cattolicesimo nel 1887, continuava ad esercitare una attenta indagine psicologica sui suoi personaggi, come nello splendido ritratto di Ulvi Liegi del 1881 (Collezione privata), pittore del circolo dei postmacchiaioli livornesi ritratto anche da Alberto Pisa (Livorno, Museo Civico Giovanni Fattori), con cui aveva stretto una forte amicizia durante il soggiorno parigino, o nel curioso ritratto di Pietro Coccoluto Ferrigni (Livorno, Museo Civico Giovanni Fattori), sagace giornalista, acuto indagatore della società contemporanea, o nella figura imperiosa di Emilio Treves, editore milanese di larga fama (Milano, Studio Paul Nicholls)⁷. Tra i suoi articoli spicca anche la cronaca della grande esposizione nazionale italiana svoltasi a Firenze nel 1861, allestita nella dismessa stazione Leopolda, che, all'indomani della unità nazionale, doveva celebrare i prodotti agricoli, industriali, manifatturieri e artistici del paese. Per la prima volta parteciparono gli ebrei non solo come espositori di merci più o meno pregiate, ma anche, nella sezione dedicata alle Belle Arti, con artisti tra i quali spicca il nome di Vito D'Ancona, il quale presentò un dipinto a carattere storicistico dal titolo *Dante incontra Beatrice*⁸.

L'appoggio totale della maggior parte dei 'nuovi' pittori ebrei alla missione dell'Italia Unita si riflette nel dibattito entusiasta, ma talvolta aspro, intavolato da Serafino De Tivoli e Vito D'Ancona, definite «le personalità più in vista e i

⁷ Sulla produzione pittorica di Vittorio Corcos vedi: *Vittorio Corcos. Il fantasma e il fiore*, catalogo della mostra (Livorno, Museo Civico Giovanni Fattori, 16 settembre-12 ottobre 1997), a cura di Ilaria Taddei, Firenze, Edifir, 1997; *Vittorio Corcos. I sogni della Belle Époque*, catalogo della mostra (Padova, Palazzo Zabarella, 6 settembre-14 dicembre 2014), a cura di Ilaria Taddei, Fernando Mazzocca, Carlo Sisi, Venezia, Marsilio, 2014.

⁸ D. Liscia Bemporad, *Gli Ebrei alla prima Esposizione di prodotti Agrari, Industriali e di Belle Arti dell'Italia Unita*, in *L'Emancipazione ebraica in Toscana e la partecipazione degli ebrei all'Unità d'Italia*, atti del convegno (Livorno, Pisa - Firenze, 28 febbraio - 1 marzo 2011) a cura di Dora Liscia Bemporad, Firenze, Edifir, 2012, pp. 123-137.

polemisti più vivaci del Caffè Michelangelo»⁹, dove il secondo aveva imparato dalla propria illustre famiglia «che per l'Italia si soffre e si muore, e che si deve amare la patria»¹⁰. Questa indipendenza intellettuale permise loro di interpretare la realtà spesso in maniera autonoma, rompendo schemi sedimentati nell'arte contemporanea, ma che non facevano affatto parte della tradizione ebraica. La possibilità di poter finalmente viaggiare li aveva messi in contatto con le avanguardie nelle maggiori capitali europee, soprattutto a Parigi, dove si erano potuti confrontare con un'arte non soggetta ai conformismi di una modesta espressione purista o accademica¹¹.

Dall'altro lato, stava cambiando anche la committenza ebraica, che, non soggetta a modelli preconcepi, era stata capace di accogliere le novità dei loro correligionari. Una sorta di implicita ribellione è quella che permea questi anni così vivaci e ricchi. Manca nei dipinti (salvo nel Corcos del dopo conversione) ogni richiamo ai dettami del ritratto tradizionale, cercando di restituirci il carattere più trasgressivo dei personaggi, piuttosto che la loro quotidianità. Questo fa sì che molti artisti, indirizzati dalle loro famiglie, spesso benestanti, a professioni ritenute consone al nuovo ruolo degli ebrei nella società contemporanea, si esprimessero indipendentemente da esigenze di mercato o puramente commerciali, con un atteggiamento maieutico nei confronti di se stessi e dei propri soggetti. L'importante era cogliere la loro essenza oppure avere una testimonianza fedele di una realtà non certo aulica, come fece Gerolamo Navarro quando il noto chirurgo Giuseppe Barzilai gli chiese di documentare l'operazione di ricostruzione facciale di una sua paziente, Giovanna Vertova, sfigurata da un carcinoma al naso¹². Lo stesso Carlo Levi si laureò in medicina ma si dedicò ben presto alla pittura e all'attività politica, aspetti quasi sovrapponibili, secondo la sua visione, perché in ambedue i casi erano espressione di libertà in antitesi con la retorica dell'arte ufficiale del regime fascista.

Un'ulteriore spallata alla tradizione e di conseguenza una nuova affermazione della propria indipendenza è data dalla lunga serie di autoritratti che costellano la carriera di questi nuovi artisti, che si rappresentano spesso in pose anti-convenzionali, in sfida con se stessi e con la propria memoria. L'inquietante autoritratto di Arturo Nathan del 1927, incamminatosi verso la pittura per incita-

⁹ Emily Braun, *Dal Risorgimento alla Resistenza: cent'anni di artisti ebrei in Italia*, in Vivian B. Mann (a cura di), *I Tal Ya'. Duemila anni di arte e vita ebraica in Italia*, catalogo della mostra (Ferrara, 18 marzo-17 giugno 1990), Milano 1990, p. 121. L'edizione originale del catalogo (*Gardens and Ghettos. The art of Jewish life in Italy*) è stata pubblicata nel 1989 in occasione della mostra svoltasi al Jewish Museum di New York.

¹⁰ Flora Aghib Levi D'Ancona, *La giovinezza dei fratelli D'Ancona*, Roma, De Luca Editore, 1982, p. 49.

¹¹ A questo proposito vedi D. Liscia Bemporad, *La collezione Ambron alla Galleria d'arte moderna di Firenze*, in *Pittori di Accademia, Macchiaioli e Postmacchiaioli*, a cura di a cura di Giovanna Lambroni, Dora Liscia Bemporad, Firenze, Edifir, 2012, pp. 11-15.

¹² E. Casotto, *Pittori ebrei* cit., p. 77.

mento dello psicanalista presso il quale era in cura, e in cui alcuni critici hanno ravvisato un ricordo delle sue origini ebraiche negli echi orientali di cui è intriso il dipinto, è il risultato più esplicito dell'inquietudine che stava permeando tutta la società ebraica, da un lato convinta della raggiunta equiparazione, dall'altra consapevole dell'estraneità cui gli ebrei erano comunque relegati, nonostante il ruolo straordinario ricoperto da Margherita Safatti, «musa» di Mussolini e sensibile a espressioni artistiche non allineate alla tradizione.

In questo quadro un capitolo a sé è rappresentato dal collezionismo, aspetto non scontato, attento a istanze indipendenti dal mercato. Jonas Netter e Léopold Zborowski sono il caso più emblematico. Ebrei di origine mitteleuropea, capirono che Parigi era l'unica città in cui essi e gli artisti da loro protetti, Amedeo Modigliani, Chaim Soutine, Isaac Antcher e così via dicendo, potevano realizzare i propri sogni di libertà¹³. In Italia, in minor misura, molti collezionisti ebbero la capacità di valorizzare artisti per lo più sconosciuti e a conservare il ricordo di questa rivoluzione silenziosa e spesso ignorata. Gustavo Sforzi, infelice pittore e collezionista, morto probabilmente suicida, raccolse alcune delle opere più importanti di pittori attivi tra Otto e Novecento, tra cui una delle più estese collezioni di dipinti di Degas¹⁴. Leone Ambron ha collezionato un numero importante di capolavori e di opere di minor spessore, ma tutte scelte con intuito e acutezza di gusto, indipendenti dalle mode e dalle ossessioni del mercato, poi donate alla Galleria d'arte moderna di Firenze¹⁵. A Firenze si affermò come grande ritrattista, servendosi di uno dei mezzi della moderna tecnologia, Mario Nunes Vais, tra i più importanti fotografi dei decenni a cavallo tra Otto e Novecento. All'interno della sua cospicua produzione spiccano i ritratti di tutti i personaggi più famosi dell'arte, della cultura e del teatro, nonché della politica. Le fotografie in bianco e nero ritraggono i soggetti secondo una sensibilità ottocentesca, sostituendosi o addirittura sovrapponendosi alla ritrattistica accademica ancora in voga¹⁶.

Come si è visto, la scultura arrivò con estremo ritardo, ma vorrei citare un caso poco conosciuto e di grande interesse, una artista di cui, purtroppo, non conosciamo alcuna opera se non attraverso foto sbiadite. Anita Raffaella Cavaliere, nata a Ferrara da una buona famiglia borghese, non fu ostacolata nelle proprie aspirazioni e frequentò l'Accademia di Belle Arti di Bologna per poi trasferirsi

¹³ Marc Restellini, in *Modigliani, Soutine e gli artisti maledetti*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 21 febbraio-8 settembre 2013), 2013. Vedi anche, in questo volume, il saggio di Alessandro Gallicchio, *Parigi 1928-1932: la collana Artistes Juifs delle edizioni Le Triangle tra promozione artistica e appartenenza ebraica*.

¹⁴ Margherita d'Ayala Valva, *La collezione Sforzi. Il «giornale pittorico» di un mecenate fiorentino (1909-1939)*, Firenze, Olschki, 2005.005.

¹⁵ D. Liscia Bemporad, *Arte come memoria. Leone Ambron e la sua collezione di dipinti, La collezione Ambron* cit., pp. 11-15.

¹⁶ Per maggiori notizie per una più ampia bibliografica vedi: Fabio Ionni, *Nunes Vais, Mario*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. LXXVIII, 2013, pp. 849-852.

per un non breve periodo a Parigi, dove poté ricevere l'insegnamento di Auguste Rodin, con cui mantenne al ritorno in Italia una fitta corrispondenza. La sua carriera si interruppe dopo la morte del fratello, cui era affezionatissima, pilota durante la Prima Guerra mondiale, ma ebbe il tempo di partecipare, pur sotto falso nome maschile (si firmò «Io Fidia primo»), al concorso per il monumento funebre a Ugo Foscolo in Santa Croce a Firenze. Il suo bozzetto fu respinto perché la commissione sanzionò il fatto che il sudario, che avvolgeva la figura del defunto, ne nascondesse le fattezze, soluzione interpretata come la conseguenza della sua incapacità artistica; sulla Cavalieri ebbe influenza, senza dubbio, il *Cristo Velato* di Francesco Sanmartino nella cappella Sansevero a Napoli, ma vi fu anche la suggestione derivante dalle sue origini ebraiche, che obbedivano alla normativa di non esporre pubblicamente i defunti¹⁷.

La Cavalieri faceva parte di quella ricca schiera di donne artiste che a partire dall'Emancipazione parteciparono a ogni campo del sapere umano. Libere da ogni limitazione intellettuale, comprese le rigide regole dell'ebraismo, non solo frequentarono scuole pubbliche e università (l'analfabetismo femminile era pressoché sconosciuto anche nei secoli precedenti), ma si dedicarono ad occupazioni che le portarono in alcuni casi alla fama o semplicemente alla notorietà¹⁸. Contribui in maniera sostanziale l'adesione ai movimenti di emancipazione delle donne, che trovò il suo definitivo sigillo durante la prima Guerra Mondiale, quando, con gli uomini al fronte, esse capirono che potevano non solo sostituirli in mestieri che erano considerati di loro appannaggio, ma anche riuscire con successo a farsi largo nel mondo degli affari, dell'imprenditoria e, soprattutto, dello spettacolo. La possibilità di dipingere non contrastava con il ruolo di mogli e di madri a cui erano comunque destinate, ma nei quadri non si riflette mai la loro storia domestica quanto piuttosto gli echi dei loro viaggi, di paesaggi liberi e aperti, nature morte, ritratti. Tranne Antonietta Raphaël Mafai, le cui origini lituane la collocavano in un contesto ben diverso dalla tradizione italiana, nessuna evoca la propria ebraicità, ma semplicemente l'essere uguali alle altre pur emergendo per cultura e consapevolezza di sé.

Al contrario, la memoria delle proprie origini affiora in due ritratti non particolarmente accattivanti ma assai significativi dipinti da Guglielmo Vita, ingegnere e architetto, anch'egli prestato all'arte¹⁹. Le sue vicende familiari (il pa-

¹⁷ Lucio Scardino, «...Dalle belle mani», in Lucio Scardino, Delfina Tromboni, Alessandra Farinelli Toselli (a cura di), *Anita Raffella Cavalieri scultrice e poetessa ferrarese (1884-1969)*, Ferrara, Edizioni Liberty House, 2000, pp. 11-28; D. Liscia Bemporad, *La breve stagione di Anita Cavalieri*, «M.C.M.» (2002), 56, pp. 48-51.

¹⁸ Per maggiori approfondimenti sul tema cfr. *Artiste del Novecento tra visione e identità ebraica*, catalogo della mostra (Roma, Museo d'Arte Moderna di Roma Capitale, 12 giugno-5 ottobre 2014) a cura di Marina Bakos, Olga Melasecchi, Federica Pirani, Venezia-Trieste, Trart, 2014. In particolare vedi il saggio di Marina Bakos, *Universi dispersi: artiste ebraiche del Novecento italiano*, pp. 15-21.

¹⁹ Cfr. Valentina Filice, *Guglielmo Vita (1876-1955) pittore, architetto, disegnatore*, catalogo

dre ebreo lo riconobbe solo alcuni anni più tardi strappandolo alla famiglia cattolica della madre con cui era vissuto) si riflettono nella cruda rappresentazione di due personaggi che sembrano ignorarsi nei loro gusci di astio e di rancore, con a fianco i simboli della rispettiva appartenenza religiosa. La tristezza di due genitori senza dialogo portarono Guglielmo Vita a esprimersi su un piano politico e artistico, ma al contrario di altri intellettuali ebrei, tra cui il già citato Carlo Levi, sposò la missione fascista (analogamente ad Arrigo Minerbi) cercando di conciliarla con le proprie radici ebraiche, costruendo nel giardino del Tempio di Firenze una fontana/monumento dedicata ai caduti ebrei nella Prima Guerra Mondiale. Tra le sue architetture contiamo la tomba della famiglia Saadun nel cimitero ebraico fiorentino, dove entro un recinto si erge una monumentale costruzione, che ricorda la cupola del Brunelleschi, sormontata da due enormi tavole della Legge, in un improbabile e magniloquente sincretismo, molto lontana dalle altre tombe che affidavano piuttosto la loro suggestione alle parole degli epitaffi.

La memoria di sé non è quindi solo il ritratto, l'effigie ma quello che ciascuno è capace di esprimere attraverso la propria opera. Nella tradizione ebraica, quando si cita il nome di una persona morta, lo si accompagna con l'espressione: «il suo ricordo sia di benedizione»²⁰. La memoria di quello che ciascuno è stato si riverbera anche nelle espressioni artistiche e la tomba non è il monumento ma semplicemente il ricordo dei vivi²¹. Forse per questo le tombe e le cappelle familiari progettate da Dario Viterbo, pur evocatrici straordinarie dello stile *déco*, sono intrise di echi orientali, egizi, ebraici in simboli nuovi e vecchi nello stesso tempo; simboli consueti ma mai usati nelle tombe, dove il ricordo della natio Firenze traspare dall'uso dei marmi verde e bianco.

La morte, il mistero che la religione ebraica non ha mai sciolto, la riflessione sul presente e sul passato, sulle proprie azioni, sull'essenza di sé impregnano tutti gli scritti di Bassani, scritti letterari, poetici e critici. Con una poesia tratta da *Epitaffio* vorrei, quindi, concludere queste mie note²²:

NEGLI ANNI D'ORO

Negli anni d'oro della mi
Gioventù

A quante sublimi auree cose credevo

della mostra (Firenze, Accademia delle Arti del Disegno, 11 gennaio-8 febbraio 2014), Firenze, Roma, Lantana ed., 2013.

²⁰ D. Liscia Bemporad (Università di Firenze), *Memoria come benedizione nel Cimitero ebraico di Firenze*, in *La città e il libro III. Eloquenza silenziosa: voci del ricordo incise nel cimitero 'degli inglesi'*, convegno internazionale (Firenze, Gabinetto Viessesux, 3-5 giugno 2004), a cura di Julia Bolton Holloway (<<http://www.florin.ms/aleph.html>>).

²¹ Lara Vinca Masini, *Dario Viterbo*, Firenze, Sansoni, 1973.

²² Giorgio Bassani, *Negli anni d'oro*, in *Epitaffio*, Milano, Mondadori, 1974, p. 12.

Con mica ahimè
Coraggio di crederci!

Adesso
Quasi vecchio quasi
Completamente incredulo
Ne ho tanto però di
coraggio

A PROPOSITO DI «EXIL DES LANGUES, LANGUES D'EXIL.
EXEMPLES D'AUTEURS D'ORIGINE JUIVE»

Claude Cazalé Bérard

Tu n'écris plus
Pour être lu
Par des poètes.

Tu dis pour être
Au cœur de l'homme,
Simplement.

Claude Vigée¹

La lingua è più del sangue.
Franz Rosenzweig

Si vorrebbero proporre, in questa sede, alcune riflessioni a proposito delle questioni affrontate nella Giornata di Studi *Exil des langues (Langues d'exil. Exemples d'auteurs d'origine juive)* svoltasi il 18 novembre 2016 presso la Université de Lille Sciences Humaines et Sociales, e organizzata da Martine Benoit et Andrée Lerousseau, nell'ambito del Centro di Ricerche CECILLE. Colpisce, infatti, la prossimità (forse l'urgenza) delle tematiche trattate e delle problematiche sollevate (tra il 7 e il 9 novembre 2016) dall'impostazione del Convegno Internazionale di Studi organizzato all'Università degli Studi di Firenze da Anna Dolfi intorno a *Gli intellettuali/scrittori ebrei e il dovere della testimonianza. Per Giorgio Bassani, «di là dal cuore»*. Anche a Lille, studiose e studiosi intendevano interrogarsi su intellettuali ebrei, poeti, scrittori, traduttori, impegnati nella lotta contro il tempo, contro la cancellazione della memoria e delle lingue, e per un futuro aperto al dialogo tra lingue e culture².

Citando Paul Celan – e il discorso di Brema (Premio di Letteratura della Libera Città anseatica³) del 26 gennaio 1958, «Accessibile, vicina, salvaguarda-

¹ «*Tu dis pour naître*», in *Mon heure sur cette terre. Poésies complètes 1936-2008*, Paris, Galaade Éditions, 2008, p. 264 (trad. nostra: «Non scrivi più / Per essere letto / Dai poeti. / Tu dici per essere / Nel cuore dell'uomo / semplicemente»).

² NdR: i nomi dei relatori della Giornata di Studi sono segnalati con un asterisco.

³ Paul Celan, in *Der Meridian und andere Prosa*, Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1988, pp. 37-39.

ta, in mezzo a tante perdite, soltanto questo rimarrà: la lingua» – le organizzatrici ricordano che tanti furono gli scrittori ebrei costretti all'esilio che portarono con sé la lingua che fece loro da patria: lingua dell'infanzia e dell'intimo, quella di un mondo scomparso, perfino annientato, con l'impronta della *Sehnsucht* – quella parola tedesca così difficile da tradurre, che esprime la nostalgia del passato, ma anche l'anelito al futuro, il desiderio di un avvenire. Quella lingua «salvaguardata», continua Celan, non risorge tuttavia indenne, non è restituita identica a se stessa, ma rimane segnata dal trapasso nel dolore inflitto dalla storia, a volte balbettante, o tormentata dal silenzio, spostata, ma anche revisionata, arricchita da nuove esperienze e dalla vicinanza di altri idiomi. A meno che, nel corso dell'esilio – o apertasi l'opportunità di un ritorno, pensando a Israele –, un'altra lingua si sia offerta loro («Fu la lingua francese a scegliermi», avrebbe ammesso Elie Wiesel, nell'ottobre 2010, nel «Monde des Livres», riconoscendo una forma di passività tuttavia da relativizzare, se ci si riferisce allo studio di Jack Kolbert che evocava la «conversione» di Wiesel al francese, analizzandone le ragioni); una lingua nella cui matrice occorrerà – alla stregua di Appelfeld, «un vero tipografo delle parole dell'anima» (Mireille Gansel*) – ricomporre ogni carattere della lingua del passato.

1. *Yiddish, esilio e sopravvivenza*

La questione della sopravvivenza della lingua yiddish – la lingua delle comunità ashkenaziti dell'Europa centrale e orientale – e dello svilupparsi di una letteratura yiddish nell'esilio americano, prima della Shoah, viene posta in esergo ai lavori (Marie Brunhes*) come a suggerire che la sorte della lingua «del popolo ebraico massacrato»⁴ rappresenti il segnale d'allarme delle minacce che incombevano sull'intera cultura ebraica europea. Infatti, fin dagli anni di esilio che precedono la Shoà⁵, viene percepita la fragilità del-

⁴ Ytzhac Katzenelson, *Dos lid fun oisgebertn yiddishn folk*, ossia *Il canto del popolo yiddish messo a morte*, trad. e cura di Erri De Luca, Milano, Mondadori, 2009. Si vedano anche le precedenti traduzioni: *Il canto del popolo ebraico massacrato*, trad. Sigrid Sohn, Daniel Vogelmann, Firenze, Giuntina, 1995.

⁵ L'ondata migratoria negli Stati Uniti, proveniente dall'Europa centrale e orientale, di parlanti yiddish inizia alla fine dell'Ottocento, intorno al 1870 (data delle prime pubblicazioni in quella lingua in terra americana) e soprattutto a partire dal 1881, dopo l'assassinio dello tsar Alessandro II con i pogroms e le espulsioni che si susseguirono (Mosca, Kichnev...) per assestarsi (a oltre due milioni) negli anni 20 con le misure limitative del decennio successivo: si trattava per lo più della popolazione povera e religiosa degli *shtetl* che diffuse negli Stati Uniti la cultura dell'*yiddishland* e l'ebraismo ortodosso (componente del mondo ebraico-americano diventata predominante). Compare in quegli anni una pubblicistica in yiddish di stampo tradizionalista, sionista o socialista. Tra il 1915 e il 1940 si conta una decina di quotidiani (con una tiratura di 600.000 copie), prevalentemente a New York (tra cui il famoso «Jewish Daily Forward», «Forverts» diretto da Abraham Cahan, scrittore e grande promotore del ricorso alle due opzioni linguistiche per la

la propria lingua dagli immigrati tentati dall'assimilazione vista come condizione di emancipazione e di integrazione (anche linguistica) nella società americana, in quella meta dell'ebraismo diasporico. Ma, come sarà evidenziato, seguiranno agli iniziali movimenti di emancipazione dai modelli tradizionali europei – per coloro che vissero l'esilio come una liberazione (*exil de la langue*), e come un accesso alla modernità – movimenti di interiorizzazione della condizione esiliaca, perfino all'interno della stessa diversificata società ebraica americana (dove si erano sviluppate numerose congregazioni religiose, un'alta cultura intellettuale e universitaria d'impronta tedesca e russa, attività finanziarie e filantropiche di primaria importanza), e poi di rifugio nella lingua avita rimasta come solo territorio di appartenenza dopo la distruzione del mondo yiddish (*langue d'exil*).

Letteratura e teatro moderni in lingua yiddish si erano sviluppati in Europa alla fine dell'Ottocento, con tre autori considerati come «classici» – Sholem Yankev Abramovitch, Solomon Rabinovitch, meglio conosciuto con lo pseudonimo di Sholem Aleichem («la pace sia con voi», grande scrittore umorista, trasferitosi negli Stati Uniti nel 1906-1907, poi definitivamente nel 1914) e Isaac Ytzak Leib Peretz, – e con la ricca produzione teatrale, in particolare di Jacob P. Gordin (emigrato dall'Ukraina nel 1891) dall'intenso realismo e di Abraham Goldfaden (stabilitosi a New York nel 1903), compositore musicale, che fecero da stimolo alla nascente letteratura americana in lingua yiddish. Si affermarono così, nell'esilio, tre generazioni di scrittori yiddish, in cui si succedettero il tentato distacco dalla tradizione e la nostalgia per lo *shtetl* e il passato patriarcale: se fino agli anni Trenta si considerava la possibilità di un ritorno dall'esilio in un ambiente ancora vivo, già con la seconda grande emigrazione seguita alla Prima guerra mondiale e soprattutto con quella del '35, l'illusione sarebbe svanita definitivamente. A considerare principalmente i poeti, un primo movimento, a New York, prese il nome di *Sweatshop Poets* (poeti delle fabbriche del sudore), si trattava di immigrati che, per sopravvivere, di giorno lavoravano duramente nei laboratori e nelle officine in condizioni disumane, e di notte scrivevano versi di protesta, sviluppando tematiche sociali⁶: tra questi, Morris Rosenfeld, poeta yiddish di origine russa, la cui poesia fu subito tradotta e riscosse successo con il titolo *Songs of the Ghetto*. Invece, in corrispondenza con i movimenti nati a Varsavia sotto l'impulso di Peretz (che spingeva ad un rinnovamento sperimentale dello yiddish), sorgeva sempre a New York il gruppo *Di yunge* (*I giovani*), che si dissociava dai predecessori e dalle loro tematiche politiche e sociali legate all'emigrazione, alle condizioni di vita degli ebrei: era formato da giovani poeti e tra-

letteratura ebraica americana) che stimolano lo sviluppo di una letteratura yiddish americana e di un teatro di successo.

⁶ Per un approccio approfondito della questione si veda lo studio fondamentale di Elèna Mortara, *Letteratura ebraico-americana dalle origini alla shoà. Profilo storico letterario e saggi*, Roma, Litos, 2006; in particolare i capitoli 5-10.

duttori interessati al valore assoluto dell'arte; tra le figure più notevoli Moyshe-Leyb Halpern (nato in Ungheria e con studi a Vienna), il quale scelse di trattare con una certa ironia la questione dell'esilio, di evocare con lirismo i paesaggi di Coney Island (New York). Mentre Ysroel-Yankev Schwartz (traduttore di Whitman in yiddish, e dall'ebraico) fu l'unico a descrivere l'America con afflato epico. Diverse poetesse – oltreché giornaliste, saggiste, narratrici – si fecero conoscere, tra esse Anna Margolin (pseudonimo di Rosa Lebensboym). Qualche anno dopo emergeva un terzo gruppo, *In Zikh (Introspezione)*, che si dichiarava modernista, di «avanguardia» (rigettava i versi regolari in cerca di un linguaggio libero e puro) e rivendicava di trattare temi non ebraici. Esempio è il caso di Kadya Molodowsky (1894-1975), nata in Russia, con una formazione ebraica e yiddish eccezionale per una donna, con studi e insegnamento a Varsavia, a Odessa, scampata ai pogroms degli anni Venti a Kiev: la poetessa (quattro raccolte di poesia prima dell'esilio, poesie per l'infanzia), scrittrice (romanzi, racconti, saggi, teatro...) e giornalista, attiva nella Yiddish Writers Union, scelse di lasciare Varsavia per gli Stati Uniti nel 1935: si stabilì a New York dove pubblicò la quinta raccolta di poesie *In Land fun Mayn Gebeyn (Nel paese delle mie ossa)*, in cui si esprimeva in una forma frammentata, con un'ispirazione intima, profondamente lirica, marcata dal simbolismo, prossima all'«introspezionismo»: la sua poesia esprimeva il disagio estremo di uno sradicamento, di un esilio interiore oltre che contingente; caratterizzata inizialmente dall'andamento narrativo la sua scrittura poetica avrebbe rappresentato, con la scelta del frammentismo, l'isolamento, una perdita di sé in un ambiente sempre più assimilato, in cui autori e autrici ebrei americani, ormai affermati e famosi, avrebbero scritto sempre più spesso in inglese.

Si possono ricordare le parole di Isaac Bashevis Singer, nel suo discorso di ricezione del premio Nobel (1978):

La lingua yiddish – una lingua dell'esilio, senza terra, senza frontiere, non sostenuta da nessun governo, una lingua che non possiede parole per le armi, le munizioni, gli esercizi militari, le tattiche di guerra; una lingua che era disprezzata sia dai non ebrei che dagli ebrei emancipati [...]. In senso figurato, lo yiddish è la saggia e umile lingua di tutti noi, l'idioma dell'umanità spaventata e piena di speranza⁷.

2. Tra lingue e esili nella Mitteleuropa

Elias Canetti (1905-1994), viene interrogato da Marion Dufresne* nel suo rapporto con la lingua tedesca – alla stregua di Kafka e di Celan che, come lui,

⁷ Isaac Bashevis Singer, *Nobel Lecture*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1979, citato e tradotto da Mortara, *Letteratura ebraico-americana dalle origini alla shoà* cit., p. 82.

svilupparono una relazione ambivalente con quella lingua. Tuttavia, nato in Bulgaria, a Rustschuk (Ruse), sulla riva meridionale del Danubio, egli entrò in contatto, fin dall'infanzia, con il multilinguismo e il cosmopolitismo di quella regione appartenente ancora all'Impero Ottomano, tanto da trarne – anche grazie alle lontane origini sefardite – una marcata predisposizione al viaggio, alla fuga, all'esilio:

Rustschuk, sul basso Danubio, dove sono venuto al mondo, era per un bambino una città meravigliosa, e quando dico che si trova in Bulgaria ne do un'immagine insufficiente, perché nella stessa Rustschuk vivevano persone di origine diversissima, in un solo giorno si potevano sentire sette o otto lingue. Oltre ai bulgari, che spesso venivano dalla campagna, c'erano molti turchi, che abitavano in un quartiere tutto per loro, che confinava col quartiere degli «spagnoli», dove stavamo noi. C'erano greci, albanesi, armeni, zingari. Dalla riva opposta del fiume venivano i rumeni, e la mia balia, di cui però non mi ricordo, era una rumena. C'era anche qualche russo, ma erano casi isolati. Essendo bambino non avevo una chiara visione di questa molteplicità, ma ne vivevo continuamente gli effetti⁸.

Canetti è tra le figure più affascinanti di quella Mitteleuropa cosmopolita in cui la cultura ebraica, tra l'Ottocento e la prima metà del Novecento, avrebbe formato gran parte delle *élites* scientifiche, filosofiche e artistiche. Il giovane Canetti ebbe così modo di imparare e praticare molte lingue (ladino o giudeo-spagnolo, bulgaro, tedesco, inglese...) legate alle esperienze dell'infanzia e della formazione universitaria: Manchester, Vienna, Zurigo, Francoforte, di nuovo Vienna dove, dal 1924 fino all'Anschluss, ebbe modo di impregnarsi della eccezionale cultura del tempo in lingua tedesca attraverso gli incontri e le opere di Weininger, Freud, Schnitzler, Kraus, Musil, Berg, Alma Mahler... Durante un soggiorno a Berlino conobbe Brecht, Babel', Grosz. A Vienna, avrebbe scritto il suo famoso *Auto da fé* (1935) in quella lingua tedesca insegnatagli a forza dalla madre colta, raffinata e imperiosa, prima dell'arrivo in Austria: quella era la lingua, per lui magica e meravigliosa, dell'intimità e dell'affetto della madre con il marito brutalmente scomparso:

Quello che iniziò allora fu un periodo mirabile. La mamma cominciò a parlare tedesco con me, anche all'infuori delle lezioni. Sentivo di esserle di nuovo vicino come nelle prime settimane dopo la morte del papà. Solo più tardi compresi che quell'insegnarmi il tedesco fra scherno e tormenti non era dovuto soltanto a me. Lei stessa aveva un profondo bisogno di parlarmi in tedesco, per lei il tedesco era la lingua dell'intimità e dell'affetto. La tragica frattura che aveva spezzato la sua vita quando, a ventisette anni, aveva perduto la possibilità di comunicare con mio padre, si faceva sentire più dolorosamente che mai nel fatto che, venendo meno lui, si era taciuto per lei il colloquio d'amore in tedesco

⁸ Elias Canetti, *La lingua salvata. Storia di una giovinezza*, Milano, Adelphi, 1980, p. 14.

[...] Così mi aveva costretto in un tempo brevissimo a un compito che andava al di là delle possibilità di qualsiasi bambino; il fatto che poi sia riuscita nel suo intento ha determinato la natura molto profonda del mio tedesco, che fu per me una lingua madre imparata con ritardo e veramente nata con dolore. Ma non restammo al dolore, ad esso seguì subito dopo un periodo di felicità che mi ha legato indissolubilmente a questa lingua. Anche la mia inclinazione a scrivere deve' essere stata precocemente alimentata da questa vicenda, perché proprio per poter imparare a scrivere mi ero conquistato il libro, e il mio repentino miglioramento era incominciato appunto quando avevo imparato a scrivere le lettere dell'alfabeto tedesco⁹.

In realtà, Canetti non si considerò mai in esilio (anche se visse a lungo in Inghilterra dopo l'Anschluss, prima di stabilirsi definitivamente a Zurigo, non volendo tuttavia scrivere in inglese, anche se controllava le traduzioni dei suoi libri): si era scelto la lingua tedesca come lingua di accoglienza, pensandosi sempre come un «ospite», ma impegnato a conservarla e a difenderla, perfino come lingua privata e segreta, per restituirla oltre la degenerazione e la distruzione; paradossalmente la lingua «salvata» da un «paria»... Quando ricevette il Premio Nobel, nel 1981, otto paesi rivendicarono il premio, ma la cittadinanza inglese prevalse. A dire il vero Canetti si sentiva un «cittadino del mondo», alla stregua di quell'altro grande studioso ebreo (nato a Parigi ma di origine mitteleuropea: madre viennese poliglotta e padre praghese), George Steiner, che emigrò in America nel 1940, poi insegnò a Princeton, Cambridge e Ginevra: pure lui plurilingue (francese, tedesco, inglese, italiano, greco e latino), anche se per scelta scrive in inglese, è l'archetipo dell'intellettuale europeo cosmopolita – viaggiatore, un po' «vagabondo», «senza radici» (contrariamente agli alberi) ma «con le gambe che gli hanno salvato la vita», come gli piace dire di se stesso: le lingue per lui sono queste «gambe», e ogni nuova lingua imparata dà una «nuova libertà», come strumento di conoscenza e di comunicazione con l'altro. Per Steiner (come per Canetti) siamo sempre invitati, «ospiti» (nel doppio senso del francese: chi accoglie e chi è accolto), sapendo che ci spetta lasciare la casa che ci ha ospitati un po' più bella e un po' più ricca... Steiner preferisce alla parola esiliati (dalla connotazione negativa) «pellegrini del possibile»:

Sento che non ci sentiremo mai di casa nella nostra assenza di casa, nello sfratto da una fondamentale umanità di fronte alle provocazioni monumentali della barbarie politica e della servitù tecnocratica, se non definiremo e se non sentiremo di nuovo la vita del significato nel testo, nella musica, nell'arte. Dobbiamo accettare di riconoscere, e l'accento sta su *ri*-conoscimento, una significanza che è quella di una libertà di dare e di ricevere al di là delle costruzioni dell'immanenza¹⁰.

⁹ Ivi, pp. 100-101.

¹⁰ George Steiner, *Vere presenze*, Milano, Garzanti, 1992, pp. 56-57.

Se «nella dispersione, il testo è la terra dei padri»¹¹, la scrittura letteraria, la lettura critica, il commento, sono gli strumenti per riconoscere il senso al di là di qualsivoglia forma di esilio, vedremo che gli scritti di testimonianza e di memoria rilasciati da Elie Wiesel, Aharon Appelfeld e Imre Kertész sono un tentativo per rispondere ai tentativi di annichilimento dell'umano, di soffocamento della parola, di perversione e manipolazione del linguaggio tramite la LTI (Lingua Tertii Imperii), la lingua del Terzo Reich, la lingua dei carnefici, strumento di asservimento e di persecuzione, osservata nel suo quotidiano potere di contaminazione da Victor Klemperer¹².

Elie Wiesel (Eliezer Wiesel) si è spento a New York alcuni mesi fa (2 luglio 2016). Era nato in un paesino dei Carpazi nel 1928, in Romania (Michaël de Saint-Chéron*). Di lingua madre yiddish, imparò il rumeno a scuola, il tedesco e l'ungherese. Suo padre, che gli fece studiare l'ebraico per la celebrazione dello Shabbat, gli trasmise un profondo senso di umanità e gli fece scoprire la letteratura. Elie e la famiglia (padre, madre e tre sorelle), dopo essere stati rinchiusi nel ghetto, furono deportati ad Auschwitz-Birkenau. Elie e suo padre furono trasferiti al campo di lavoro di Buna, poi spostati in diversi campi verso la fine della guerra. Ed è a Buchenwald che suo padre ammalatosi morì, poche settimane prima che il campo fosse liberato. Sopravvissero soltanto Elie, Hilda e Bea. È soltanto dopo una decina di anni, ormai trentenne e giornalista affermato (corrispondente in Israele, nel '49 e in Francia nel '55) che Wiesel, spinto dall'amichevole interesse dello scrittore francese François Mauriac, si risolse a raccontare la sua atroce esperienza della Shoà: è significativo che la lingua scelta per la sua sconvolgente testimonianza sulla deportazione e lo sterminio (un lungo racconto di 900 pagine, *Und di Velt Hot Geshvign / E il mondo rimane in silenzio*, pubblicato a Buenos Aires) sia stato proprio lo yiddish della sua infanzia, di quel mondo che l'antisemitismo nazista aveva voluto cancellare dalla terra e dalle memorie; lingua che non usò più se non nella stampa americana in yiddish e nel canto («certi canti – disse – possono essere cantati soltanto in yiddish»), considerando che la lingua a cui avrebbe affidato i suoi messaggi dovesse essere il più possibile «universale». Appunto, egli scrisse una versione più breve delle sue memorie della Shoà in francese, *La nuit* (1958)¹³, che divenne – dopo difficoltà editoriali – un successo mondiale (tradotta in 30 lingue): la

¹¹ Ivi, p. 49.

¹² Victor Klemperer, *LTI: la lingua del Terzo Reich, taccuino di un filologo*, prefazione di Michele Ranchetti, Firenze, Giuntina, 1999. Klemperer concepì quel lavoro sistematico di raccolta e di analisi testimoniali della lingua nazista come uno strumento di resistenza e vi trovò una ragione di sopravvivere. Insomma la filologia come scelta di libertà (che fu anche quella di Cesare Segre).

¹³ Elie Wiesel, *La Nuit*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1958 (trad.it. *La notte*, Firenze, Giuntina, 1980).

sua immensa opera (narrativa, saggistica, teatrale) fu scritta in francese e in inglese (dopo il trasferimento negli Stati Uniti dove prese la cittadinanza americana). Wiesel, diventato un attivissimo difensore dei diritti umani, fu insignito del premio Nobel per la pace nel 1986.

Mentre Paul Celan e Nelly Sachs continuarono a scrivere nella lingua tedesca che speravano di rigenerare, di liberare dalle scorie della violenza, Wiesel fece inizialmente una scelta diversa scegliendo lo yiddish che secondo lui meglio esprimeva quella condizione di umiliazione, di degrado, di derisione imposta dai campi di concentramento e di sterminio, salvando quindi la lingua dall'esilio al quale era stata condannata. Se rimane sospesa la questione cruciale e irrisolta di Dio – del processo a Dio – dopo Auschwitz, se il dubbio fondamentale rimane ineludibile di fronte allo strapotere del male e allo scandalo delle morti innocenti, Wiesel ritrova scavando nella tradizione testuale ebraica, yiddish, nelle leggende, nelle preghiere e nei canti lo slancio della celebrazione¹⁴.

Imre Kertész, anche lui sopravvissuto ai campi di concentramento, anche lui Premio Nobel (di letteratura nel 2002), anche lui scomparso nel 2016 (31 marzo), era nato a Budapest, nel 1929. Fu deportato ad Auschwitz nel 1944, poi trasferito a Buchenwald. Proprio la città di Budapest, nell'Impero austro-ungarico, prima della Prima Guerra mondiale, crogiolo di lingue (ungherese, tedesco, yiddish, slovacco...) e di culture, come la descrive Mireille Gansel*, vede crescere il giovane Imre, di origini ebraiche modeste. Il trauma dello sterminio sarà tale che la sua opera letteraria, interamente scritta in ungherese, ne rimarrà segnata in modo indelebile, con l'incombere di un senso dell'assurdo che lo avvicina a un Camus, e che spiega la cupezza disperata dei suoi scritti. Al ritorno nel '45, il futuro scrittore aderisce al comunismo, ma accorgendosi presto del carattere oppressivo del regime e dell'antisemitismo ancora imperante, decide di dedicarsi alla scrittura e alla traduzione dal tedesco (Nietzsche, Hofmannsthal, Schnitzler, Freud, Joseph Roth, Wittgenstein, Canetti). Il suo primo romanzo, *Essere senza destino*, che descrive l'annichilimento dell'uomo nel mondo concentrazionario, sarà pubblicato soltanto nel 1975, e non riscuoterà successo prima della riedizione nel 1985. Nel suo caso non si può parlare, certo, di esilio all'estero, ma di un progressivo esilio interiore (viene isolato dal partito comunista) sicuramente più straziante, più alienante, come se egli fosse rimasto prigioniero della propria lingua (in cui si sente «in esilio, nel corpo e nello spirito»), rinchiuso nei suoi angusti limiti ideologici, nella discriminazione culturale. L'esilio

¹⁴ E. Wiesel, *Célébration hassidique. Portraits et légendes*, Paris, Seuil, 1972 (trad. it. *Celebrazione hassidica. Ritratti e leggende*, Milano, Spirali, 1987); *Célébration biblique. Portraits et légendes*, Paris, Seuil, 1975 (trad. it.: *Celebrazione biblica. Personaggi biblici attraverso il Midrash*, Firenze, Giuntina, 2007); *Célébration talmudique. Portraits et légendes*, Paris, Seuil, 1991 (trad. it.: *Celebrazione talmudica. Racconti e leggende*, Milano, Lulav, 2002). Wiesel compose una cantata – una «Passione» d'Israele – *Ani Maamin. Un chant perdu et retrouvé*, con la musica di Darius Milhaud, creata a New York, nel 1973 (*Ani Maamin*, che in ebraico significa «Io credo», è un disperato e pur ostinato atto di fede).

impedito può comportare il rischio di una perdita di sé, della propria storia, della propria comunità dispersa:

[...] non appartengo alla letteratura ungherese e non le apparterrò mai. A dire il vero, appartengo alla letteratura ebraica dell'Europa orientale la quale, in seno alla monarchia, poi nei paesi comparsi dopo il suo crollo, era soprattutto di lingua germanica, e quindi non ha mai fatto parte delle diverse letterature nazionali. Si può tracciare una linea che corre da Kafka a Celan, e volendo prolungarla si arriva fino a me. Il guaio per me è che scrivo in ungherese; per mia fortuna i miei libri sono stati tradotti in tedesco¹⁵.

Per lui, paradossalmente, la lingua di accoglienza, in questo caso la lingua tedesca – ma piuttosto quella che echeggia ancora il mondo cosmopolita dell'Austria-Ungheria – consente di esprimere quanto era rimasto impedito, inesprimibile nella lingua originale. Si tratta, infatti, di una lingua tedesca in cui si percepiscono le risonanze della musica di zigana, del violino di Yehudi Menuhin, di Enesco, di Isaac Stern... L'incontro di Mireille Gansel* con Kertész, in un caffè, a Berlino, si è svolto in tedesco (come con Appelfeld, in un caffè, a Gerusalemme); una lingua che varca i confini e assume una portata universale. Nel racconto dove meglio si sente palpitare il cuore della sua opera, *Kaddish per un bambino non nato* (1990), Kertész, dice che a risultare irrazionale e inspiegabile non è il male, bensì il bene (in tedesco *Das Gute*, che per Appelfeld significa il buono, ciò che è scampato all'orrore, senza rimanerne distrutto: un regalo dell'anima¹⁶).

Tuttavia, Appelfeld (come Wiesel) per la sua scrittura avrebbe cambiato lingua, imponendo a se stesso una radicale conversione, quella richiesta dall'approdo alla Terra Promessa, la Terra di Padri, Eretz Israël. Non di esilio può trattarsi, allora, semmai della fine di un esilio. Nato nel 1932, in Bukovina del Nord (allora Romania), in una famiglia di ebrei assimilati germanofoni, è invece durante le vacanze presso i nonni, in campagna, che egli impara lo yiddish, e un po' di ebraico biblico del quale disegna le lettere senza capirle ancora. Mentre la madre rimane uccisa nel 1940, lui e il padre vengono rinchiusi nel ghetto, poi separato dal padre e deportato, riesce ad evadere dal campo e a nascondersi nelle foreste dell'Ukraina, dove per diversi mesi viene adottato da una banda di ladri, trovando poi lavoro presso contadini (a cui nasconde – grazie ai capelli biondi e agli occhi azzurri – di essere ebreo), come racconta in *Storia di una vita*¹⁷. Queste esperienze rimarranno profondamente impresse in lui, nel suo corpo, nella sua immaginazione, tanto da fargli rivivere a sprazzi queste situazioni. Raccolto dall'Armata Rossa, attraversa l'Europa fino ad approdare a Napoli, con altri giovani sfollati e orfani, che un'associazione ebraica porta in

¹⁵ Citato da Mireille Gansel, *Une petite fenêtre d'or*, Paris, La Coopérative, 2016, p. 173.

¹⁶ Ivi, p. 174.

¹⁷ Aharon Appelfeld, *Storia di una vita*, Firenze, Giuntina, 2001.

Palestina, nel 1946. Grazie all'*Alyat Hanoar* viene ammesso in un kibbutz e inizia a imparare l'ebraico e a studiare la Torà, che lo aiuta a ritrovare un senso alla vita e a sfuggire alla disperazione (nel *Ragazzo che voleva dormire* racconta questo volonteroso travaglio di integrazione¹⁸), ma anche a fare rivivere il mondo dei nonni. All'Università ebraica di Gerusalemme studia presso il Dipartimento di Yiddish: i suoi professori sono Martin Buber, Gershom Scholem, Ernst Simon, Hugo Bergman. Il suo incontro con lo scrittore e Premio Nobel Samuel Joseph Agnon lo convince di dedicarsi alla letteratura scrivendo nella sua lingua materna «adottiva», il che fa di lui uno dei più notevoli scrittori israeliani (o come dice lui «uno scrittore in Israele»): anche se la sua lingua ebraica è molto particolare, con accenti propri, con sfumature germaniche che sono la segreta reminiscenza della parlata dei genitori. In realtà, egli confessa di essere ossessionato da un incubo, quello di svegliarsi avendo totalmente dimenticato l'ebraico così faticosamente acquisito, non riuscendo ad afferrarlo più. Lingua persa e ritrovata, silenzio, incomunicabilità, ricerca della propria identità in un mondo sfuggibile, ostile, inafferrabile: i suoi racconti si muovono tra realtà e sogno, anelito alla libertà e incomprensibili minacce.

Intrattenendosi in lingua tedesca con Mireille Gansel*, in un caffè di Gerusalemme, accogliente e silenzioso, dove gli piace scrivere, Appelfeld osserva che la sua lingua è rimasta il tedesco degli ebrei della Mitteleuropa, in cui risuonavano tanti idiomi, che si portavano dietro nelle loro peregrinazioni in giro per il mondo – la lingua che parlava sua madre; e poi lo yiddish del nonno, così intimo e familiare, voci di un mondo tutto interiore.

3. Scrittori di lingua tedesca nella Germania del dopoguerra: esilio della lingua

Lo studio degli scrittori della Germania del dopoguerra, dell'Ovest e dell'Est pone di nuovo acutamente la questione di come la lingua – in questo caso la lingua tedesca – possa rischiare di rimanere isolata dentro i confini (specie quando si tratta della «cortina di ferro»), in una forma di esilio interiore.

Günter Kunert (Martine Benoit*), nato a Berlino nel 1929, di madre ebrea sposata con un ariano, deve interrompere la scuola per via delle leggi naziste, scondando l'umiliante discriminazione, la paura, fuga... Straniero in patria (*Fremder in eigener Heimat*). Con la fine della guerra decide di rimanere nella zona sotto il controllo sovietico. Interrompe rapidamente gli studi per darsi alla politica nei ranghi del partito socialista (SED), ma progressivamente raggiungerà posizioni di dissidenza. pubblica una prima raccolta di poesie (1950), la seconda sarà pubblicata (1965) nella Repubblica Federale, dove si stabilisce nel 1979, intraprendendo in seguito una serie di viaggi. La sua riflessione tende a respin-

¹⁸ A. Appelfeld, *Il ragazzo che voleva dormire*, Milano, Guanda, 2012.

gere ogni forma di nazionalismo inevitabilmente perverso: prova un sentimento irreversibile di sradicamento che rende impossibile qualsiasi forma di arruolamento per una causa quale che sia. Per lui, dopo Auschwitz, la *Heimat* esiste solo nella scrittura. Tuttavia, egli si pone una serie di domande cruciali: prima di tutto, come può un ebreo come lui scrivere ancora nella lingua tedesca? Come può inserirsi nella storia della letteratura tedesca con tutte le sue compromissioni? Non è che la scrittura debba essere piuttosto uno strumento di resistenza e di lotta? Un primo tentativo è quello di riscrivere le fiabe del folklore per mostrarne tutta la crudeltà: ad esempio in Hansel e Gretel? Kunert scrive racconti, un romanzo, un dramma, saggi, scritti autobiografici, satirici, aforismi, fantascienza, commedie radiofoniche, discorsi, narrativa di viaggio, sceneggiature di film, con una straordinaria versatilità, impegnandosi a rinnovare la lingua tedesca che trova degradata, attualizzando le tematiche letterarie, sviluppando una riflessione metapoetica sul modo di fare poesia (versi liberi invece della rima): per lui la poesia deve essere una sorta di arca di Noè:

Previsioni del tempo

Tempesta e pioggia. Temporale e grandine.
Bombardamento. La natura
manda l'artiglieria leggera
in avanscoperta
prima di assalirci
senza pietà. Mentre noi, di fretta,
chiamiamo al telefono
un'arca¹⁹.

Ma la sua concezione della poesia come resistenza e come lotta si trova osteggiata: nel 1960 non può pubblicare la sua seconda raccolta nella DDR. Le accuse al potere totalitario, le critiche al governo, gli scritti sulla Shoà che denunciano l'oblio degli assassinati (*Appunti scritti con il gesso*), sulla rimozione, sull'uso disumanizzante della tecnologia (Auschwitz, Hiroshima...), il suo rapporto conflittuale con Berlino («Berlino tu vecchia città di morti / ingrigita e muta come non mai / [...] affonderai e scomparirai / come altre città nei tempi remoti / [...] Crolla nella polvere ed alzati come fumo»²⁰), orientano la sua poesia verso un pessimismo che non lascia più spazio all'utopia della giovinezza. Ma anche in Germania Ovest riscontrerà resistenze e critiche, specie nell'82: Kunert risponderà agli attacchi dicendo che il poeta deve essere come una spina che fe-

¹⁹ Günter Kunert, *Unsere Meteorologische Verfassung*, in «Nazione indiana», 6 poesie di Günter Kunert, tradotte e introdotte da Vincenzo Gallico: <<https://www.nazioneindiana.com/2005/11/08/6-poesie-di-gunter-kunert/>>.

²⁰ *Vision an oder Oberbaumbrücke (ibidem)*.

risce per svegliare il lettore, per turbarlo, scuoterlo e farlo reagire. Nonostante tutto, verrà insignito del prestigioso Höderlin-Preis, nel 1991.

La questione dell'esilio, dell'identità e della scrittura, può essere di nuovo sollevata a proposito di tre scrittori di origine ebraica e di lingua tedesca – Vladimir Vertlib, Julya Rabinowich, Olga Grjasnowa – appartenenti a generazioni più recenti (Carola Hähnel-Mesnard*). Se le problematiche sono in parte comuni a quelle degli autori precedentemente considerati – ad esempio abbandono della regione di origine (Russia per Vertlib e Rabinowich, Azerbaigian per Grjasnowa), emigrazione (a Vienna per i due primi, e Germania per Grjasnowa), e scelta di una lingua «altra» come lingua di scrittura – si vedrà, man mano che ci si allontana dalla fine della Seconda Guerra mondiale, che l'asse dei loro interessi si sposta dal passato segnato dalla Shoà alle questioni più generali dell'emigrazione, dell'accoglienza e dell'integrazione degli stranieri in Europa e nel mondo globalizzato.

Vladimir Vertlib, nato a San Pietroburgo (allora Leningrado), nel 1971 lascia la Russia con la famiglia, iniziando un difficile periplo imposto da problemi amministrativi (visti, permessi di lavoro) che lo porta in Israele, a Vienna, Roma, Amsterdam, New York (Brighton Beach, dove vivono in prevalenza immigrati ebrei russi), poi di nuovo a Vienna. Attualmente vive a Salisburgo dove lavora come giornalista, sociologo e scrittore: come narra nel suo romanzo *Stazioni intermedie* (1999) – la storia del nomadismo di una famiglia ebraica sovietica – si tratta di un susseguirsi di tappe provvisorie assurdamente ripetitive che assurge a rappresentazione tra epica e grottesca della questione universale dell'emigrazione²¹. Ma il disagio espresso nel romanzo è anche quello di una condizione paradossale, e tipicamente ebraica, quello di sentirsi considerato uno «sporco ebreo» in Ukraina e un «goy» (perché di madre non ebrea) in Israele: dunque il sempiterno trovarsi «fuori luogo».

Lo scrittore è diventato un esule che adotta la lingua tedesca come uno straniero: suo padre non amava quella lingua, mentre i nonni parlavano yiddish (andrà in cerca di quell'origine). Anche se i primi tentativi di scrittura sono in russo (diari), la lingua delle emozioni, in definitiva lo scrittore sceglierà la lingua tedesca, pur continuando a sentirla «non sua» ma utile per la messa a distanza necessaria alla creazione di finzioni letterarie. Vertlib dichiara in un'intervista: «Né un luogo né una lingua mi daranno mai l'illusione di sentirmi intero. Io mi sento intero solo sapendo che mai potrò sentirmi tale. Questa mancanza costituisce la mia interezza»²². Per lui l'assimilazione è un'illusione: si tratta invece di destreggiarsi tra la nostalgia dell'appartenenza, il desiderio di integrazione e la tentazione di un mistificante mimetismo. Vladimir Vertlib preferisce presentarsi come uno scrittore «multiculturale» (Premio von Chamisso).

²¹ Vladimir Vertlib, *Stazioni intermedie*, Firenze, Giuntina, 2011.

²² Dall'intervista rilasciata a Valentina Parisi ne «Il manifesto», 20 novembre 2011.

Julya Rabinowich, è nata nel 1970 a San Pietroburgo (allora Leningrado) in una famiglia russa di origine ebraica che si trasferisce a Vienna nel 1977. Dirà di essere stata «sradicata e travasata». Tutta la sua opera narrativa porta l'impronta di questo trauma iniziale e di una mancanza di comunicazione in seno alla famiglia, per cui l'apprendimento della lingua tedesca rappresenterà per lei una possibilità di liberazione rispetto alla tradizione familiare sentita come opprimente: una nonna Nora Gomberg, pittrice e storica dell'arte, docente universitaria; un padre, Boris Rabinowich, pittore di una certa notorietà in Russia, e una madre pittrice, designer e insegnante di disegno. Per questo Julya, pur avendo seguito studi superiori di arte presso l'Università delle Arti Applicate di Vienna (ed essendo dotata), ma anche di traduzione all'Università per Interpreti e Traduttori (sarà interprete all'ONU), sceglierà la letteratura, rifiutando tra l'altro di essere catalogata come scrittrice russo-ebraica, e come scrittrice austriaca o germanofona. Pur concentrandosi nella sua narrativa sulle problematiche dell'identità, dell'esilio, dell'immigrazione, respinge l'etichetta di *Migrantliteratur*. Per lei lo scrittore è «umano» o «disumano», non vede quale altro epiteto si possa applicare²³. Per cui sembra più appropriato parlare di interculturalità, nell'ottica degli *Cultural Studies* che si sono sviluppati soprattutto a partire dagli anni Novanta. Questa sua scelta corrisponderebbe inoltre ad una tendenza affermatasi recentemente, tra gli scrittori dell'inizio del nuovo millennio in Austria, impegnati ad affrontare le questioni legate alla globalizzazione e ai fenomeni migranti con le loro ripercussioni nel paese. J. Rabinowich inizia a scrivere nel 2003, con il romanzo *Spaltkopf (Testa divisa)* ispirato ad una figura fiabesca terrificante: «che, nel corso del racconto, si esprime con una voce che riporta in superficie le fratture nella storia familiare, i traumi rimossi, le ipocrisie e le verità nascoste che la famiglia di ebrei russi, al centro della storia, si porta da Leningrado a Vienna»²⁴. Questa condizione «divisa», di lacerazione rispetto al passato, di frattura familiare e collettiva, sociale e ideologica non è senza far pensare a quella descritta da Vladimir Vertlib, che in parte ha seguito lo stesso percorso.

Nel caso di Julya Rabinowich, l'interesse a tutto campo per gli immigrati, i rifugiati, i profughi approdati a Vienna, per le loro vicende umane e per i loro traumi psicologici, coincide inoltre con la sua attività come traduttrice nelle sedute di psicoterapia a cui sono ammessi, durante le quali lei raccoglie microstorie fatte convergere nella sua narrativa. Ma anche con la sua attività giornalistica, e la rubrica settimanale (*Scossa, non commossa*) che tiene nel giornale austriaco «Der Standard», la giovane scrittrice s'impegna nella denuncia sociale e politica esprimendo tutta la sua indignazione (accuse di indifferenza agli intellettuali europei, critica ironica rivolta alla Russia attuale). I romanzi successivi,

²³ Si veda l'articolo molto approfondito e documentato di Diana Battisti, *Segreti e bugie: viaggio nella scrittura di Julya Rabinowich*, in «LEA-Lingue e Letterature d'Oriente e Occidente», 2015, 4, pp. 3-23.

²⁴ Ivi.

le numerose opere tetralci vertono sugli stessi temi, quelli di una società incapace d'integrare l'altro – lo sconosciuto, lo straniero assimilato al barbaro, l'esule marginalizzato e privato di parola – e anzi mobilitata a costruire muri e inventare luoghi/non-luoghi dove bloccare la circolazione dei migranti: va notato questo suo «impegno a rappresentare uno spazio altro, un *no man's land*, dove restano intrappolati corpi in fuga ed anime incalzate oltre i propri limiti dall'avanzata inesorabile di un potere che le esclude dai suoi giochi»²⁵.

Queste tematiche caratterizzano anche la produzione narrativa di Olga Grjasnowa, nata nel 1984, a Baku nell'Azerbaigian, e anche lei di origini ebraiche: si trasferisce in Germania nel 1996, dopo aver fatto diversi soggiorni in Polonia, Russia e Israele. Nel suo romanzo d'esordio, scritto in tedesco, *Tutti i russi amano le betulle*, la giovane scrittrice racconta, con esuberanza e tristezza, una storia d'immigrazione e di integrazione²⁶. È un libro scritto con spirito critico e ironia, mirato a scalfire luoghi comuni e pregiudizi: l'acuta osservazione si applica a figure appartenenti a origini, culture, lingue diverse in un mondo dove si moltiplicano i conflitti (come tra Azeri, Armeni e Ebrei). L'eroina del romanzo, Masha, tenta dopo eventi tragici, di trovare rifugio in Israele, in cerca delle sue lontane radici: diventa interprete e incontra giovani di origini diverse che condividono con lei problematici ideali di fratellanza.

4. *Lingue salvate: dal giudeo-spagnolo al «Judan» e al giudeo-alsaziano*

Juan Gelman, è un poeta, scrittore, giornalista argentino, plurilingue, nato a Buenos Aires nel 1930, figlio di una famiglia di ebrei immigrati dall'Ukraina, dalla parlata yiddish (Lucie Taïeb*). Attivamente impegnato come giornalista nella vita politica drammatica del suo paese, prima nei ranghi del partito comunista (incarcerato con altri intellettuali nel 1963, poi liberato), in seguito vicino ai movimenti peronisti-guevaristi, costretto all'esilio, lascia l'Argentina nel 1975, per rifugiarsi in un primo tempo a Roma, poi a Ginevra, Madrid, Managua, Parigi, New York, prima di stabilirsi a Città del Messico dove muore nel 2014. La sua ostinata battaglia civile per la giustizia e la memoria dei *desaparecidos* (oltre a coinvolgerlo direttamente: assassinio del figlio e della nuora da parte dei militari, rapimento e poi ritrovamento della nipotina nel 1999), la sua ampia produzione in versi e in prosa gli hanno ottenuto importanti riconoscimenti internazionali e una grande popolarità in Argentina. Tra i moltissimi premi, è stato insignito nel 2007 del prestigioso Premio Cervantes.

Gelman, analizzando l'esperienza dell'esilio – una sventura dell'intera umanità –, osserva che colui che vive questa esperienza non vede più, non prova più

²⁵ Ivi.

²⁶ Olga Grjasnowa, *Tutti i russi amano le betulle*, Rovereto, Keller Editore, 2015.

desideri, si trova totalmente alienato: il problema è riuscire a ritrovare se stessi attraverso la scrittura, la poesia, la traduzione, la ricerca delle lingue impedito, censurate, scomparse per salvarle: così egli cercherà – pur ebreo non sefardita ma privo delle sue radici – di ritrovare quelle della sua lingua, nella lingua del Cinquecento, quella parlata dalle comunità ebraiche sefardite dopo l'esilio, del 1492: il *sefardi*, una lingua ancora pura, innocente, dolce e amara, che il poeta cerca di ricostruire, con qualche approssimazione, ispirandosi alla lettura della poesia di Clarisse Nicoïdski (nata in Francia nel 1938 da una famiglia ebrea di origine bosniaca), scritta in giudeo-spagnolo, e permeata dall'angoscia della persecuzione, della separazione, dell'assenza, del lutto... Per Nicoïdski e Gelman il *sefardi* sarebbe la lingua dell'infanzia, del paradiso perduto, come memoria rimossa nella lingua spagnola (Gelman pubblica raccolte di poesia bilingue), quella dei poeti ispano-ebraici. Gelman riscopre la lezione dei mistici, san Giovanni della Croce e santa Teresa di Avila, dei profeti biblici, del *Cantico dei cantici* (*Dibaxu*), dei santi rabbini, ritrovando in loro «un'innocenza nuova, nascente, intatta...» che gli consente di reinventare il proprio linguaggio poetico²⁷.

Anche Claude Vigée (nato Claude André Strauss) – poeta, narratore, critico, traduttore francese di origine ebraico-alsaziana (nato a Bischwiller, vicino a Strasburgo nel 1921) – persegue il tentativo di salvare una cultura e una lingua, quella giudeo-alsaziana (Andrée Lerousseau*). Mentre la famiglia del nonno paterno apparteneva alla borghesia assimilata e agiata della città, di un indiscutibile patriottismo francese, il nonno materno, Leopold Meyer, che parlava ancora il dialetto giudeo-alsaziano ed era, in quanto mercante di cereali, più vicino al mondo contadino, criticava l'abbandono della tradizione ebraica: sarebbe stato lui a lasciare l'impronta più profonda nella giovane vita del poeta (il piccolo colpito dall'interdetto del dialetto nell'entrata a scuola dove veniva imposto il francese) diventandone la figura tutelare (*Le panier de houblon*, 2 voll. ossia *Il cestino di luppolo*). Lo scoppio della guerra, l'esodo attraverso la Francia all'arrivo dell'armata tedesca, il disonorevole armistizio segnano profondamente il giovane studente in medicina che, mentre scopre l'orrore della guerra, avendo già iniziato a scrivere, sperimenta la forza consolatrice della parola poetica. Con le leggi razziali del 1940, risentendo dolorosamente il tradimento e l'esclusione a cui lo condanna il proprio paese, decide di entrare nella Resistenza ebraica («Action juive»), ormai convintosi che l'assimilazione degli ebrei europei sia stata una vana illusione. In quegli anni, 1940-42, in cui si sta affermando la sua vocazione letteraria, incontrerà molti intellettuali rifugiatisi come lui nella cosiddetta «zona libera» controllata da Vichy, Pierre Emmanuel, Vladimir Jankélevitch, Benjamin Crémieux, René Char: per la prima volta, dovendo pubblicare sotto pseudonimo, usa il nome di Vigée, cioè «Vie, j'ai» (ispirato a Geremia e a Isaia).

²⁷ Si rimanda a Laura Branchini (grande traduttrice di Gelman), *Juan Gelman: parola che trema – nel sapore spezzato del mondo* –, su <<http://www.juangelman.net>>.

Minacciato di arresto, riesce dopo molte peripezie ad emigrare nel 1942 negli USA, dove sposerà la cugina Evy, fuggita prima di lui. Dopo il completamento degli studi, riceverà l'incarico di dirigere il Dipartimento di francese nell'Università Brandeis, nel 1949 – senza riuscire tuttavia ad integrarsi nell'ambiente americano, per lui privo di relazioni autentiche, fundamentalmente estraneo, dissonante con la propria vita interiore – prima di essere assunto nel 1960 come docente presso l'Università Ebraica di Gerusalemme, dove terminerà la sua carriera (1983). Tornerà definitivamente in Francia nel 2001. Per lui l'approdo in Israele – «le Grand Retour» – darà luogo ad una vera rinascita, ad una sorta di estasi spirituale e sensuale nella luce della Giudea. Quel quarantennio sarà il suo periodo creativo più felice e fecondo: raccolte poetiche, scritti autobiografici, saggi di critica, letture esegetiche, colloqui... L'esilio (americano) e il ritorno nella Terra Promessa, alle origini della Storia.

Ottavio di Grazia, il suo specialista e traduttore italiano, sottolinea il radicamento della parola di Vigée nella più antica tradizione scritturale e commentativa ebraica:

L'itinerario spirituale di Claude Vigée [...] è racchiuso in pochi essenziali dati in cui storia personale e collettiva si intrecciano. Esso è illuminato dalla diversità di lingue e culture attraversate, e richiama la diversità dei punti di vista dei suoi lettori e interlocutori: letterati e religiosi, filosofi e linguisti, storici e sociologi. Oggetto di meditazione la sua opera si nutre di sogni e di riso, di dolore e di ironia, attraverso la prova e le lacrime, e sfocia in un coinvolgimento sofferto [...]. La memoria iscritta nelle sue opere poetiche, in prosa, nel suo amato dialetto alsaziano, scritte in contesti linguistici difficili, rappresentano più che un momento di conoscenza o di consolazione. La sua opera trasmette una parola del passato grazie alla quale si rinnova costantemente il filo della storia individuale e collettiva, creando un legame tra le parole e uno scambio continuo tra mondi diversi. Le voci diventano visibili, e come le lettere dell'alfabeto, possono entrare in risonanza le une con le altre, ripetersi e combinarsi all'infinito [...]. Infatti, Vigée, non solo si rifà alle grandi interpretazioni di Rashì o di Nachman di Breslav o di tanti altri Saggi noti e meno noti; non solo accogliendo o discutendo affascinanti fonti midrashiche, ma persino stabilendo, come fanno i maestri ebrei, l'infinita gamma di implicazioni tra due parole del testo sacro in base al fatto che l'una è l'anagramma dell'altra. Un approccio complesso che è uno dei doni straordinari che la tradizione ebraica ha saputo trasmettere e che ne conferma la assoluta modernità²⁸.

Di Grazia parla di una sorta di «fisica verbale» entro la quale è percepibile una «metafisica della parola rivelata»; di una «poetica esistenziale» che non è altro che la realizzazione viva, attuale, qui e ora, di un'eterna vocazione all'insondabile, al mistero.

²⁸ Claude Vigée, *Alle porte del silenzio. Scrittura e Rivelazione nella tradizione ebraica*, Traduzione e presentazione di Ottavio di Grazia, Milano, Paoline, 2003, pp. 8-10.

L'opera di Vigée è tormentata dall'«ossessione di Babele», cioè dalla paura della dispersione e della perdita della propria lingua minacciata dall'esilio: ma è proprio l'esilio in America, vissuto dolorosamente, a dargli la profonda consapevolezza di essere «un écrivain juif de langue française», e di rivendicarsi come tale per tutta la vita, come rivela il suo racconto autobiografico, *La lune d'hiver. Récit – Journal – Essai*²⁹ (*La luna d'inverno. Racconto-Diario-Saggio*), dove sono consegnate le sue esperienze dal 1942 al 1968. Il titolo che rimanda al freddo invernale allude anche a quel periodo di germinazione segreta: quello della scrittura dell'esilio e dell'esilio della scrittura e dentro la scrittura, come egli vive l'esilio nella lingua inglese (per lui falsificante, senza agganci reali) tanto da rafforzare la sua vocazione ad essere scrittore francese (e ebreo), e da confermare tale scelta durante il soggiorno in Israele; là non scriverà in ebraico, ma la lingua ebraica, il suo alfabeto, il suo ritmo e il suo respiro (*respir*) faranno da lievito nel suo linguaggio poetico. Per lui, il popolo ebraico è infatti un popolo-poeta, e le parole «poeta» e «ebreo» hanno lo stesso significato.

In coincidenza con la guerra del Libano, che risveglia l'incubo della guerra, nel 1982, Vigée scrive il suo «requiem alsaziano», *Les orties noires flambent dans le vent* (*Le ortiche nere bruciano nel vento*), seguito da *Le feu d'une nuit d'hiver* (*Il fuoco di una notte d'inverno*) che lo promuoveranno a massimo poeta di lingua alsaziana, ma il suo recupero della lingua dell'infanzia non significa un ritorno al passato, bensì l'assunzione di una perdita e il suo superamento creativo, sempre in nome della vita. Appunto, egli conierà una parola nuova *judan*, per caratterizzare una scrittura in divenire, prosa e poesia congiunte in una dimensione dialogica, colloquiale, nella quale l'autocommento e l'autointerpretazione sono senza fine, come nella più pura tradizione ebraica... Una scrittura che si proietta al di là dei canoni estetici romanzi e occidentali (*roman*), per affondare le radici e nutrirla nella tradizione biblica, ebraica, plurale e vitale, universale ed eterna... Una scrittura che si fa «passaggio», «ponte», «trasmissione», «testimonianza»... oltre qualsiasi forma di esclusione e di esilio. In quella prospettiva, respingerà gli autori definiti da lui «artistes de la faim» (artisti della fame: Baudelaire, Kafka, Sartre...), coloro che rifiutano la vita, svuotandola, irrigidendola nel *rigor mortis*. Il poeta ebreo o l'ebreo poeta nel suo attraversamento della notte (come dopo la lotta di Giacobbe con l'angelo), verso un mondo nuovo, deve invece restituire alla lingua francese il suo spessore memoriale, la sua corporeità, la sua ospitalità, ma anche il silenzio dell'ascolto (il silenzio dell'Alef), l'apertura al mistero, all'infinito (mediati dalla mistica ebraica).

«Écrire pour que vivent les hommes» (scrivere perché vivano gli uomini) è il messaggio che ci affida Claude Vigée:

²⁹ C. Vigée, *La lune d'hiver. Récit-Journal-Essai*, Paris, Honoré Champion, 2002.

Parlo soltanto quando il soffio ho bevuto
 Alla nera fonte della rugiada,
 il suo flusso lunare è diventato
 la mia vocale prima,
 l'anima del latte intessuta nel silenzio della luce.

Dietro ferma sta,
 immensa e senza volto,
 la notte futura ove canta
 la pioggia verde che germoglia

nel mio cominciare³⁰.

Questo percorso, nelle sue varie tappe, ci ha trasportato al seguito di tanti diversi e affascinanti scrittori, nei mondi ashkenaziti, sefarditi, nella diaspora europea e americana, in Israele, dal passato al presente e al futuro della globalizzazione, per farci commisurare l'importanza dell'esilio come specifica sfida all'essere ebrei, ma in realtà come il luogo/non luogo della presa di coscienza di una condizione dell'umanità tutta, necessaria e universale. L'esilio, pur doloroso e destabilizzante, a volte tragico e irrimediabile, pare in definitiva la condizione necessaria per l'uscita da se stessi, la spinta alla creatività, all'altruismo, all'ospitalità, l'incentivo al moltiplicarsi delle lingue e dei linguaggi contro la tentazione uniformatrice e totalitaria, sempre in agguato, di Babele.

³⁰ C. Vigée, *En élevant les mains pour la néoménie*, in *Mon heure sur la terre* cit., p. 681 (trad. nostra).

SEMANTICA E TESTIMONIANZA

«LA MORTE È LA MONETA DEL POTERE».
IL NOVECENTO IRREDENTO DI ELIAS CANETTI

Silvana Greco

1. *La metamorfosi di uno scrittore*

Se il Novecento è stato il secolo delle grandi lotte, ribellioni e rivoluzioni, è stato anche l'epoca delle grandi omissioni, delle enormi fughe davanti alle responsabilità individuali e collettive, delle rimozioni storiche. Elias Canetti (1905-1994), il «poeta spagnolo di lingua tedesca», come amava definirsi il premio Nobel per la letteratura, considerava la propria missione di scrittore come «l'esercizio ininterrotto della metamorfosi» ovvero «il bisogno stringente di calarsi nelle esperienze di uomini di ogni tipo, di tutti i tipi ma specialmente di quelli che sono meno considerati»¹.

In questo breve saggio intendo delineare la metamorfosi estrema dello scrittore, quella che l'ha portato a calarsi nei panni di un io collettivo, ovvero nella massa. Sulle masse, e la loro relazione con il potere, Elias Canetti inizia ad interrogarsi fin da giovanissimo, appena diciassettenne, dopo aver partecipato a una manifestazione contro l'assassinio del ministro degli esteri della Repubblica di Weimar, Walther Rathenau. Rathenau, di origini ebraiche, fu ammazzato il 24 giugno 1922 dagli estremisti di destra². Per dare un'idea dell'atmosfera di antisemitismo che preparò l'omicidio, basti dire che una delle definizioni di Rathenau, nella propaganda degli studenti nazionalisti, era «Die Judensau», il porco ebreo.

Per molti anni, Canetti conserva una memoria vivida della propria partecipazione alla marcia contro l'assassinio:

Il ricordo di quella manifestazione, la prima che ho vissuto in modo cosciente, rimase vivissimo in me. Non riesco a dimenticare l'attrazione fisica, il violento desiderio di partecipare, indipendentemente da ogni considerazione o ragionamento, così come non furono certo i dubbi di un qualche genere a

¹ Enzo Rutigliano, *Il linguaggio delle masse. Sulla sociologia di Elias Canetti con un'appendice di lettere inedite*, Bari, Edizioni Dedalo, 2007, p. 77.

² Dagmar C.G. Lorenz (a cura di), *A Companion to the Works of Elias Canetti*, Rochester (NY), Camden House, 2004, p. 183.

trattenermi dal passo estremo di uomini del corteo. / In seguito quando cedetti al mio impulso e mi trovai realmente in mezzo alla massa, ebbi la sensazione che fosse un fenomeno simile a quello che in fisica è noto come *forza di gravità*. Ma questo è ovvio, non era una vera spiegazione di quel fatto sorprendente. Infatti non ero né prima, come individuo isolato, né dopo, come parte della massa, un oggetto animato, e la *metamorfosi* che si verificava all'interno della massa, un mutamento completo della coscienza, era un fatto che penetrava in profondità, rimanendo però enigmatico. Che cos'era? Era questo che volevo sapere. Questo enigma non mi ha dato pace, mi ha perseguitato in tutta la parte migliore della mia vita, e seppure sono arrivato a qualcosa, l'enigma nondimeno è rimasto tale³.

Dopo questa iniziale fascinazione e attrazione, Canetti concentrerà per quasi quarant'anni la sua ossessiva, acuta, minuziosa analisi sulla massa, basandosi sulla letteratura filosofica, storiografica, antropologica e sociologica e sulla propria «osservazione partecipante», un metodo della ricerca empirica molto utilizzato nelle scienze sociali.

A differenza di Freud, che concepisce la massa come uno stato regressivo⁴, Canetti attribuisce alla massa una funzione positiva per il singolo e per la collettività, in quanto luogo dove si dissolvono le distanze sociali, dove i ruoli sociali dei singoli non esistono più, dove non si ha più paura di essere toccati in profondità dagli altri. È insomma il luogo dell'uguaglianza e della solidarietà:

Solo tutti insieme possono gli uomini possono liberarsi dal carico delle loro distanze. È precisamente ciò che avviene nella massa. Nella *scarica* si gettano le divisioni e tutti diventano *uguali*. In questa densità, in cui i corpi si accalcano e fra essi quasi non c'è spazio, ciascuno è vicino all'altro come a se stesso. Enorme è il *sollievo* che ne deriva. È in virtù di questo istante di felicità, in cui nessuno è di più, nessuno è meglio d'un altro, che gli uomini diventano massa⁵.

La massa ha però, in Canetti, anche un lato oscuro, ed è su questa connotazione negativa che vorrei concentrare la mia attenzione. Mi occuperò principalmente della fuga delle masse dalle loro responsabilità collettive, partendo dagli interrogativi che Canetti si pone con insistenza: perché le masse obbediscono al potere, perché eseguono gli ordini degli oratori carismatici? Perché poi, dopo essersi conformate passivamente agli ordini, sembrano non riconoscersi nelle azioni che hanno commesso, una volta che quello stesso potere è stato abbattuto? Canetti afferma nella sua opera *Masse und Macht (Massa e potere)*, pubblica-

³ Elias Canetti, *Il frutto del fuoco*, Milano, Adelphi, 1982, p. 88, citato in E. Rutigliano, *Il linguaggio delle masse. Sulla sociologia di Elias Canetti con un'appendice di lettere inedite* cit., p. 23.

⁴ Sigmund Freud, *Massenpsychologie und Ich-Analyse* [1921], Hamburg, Nikol, 2010.

⁵ El. Canetti, *Massa e potere* [1981], Milano, Adelphi, 2016, pp. 21-22 (trad. it. a cura di Furio Jesi; ed. orig. E. Canetti, *Masse und Macht*, Hamburg, Classen Verlag, 1960).

ta per la prima volta dalla casa editrice di Amburgo Classen Verlag nel 1960 e tradotta in italiano da Furio Jesi:

È noto che gli uomini che agiscono in seguito a comandi sono capaci delle azioni più orribili. Quando l'autorità che li comandava viene abbattuta e li costringe a guardare da vicino ciò che hanno fatto, essi non si riconoscono. «Io non ho fatto questo» dicono, e non è affatto vero che siano sempre consapevoli mentire. Quando poi si portano davanti ad uno dei testimoni, quando cominciano a vacillare, continuano a dire: «Io non sono così, io non posso averlo fatto». / Cercano dentro se le tracce di quell'azione e non possono trovarle. È sorprendente: ne sono rimasti intatti. La loro vita successiva è davvero diversa, per nulla impernata sull'azione che commisero. Essi non si sentono colpevoli, non si pentono di nulla. Quell'azione non è entrata in loro. / Sono uomini perfettamente capaci, in altre circostanze di valutare il proprio comportamento. Ciò che fanno di loro iniziativa lascia in essi tracce che non dimenticano. Si vergognerebbero di uccidere una creatura sconosciuta e indifesa che non li ha provocati. Proverebbero disgusto a torturare qualcuno. Non sono migliori ma neppure peggiori degli altri fra cui vivono. Alcuni che quotidianamente li frequentano da vicino sarebbero pronti a giurare che li si accusa ingiustamente. / Quando poi avanza la lunga fila dei testimoni, delle vittime, che sanno benissimo di cosa parlano – quando l'uno dopo l'altro riconoscono il colpevole e gli richiamano alla memoria in ogni particolare il suo comportamento, allora ogni dubbio diviene assurdo e ci si trova davanti ad un enigma implacabile. Ma per noi non c'è alcun enigma perché conosciamo la natura del comando⁶.

2. Origine del comando: il potere

E allora, cos'è questo comando, come si caratterizza? Assieme a Canetti, definiremo il comando come elemento specifico di un'interazione sociale, connotata da un rapporto di forza e di potere asimmetrico tra colui che impartisce il comando stesso (*Befehlshaber*) e chi lo riceve. Colui che impartisce il comando è colui che detiene il potere ed è il più forte «der Stärkere» dei due: «Il potere lancia ordini come nuvole di frecce magiche: le vittime che ne sono colpite si offrono esse stesse al potente, chiamate dalle frecce, toccate e guidate»⁷.

Gli ordini lanciati dai potenti possono essere rappresentati simbolicamente come frecce avvolte da un manto di magia: coinvolgono, seducono, guidano e, infine, sottomettono chi ne è colpito. E il processo sociale che porta ad essere colpiti può essere compreso solo se si scompone l'ordine nelle sue parti costitutive, che per Canetti sono due: un impulso (*Antrieb*) e una spina (*Stachel*):

⁶ E. Canetti, *Massa e potere* [1981] cit., pp. 401-402.

⁷ Ivi, p. 368.

Ogni comando è costituito da un *impulso* e da una *spina*. L'impulso costringe chi riceve il comando a eseguirlo, e precisamente nella misura in cui è conforme al contenuto del comando stesso. La spina permane in chi esegue il comando. Quando i comandi funzionano normalmente, come ci si aspetta da essi, la spina resta invisibile. Segreta e insospettata, essa si manifesta – appena avvertita – nella lieve resistenza che precede l'obbedienza al comando. / La spina però penetra profondamente nell'intimo dell'uomo che ha eseguito un comando e vi dura inalterabile. Non vi è nulla di più inalterabile fra gli elementi dell'animo. Il contenuto del comando resta contenuto nella spina: la sua forza, la sua portata, la sua delimitazione si definiscono per sempre nell'istante in cui il comando viene impartito. Possono trascorrere anni e decenni prima che quella parte sommersa, immagazzinata, del comando – del quale costituisce il ritratto in miniatura – torni alla luce. Ma è importante sapere che nessun comando va mai perduto: nessun comando trova fine nella sua esecuzione bensì è immagazzinato per sempre⁸.

Nel soldato, questo processo di immagazzinamento delle spine del comando, all'interno dell'organizzazione gerarchica della milizia, non solo è evidente ma avanza velocemente fino a diventare addirittura «mostruoso»:

Tutto ciò che egli [il soldato] fa è su comando: egli non fa altro, non deve fare altro; è precisamente ciò che la disciplina palese esige in lui. I suoi moti spontanei sono repressi. Egli inghiotte comandi su comandi, e comunque si senta nei loro confronti, non può mai stancarsene. Ad ogni comando che egli esegue – ed egli li esegue tutti – rimane in lui una spina. / L'accrescimento di tali spine in lui è un processo che avanza rapidamente. Se egli serve come soldato semplice, al grado più basso della gerarchia militare, gli è negata ogni occasione di liberarsi da quelle spine: non può, infatti, impartire a sua volta alcun comando. Può sempre solo fare ciò che gli viene ordinato. Egli obbedisce e diventa sempre più rigido nell'obbedire. / Una modifica di tale condizione, non priva di violenza, è resa unicamente possibile da una promozione. Non appena viene promosso, il soldato si trova egli stesso in grado di comandare, e così facendo incomincia a sbarazzarsi d'una parte delle sue spine. La sua situazione si è capovolta, sebbene in modo nettamente delimitato. Egli può esigere cose che in precedenza venivano richieste a lui stesso. Lo schema della situazione è rimasto assolutamente identico, solo è mutata la sua posizione all'interno di esso. Le sue spine ora vengono alla luce sotto forma di comandi che egli impartisce. Ora egli stesso comanda agli altri ciò che prima il suo immediato superiore era solito comandargli. Non può liberarsi a suo arbitrio delle spine che porta in sé, ma è stato collocato nella situazione più opportuna per farlo: deve comandare. Ogni posizione è rimasta immutata, ogni parola continua ad essere esattamente la stessa. Gli altri stanno dinnanzi a lui nel medesimo atteggiamento che già fu suo, odono da lui la stessa formula che già udì egli stesso, nel medesimo tono, carica della medesima energia. L'identità della situazione ha qualcosa di inquietante: sembra che sia stata

⁸ Ivi, pp. 368-369.

inventata per soddisfare il suo stimolo di comando. Ora finalmente egli colpisce gli altri con ciò che lo colpì. / Tuttavia, mentre egli è avanzato al punto che le sue vecchie spine del comando possono esprimersi in parole, possono – per così dire – essere da lui pronunciate, egli continua a ricevere comandi dall'alto. Il processo si sdoppia: da un lato egli si libera delle vecchie spine, d'altro lato – e al tempo stesso – egli ne accumula altre nuove⁹.

Come abbiamo visto ad accrescere l'introiezione delle spine di comando è la specifica situazione sociale e la gerarchia di relazioni di potere in cui il soldato è inserito.

Una domanda sorge spontanea. Perché i comandi vengono eseguiti? Perché non ci si astiene come ogni uomo veramente libero farebbe? Il comando viene eseguito per due ordini di motivi. *In primis*, il comando viene espresso in modo conciso, chiaro perché deve essere compreso da tutti e non permette contraddizioni. Non può essere discusso, né commentato, né messo in discussione. Non utilizza solo il linguaggio verbale, delle parole per raggiungere il suo destinatario ma i simboli e il linguaggio del corpo. Pensiamo ad un dito teso in una direzione. A differenza di molti sociologi, soprattutto di scuola istituzionalista o marxista, Canetti pone a ragione una grande attenzione sull'importanza del corpo e alle sue rappresentazioni esterne.

Infine, dietro il comando dettato da un potente, si annida sempre la minaccia e la condanna a morte (*Todesurteil*) che nel del regno animale provocherebbe la fuga (*die Flucht*) dell'animale più debole. Tra gli uomini, una simile minaccia mortale non provoca la fuga, poiché è, per così dire, «addomesticata». Secondo Canetti, l'addomesticazione si raggiunge con la «corruzione», con la promessa di garantire il sostentamento fisico:

La spiegazione sta nel fatto che in ciascuno di quei casi è stata usata una sorta di corruzione. Il signore dà da mangiare al cane o allo schiavo, la madre nutre il suo bambino. La creatura che si trova in stato di sudditanza viene abituata a ricevere nutrimento solo da una determinata mano [...]. Si è creata una stretta relazione fra garanzia di nutrimento e comando [...]. Questa denaturazione del comando di fuga biologico educa uomini e animali ad una sorta di prigionia volontaria, dalle molteplici garanzie e sfumature. Essa però non muta completamente l'essenza del comando. In ogni comando continua sempre ad essere contenuta la minaccia: una minaccia di per sé attenuata, cui però fanno riscontro esplicite sanzioni per la disobbedienza. E quelle sanzioni possono essere molto severe; la più severa è quella originaria: la morte¹⁰.

Perché però le masse, una volta che il potere smette di lanciare le sue frecce saettanti, mostrano quasi di non ricordarsi di quanto hanno compiuto, non

⁹ Ivi, pp. 381-383.

¹⁰ Ivi, p. 371.

esprimono pentimento nei confronti delle vittime delle loro terribili azioni, e anzi talvolta si percepiscono esse stesse come vittime? Questo risiede nella caratteristica peculiare dell'azione eseguita dal comando.

L'azione eseguita in seguito al comando è percepita dal suo esecutore come un'azione *estranea*¹¹ poiché non è scaturita da un suo desiderio, da un suo impulso, da un suo scopo. Anzi, se fosse stato per lui o per lei non ci avrebbe neanche lontanamente pensato. Inoltre, l'estraneità di quell'agire scaturisce dal fatto che l'ordine giunge dall'*esterno*¹², che viene imposto da un'entità esterna, imposto da qualcuno che è *più forte* e contro cui sarebbe molto difficile lottare con successo. In altre parole si tratta di un'azione sociale eterodiretta e non autodiretta. Emblematico in tal senso è l'agire del soldato a cui è severamente vietato mettersi in contatto con i propri intimi desideri, fantasie e speranze. Gli viene imposto di reprimere i propri desideri e di agire solo su comando¹³.

Una volta che questo ordine è stato eseguito, senza alcuna riflessività critica, verrà eseguito molte altre volte fino a diventare un gesto quasi inevitabile, meccanico, fino da apparire completamente 'naturale', inevitabile: «Un uomo muta più facilmente il proprio aspetto, i tratti per cui gli altri lo riconoscono, il portamento del capo, l'espressione della bocca, lo sguardo, che la forma dell'ordine immagazzinato in lui, sempre presente in lui come spina»¹⁴.

D'altro canto, chi comanda, chi vuole imporsi sugli altri non lo fa certamente per il bene altrui ma per raggiungere i suoi scopi specifici per cui è disposto a utilizzare qualsiasi arma: dalla forza fisica fino all'umiliazione:

Chi vuole dominare sugli uomini cerca di svilirli, di sottrarre loro forza di resistenza e di diritti, finché siano davanti a loro impotenti come animali. Egli li trasforma in animali, e anche se non lo dice apertamente, *entro di sé* è sempre ben cosciente di quanto poco gli importino; parlandone con i suoi confidenti, egli li definirà pecore o gregge. Il scopo resta sempre quello di «incorporarsi»¹⁵.

E così il potere vince ancora una volta, si impone e sottomette chi è colpito dalle sue frecce velenose.

Ci siamo affacciati su questo teatro tragico del Novecento e, guidati dal pensiero di Canetti, abbiamo messo in luce alcuni processi sociali e psicologici, che hanno portato grandi masse alla elusione delle proprie responsabilità, alla smemoratezza, a rispondere in modo cieco ai comandi invece di «avere il coraggio di opporvisi»¹⁶.

¹¹ Ivi, p. 367.

¹² Ivi, p. 367.

¹³ Ivi, p. 376.

¹⁴ Ivi, p. 369.

¹⁵ Ivi, p. 252.

¹⁶ Ivi, p. 403.

Come emerge dalla sua fitta corrispondenza con il sociologo Enzo Rutigliano¹⁷, Canetti ha voluto scrivere un saggio di stampo scientifico su massa e potere ed essere per questo riconosciuto dall'accademia, – cosa che solo in parte si è verificata. In realtà, la sua genialità risiede invece nell'essersi affidato alla penna di scrittore. Ha iniziato con grande coraggio un viaggio, attraversando dal di dentro la massa, a partire dal proprio vissuto. Si è lasciato guidare dalle proprie emozioni, e ha potuto diventare egli stesso massa. È una capacità mimetica, simile a quella con cui un romanziere si cala nei personaggi in carne ed ossa. La massa di Canetti ha una fisicità, una dimensione corporea che trascende di gran lunga l'astrazione del saggio, e diviene quadro di un'epoca, dell'età tormentata dei regimi totalitari. Attraverso la sua immedesimazione, quasi catartica, Canetti identifica il momento oscuro in cui il comando penetra nelle coscienze come una «spina», dolorosa ma invisibile. Quello che è un enigma del Novecento, la mancanza di senso di responsabilità storica di chi è stato complice ed esecutore di violenze e stermini, trova così una spiegazione. La massa «dimentica» i propri bisogni e desideri, e i propri scopi, e si lascia trascinare da chi impartisce ordini e piega all'obbedienza, per realizzare l'ambizione di dominio. La moneta del potere è la morte. A chi trasgredisce gli ordini si minaccia la morte, ed è la paura a far penetrare le spine nel corpo sociale. Ma la morte è anche la moneta con cui il potere totalitario ripaga chi gli obbedisce. Morte delle coscienze, e della morale.

Quella del potere è una violenza subdola, una spina, appunto. È significativo che Canetti usi un'immagine per esprimere la ferita segreta, e non solo un ragionamento discorsivo. Chi esegue l'ordine, senza riflettere e senza opporsi, abdica alla propria persona, viene spersonalizzato. Inconsapevole delle proprie colpe, naufraga in una spersonalizzazione collettiva. Le gerarchie, le posizioni sociali organizzate riducono all'obbedienza la massa, il popolo, la nazione. L'irresponsabilità individuale può trasformarsi così in crimine collettivo. Dalla forma ermeneutica dell'immagine della «spina» si può trarre anche l'insegnamento a cui tende, nell'intellettuale ebreo Canetti, la presa di coscienza dei meccanismi del potere. La spina, una volta che è entrata nel corpo, può, e deve, essere espulsa. La massa può riprendere il controllo di se stessa, delle proprie azioni, e della condotta morale. Canetti chiama quest'azione, «capovolgimento», e ci chiama a capovolgere la Storia, a disobbedire, per raddrizzare la morale.

¹⁷ E. Rutigliano, *Il linguaggio delle masse. Sulla sociologia di Elias Canetti con un'appendice di lettere inedite cit.*



Memoriale della Shoah (Berlino, 2016 – foto di Anna Dolfi).

I TEMI DELL'ESILIO E DELLA REDENZIONE NELLA NARRATIVA DI BERNARD MALAMUD

Gigliola Sacerdoti Mariani

1. Inizio con una nota autobiografica tutta bassaniana. Era il 27 settembre del 1962 e camminavo, con un fascio di rose in mano, in via Ercole I d'Este, a Ferrara, in direzione del Castello, quando m'imbattei per caso in Giorgio Bassani. Le rose le aveva appena colte per me il proprietario del giardino e della villa dei Finzi-Magrini, l'ingegnere Marcello Pesaro, che mi aveva invitato a prendere un aperitivo a casa sua. Pesaro, parente dei Finzi-Magrini (ai quali Bassani, come è noto, si era in qualche modo ispirato per costruire la fiction del *Giardino dei Finzi-Contini*), non aveva gradito la trasposizione letteraria delle vicende della famiglia nel romanzo che era uscito all'inizio dell'anno¹, e aveva manifestato la sua contrarietà pubblicamente, nel corso della presentazione dell'opera. Io, appena un mese prima e avevo assistito alla cerimonia del Premio Viareggio che al *Giardino* era stato assegnato e mi sentivo ancora sull'onda dell'emozione derivante da quell'evento, in occasione del quale avevo conosciuto l'autore.

Non ritenni opportuno dire a Bassani che le mie rose erano state colte in un'aiuola accanto al 'suo' campo da tennis, visto che la conversazione si muoveva su altri temi. All'improvviso, con uno straordinario sorriso, mi invitò a seguirlo e mi condusse lì vicino, in una cartoleria vecchio stile, di cui evidentemente conosceva gli oggetti preziosi conservati negli scaffali e nei cassetti di noce, e comprò alcune cartoline 'datate', stampate in color seppia, che riproducevano, tutte, angoli tipici di 'Ferrara com'era' e me ne fece dono. Mi tornò subito in mente l'incipit della *Passeggiata prima di cena*: «Ancora oggi non è difficile, frugando in certe bottegucce di Ferrara mettere le mani su cartoline vecchie di almeno cinquant'anni. Sono vedute ingiallite dal tempo, macchiate di umidità»².

Su una di quelle cartoline, che è qui riprodotta e che raffigura il famoso Tennis Club Marfisa d'Este (Fig. 1), dove lui andava a giocare, mi scrisse la poe-

¹ Lo ha ricordato anche il figlio Andrea in tempi recenti; si veda <<http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2008/06/13/r2-la-vera-storia-dei-finzi-contini.html>>.

² Giorgio Bassani, *La passeggiata prima di cena*, in *Le storie ferraresi*, Torino, Einaudi, 1960, p. 57.

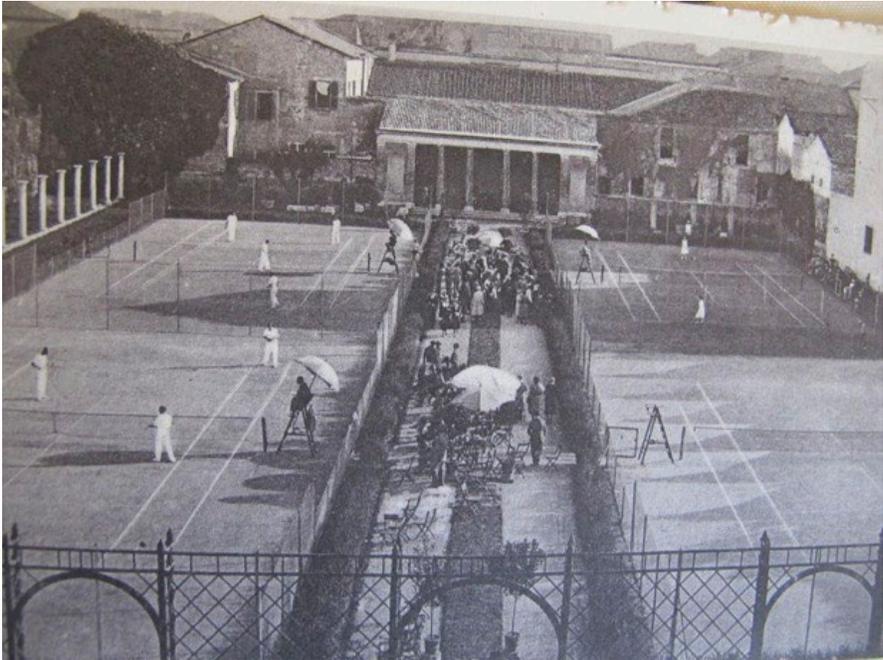


Fig. 1 – Tennis Club Marfisa d'Este, Ferrara.

sia *M'avessi da bambino* (Fig. 2)³, che in origine era stata pubblicata nella raccolta *Te lucis ante*.

Mi sono spesso chiesta perché Bassani scelse quei versi e perché volle trascriverli per me in quella circostanza. Credo che la risposta, sia pure parziale, si possa trovare nel poscritto del volume *L'alba ai vetri* che qui riporto⁴:

[...] l'antica stampa del Mosè legiferante, che pendeva sul mio letto quand'ero bambino, e che io credevo, bambino, raffigurasse il Signore Iddio, tornava ora nella memoria come il segno d'un giudizio al quale io non avevo partecipato, d'un destino che aveva disposto diversamente di me.

M'avessi da bambino
 serbato alla tua Legge.
 Stato sarei del gregge
 dei morti a capo chino,

³ G. Bassani, *L'alba ai vetri. Poesie 1942-1950*, Torino, Einaudi, 1963, p. 57.

⁴ Ivi, p. 90. Si tenga presente che, in origine, questo testo è stato pubblicato su «Paragone» nel 1956.

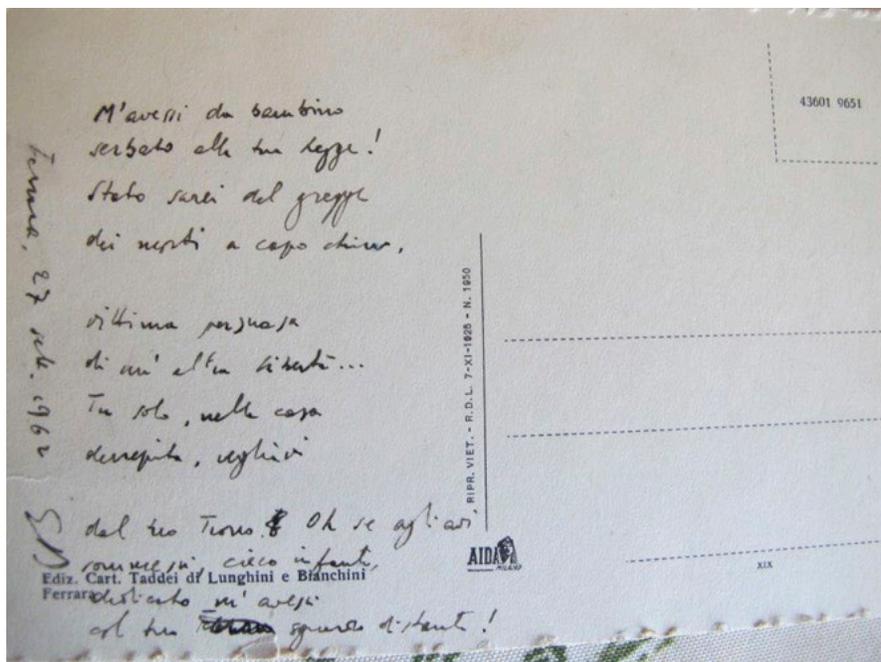


Fig. 2 – Trascrizione autografa di Bassani della poesia *M'avevvi da bambino*.

vittima persuasa
di un'altra libertà.
Tu solo nella casa
decrepita vegliavi

dal tuo trono... Oh, se agli avi
sommessi, cieco infante,
dedicato m'avevvi
col tuo sguardo distante!

Credo che la risposta si possa trovare nelle parole che Bassani usò nel corso dell'intervista che gli fece Anna Dolfi nel 1979: «sono tutte poesie che succedono adesso, fatte da me come sono adesso, avendo il diritto a farlo per aver scritto le cose precedenti»⁵. Credo che la risposta si possa individuare nel senso intenso del «dovere della testimonianza» che Bassani avvertiva costantemente, come lo avvertono i personaggi dei romanzi di Malamud che qui prendo in esame.

⁵ Anna Dolfi, «Meritare» il tempo (intervista a Giorgio Bassani), in *Le forme del sentimento. Prosa e poesia in Giorgio Bassani*, Padova, Liviana Editrice, 1981, p. 90 (ora anche in A. Dolfi, *Bassani. Una scrittura della malinconia*, Roma, Bulzoni, 2003).

2. Nel libro della *Genesis* – quando Abramo ci è stato appena presentato – si legge: «Or l'Eterno disse ad Abramo: 'vattene dal tuo paese e dai tuoi parenti e dalla casa di tuo padre, nel paese che io ti mostrerò'» (12:1). E più avanti (22:2): «E Dio disse: 'Prendi ora il tuo amato, unico figlio, Isacco, va' alla terra di Moriah e là offrilo in olocausto su uno dei monti che ti dirò'». Il resto dell'episodio lo conosciamo.

Ma perché queste due citazioni bibliche per parlare di Malamud? Perché se teniamo presente la storia di Abramo negli episodi più drammatici relativi alla sua alienazione dalla terra e dal figlio, a questi due rituali di separazione, ma anche di mutua redenzione, che presuppongono un processo di sofferta autodisciplina e che definiscono l'identità e il ruolo del patriarca, riusciamo a determinare, in parallelo, l'identità degli eroi malamudiani, a decodificare le implicazioni più sottili e profonde dell'opera densa, fertile, carica di tensioni che l'autore ci offre.

Molti protagonisti dei suoi romanzi hanno delle lunghe distanze da coprire, delle interminabili scale da salire, fondi marini da scoprire: sono alienati, nel senso che vengono allontanati o si allontanano dal loro *habitat*, come Abramo. Tutti compiono un viaggio alla ricerca di sé, verso la terra di Canaan, verso la terra promessa del dover essere. E così noi li incontriamo in una tappa del loro procedere: viaggio fisico e metafisico insieme che assume i connotati dell'autoanalisi – che è accettazione del proprio destino, della propria sofferenza e presuppone l'obbedienza ad un ruolo assegnato dal padre che è in ciascun essere umano. Viaggio che è *apprensione* della vita – timore ricorrente, inquietudine, ricerca della propria natura, presa di coscienza, *apprendimento*.

Di Abramo sappiamo solo che viene da Ur dei Caldei; e da dove vengono i protagonisti di Malamud, i vari Calvin, Yakov o Frank – questi esseri alla ricerca di sé? Qual è la loro identità prima che il romanzo abbia inizio? Il viaggio alla ricerca di sé comincia spesso con una “non identità”, un'identità sbagliata, un'identità mascherata. Basti qui un solo esempio che traggio da *The Fixer*, che immagino sia il più noto dei romanzi di Malamud in Italia: Yakov Bok tenta di mascherare la sua identità di ebreo quando si allontana dallo *shtetl*, nasconde la sua natura ebraica quando vive e lavora in un quartiere proibito agli ebrei, assume l'identità, il nome di un non ebreo. La fase centrale di questo viaggio/ricerca sembra passare attraverso una sorta di prigione; ma c'è di più: se Malamud dimostra infatti che l'uomo contribuisce ad imprigionare se stesso, mostra parimenti che in prigione – vera come quella di Yakov Bok, metaforica come quella di Frank di *The Assistant*, ancora vera e metaforica insieme, come la grotta nell'isola di Calvin (il protagonista di *God's Grace*) –, in prigione, dicevo, l'uomo può forgiare un nuovo essere in reazione alle stesse forze imprigionanti, può attaccare gli idoli, quelli rintanati nella caverna che è dentro ogni creatura, può sperimentare una rinascita, una redenzione nel senso che al termine redenzione si dà nel libro dell'*Esodo* (6:6) – «vi emanciperò dalla schiavitù degli Egiziani e vi redimerò con braccio teso» – un esodo da un Egitto interiore in cui tutti gli uomini sono schiavi.

Non a caso un riferimento biblico, esplicito questa volta, cui Malamud ama ricorrere è quello della Pasqua ebraica, come emblematica stagione di rinascita, rigenerazione, redenzione. Basti qui ricordare la conclusione di *The Assistant*: «One day in April Frank went to the hospital and had himself circumcised. [...]. After Passover he became a Jew»⁶.

Il fatto che la maggioranza dei protagonisti di questi romanzi siano ebrei o che scoprano l'ebraismo, come Frank, o lo riscoprono, dopo averlo negato, come Yakov Bok, non è segno di parrocchialismo da parte di Malamud, tutt'altro: per Frank diventare ebreo, alla fine della sua storia, significa aver accettato di combattere una battaglia personale interiore, aver accettato un'etica universale, un codice morale secolare e 'convertirsi' al sociale; per Yakov Bok negare l'ebraismo vorrà dire negare la propria umanità e perdersi: egli ritroverà la sua libertà fisica e spirituale, la redenzione cui si accennava prima, riconoscendo la sua responsabilità di uomo, di padre, anche se sterile (riconoscerà il figlio che la moglie ha avuto da un altro), ricostruendo – lui sterile appunto – la fertilità dell'ebraismo suo e della comunità intera.

3. E veniamo all'ultimo romanzo di Malamud, *God's Grace*⁷, dove i temi della conversione, della redenzione, della Pasqua vengono sviluppati con ibridazioni letterarie e musicali molto suggestive in direzione di uno straordinario senso del «dovere della testimonianza».

Sette simbolici versi danno inizio a *God's Grace*:

This is that story
 The heaving high seas were laden with scum
 The dull sky glowed red
 Dust and ashes drifted in the wind circling the earth
 The burdened seas slanted this way, and that, flooding the scorched land under
 a daylight moon
 A black oily rain rained
 No one was there⁸.

È un flusso di parole, con la sintassi essenziale – come in poesia appunto – e si snoda quasi senza punteggiatura e senza un punto alla fine; è schiuma, inondazione, magma nucleare che si srotola, devasta, distrugge, torna su se stesso, fino ai quattro drammatici monosillabi conclusivi. Nella forma e nella metrica si può assimilare ad un brano della Bibbia; si carica di sensazioni visive ed udi-

⁶ Bernard Malamud, *The Assistant*, New York, Farrar, Straus & Giroux, 1957, p. 246.

⁷ È l'ultimo pubblicato in vita da Malamud; postumo è il romanzo *The People*, che l'autore ha lasciato incompiuto quando è morto nel marzo del 1986. Quando io l'ho incontrato e intervistato, nell'estate del 1983, nella sua casa di Bennington nel Vermont, abbiamo parlato di molti argomenti e, in particolare, dell'interpretazione che davò di *God's Grace*.

⁸ B. Malamud, *God's Grace*, New York, Farrar, Straus & Giroux, 1982, p. 3.

tive, si tinge dei colori e vibra dei suoni dell'apocalisse. Il ritmo, le allitterazioni, le assonanze, le consonanze creano un alone di sorpresa intorno ad un evento inimmaginabile: è la distruzione di quell'universo che è stato creato nei primi sette versetti del *Genesi* – cielo, terra, mare, notte e giorno – che sono il primo inno alla vita e che, nella versione inglese, terminano, parallelamente, con quattro monosillabi: «and it was so».

Calvin Cohn è il protagonista di questa parabola. È l'unico essere umano sopravvissuto alla guerra termonucleare tra Djanks e Druzhkies – «who had destroyed themselves and, madly, all other inhabitants of the earth»⁹ – in quanto, al momento dell'esplosione, stava esplorando, lui paleologo/palentologo, il fondo marino (la ricognizione del suo profondo?). Dopo il disastro e dopo un diluvio, tra Dio e Cohn si snoda subito il confronto diretto che non si estrinseca in una funzione antitetica sul piano dell'eloquio – il *sermo gravis* e il *sermo remissus* della Bibbia – ma, piuttosto, suona come una sorta di contrattazione. Senza la minima commozione – facendo sentire soltanto la sua voce tra le nuvole – Dio si esprime con parole tragicamente chiare: «I regret to say it was through a minuscule error that you escaped destruction [...]. I don't want you to conceive any false expectations [...]. Inevitably my purpose is to rectify the error I conceived [...]. No Noah this time [...] though it hurts me to say it, I must slay you; it is just»¹⁰. A Calvin – Giobbe dell'era nucleare – non rimane altro che invocare: «please don't cut my time too short»¹¹.

Su di lui grava il pesante destino dei nomi che porta; infatti, come Calvino, egli sembra credere alla dottrina della elezione, della predestinazione alla salvezza, sembra credere all'irresistibilità della grazia¹². D'altra parte, come tutti coloro il cui cognome è traslitterato Cahn, Kahn, Coen, Kohen, egli è sacerdote (*cohen* in ebraico), cioè fa parte della famiglia dei discendenti di Aaronne (il fratello di Mosè), che avrebbero custodito l'Arca Santa, conformemente a quanto narrato in *Esodo* 28 e in *Numeri* 18:7, e avrebbero conservato alcuni compiti rituali, anche dopo la distruzione del Tempio di Gerusalemme (li conservano ancora oggi). Egli sarà sacerdote di una serie di riti a cui assistiamo nel corso della 'favola', ma nelle pagine finali, lui stesso diventerà una sorta di vittima sacrificale.

Ci troviamo, dunque, di fronte ad un Antico Testamento rivisitato ed è inevitabile – da parte nostra – il richiamo ai pensieri di Frank Alpine di *The Assistant*: «To keep from getting nervous he took out a book he was reading. It was the Bible and he sometimes thought there were parts of it he could have written himself»¹³. È Malamud che riscrive il suo testo biblico, da laico che conosce

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Ivi, pp. 4-6.

¹¹ Ivi, p. 7.

¹² Non escludo che nel nome Calvin ci sia anche un riferimento a «calf», vitello, come possibile animale del sacrificio.

¹³ B. Malamud, *The Assistant* cit., p. 245.

bene i fondamenti dell'etica ebraica, e lo costruisce come fosse la combinazione di un romanzo picaresco e di un racconto filosofico del Settecento, di *Robinson Crusoe* e dei *Gulliver's Travels*, di *Lord of the Flies* e di *Planet of the Apes*; ma la 'favola' può apparire anche come la reiterazione, la proiezione di temi caratteristici della letteratura americana: il compito del pioniere o del profeta, armato solo della sua cultura che diventa coscienza per gli altri; armato della sua moralità quale agente positivo di mutamento di una natura selvaggia; armato del linguaggio, strumento di redenzione della società.

Non importa che sia una morte-in-vita quella di Cohn. Era già successo a Yakov Bok di *The Fixer*. E si pensi a quanto diversi, eppure simili siano i mondi di Calvin e di Yakov, due uomini apparentemente insignificanti, comparse, membri minori della società, che diventano, alla fine, figure titaniche. Cohn è personaggio di pura fantasia, protagonista di un romanzo dove, come vedremo, scimmie e babbuini, sono comprimari. Yakov è, invece, il personaggio modellato sulla figura di Mendel Beiliss, una sorta di Dreyfus russo, un 'caso' che si protrasse dal 1911 al 1913, uno dei tanti nella storia delle persecuzioni che si perdono nel medioevo cristiano, come ci ricorda il frammento di Chaucer, opportunamente inserito come epigrafe del romanzo¹⁴.

Yakov è il *fixer* che crede di poter 'fissare', 'aggiustare', 'riparare' la sua esistenza rifiutando l'ebraismo, uscendo dal suo *habitat* originale, lo *shtetl*, e che scopre nel buio del carcere la sua vera identità, il suo ruolo: a lui è toccato in sorte l'agone di colui che combatte per la collettività. Paradossalmente, l'unico raggio che si riverbera sulle pareti tetre della cella di Yakov è la luce dell'etica ebraica; egli ne capisce il valore, la necessità storica. Si accorge infatti che, per quanto costretti a vivere nelle celle della storia e della mortalità, si può modellare la propria *shape of content*¹⁵, si può – come Spinoza – trovare «la libertà nella necessità». Pertanto di fronte alle violenze fisiche e psichiche, alle umiliazioni sistematiche cui viene sottoposto, in Yakov non si affievolisce la fiducia nel genere umano, ma si riaccende il desiderio di affermare la propria dignità, di combattere per la giustizia, per la libertà di pensiero, per l'uguaglianza delle minoranze.

Allo stesso modo, *God's Grace* non ci dà l'impressione di un romanzo claustrofobico, per quanto sia la storia di un disastro nucleare e di una serie di sfide tra l'umano, il sovrumano e il subumano, per quanto si svolga su un'isola e si sappia che Cohn è destinato a vivere ben poco; perché egli non è astratto dalla vita intorno, anzi è acutamente consapevole del suo ruolo, vi si addentra emotivamente ed intellettualmente, ha il senso del contesto in cui si muove, ha la forza di immaginare una modalità di vita più compatibile con la breve soprav-

¹⁴ Sono versi tratti da *The Prioress's Tale* – un esempio di «antisemitismo letterario» in Inghilterra in un'epoca in cui non vivevano ebrei nella perfida Albione.

¹⁵ Mutuo l'espressione dal famoso testo di Ben Shahn, *The Shape of Content* (Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1957). Proprio alcune opere pittoriche e grafiche di Shahn potrebbero illustrare – coerente iconografia – le pagine di *God's Grace*.

vivenza che gli è concessa, non dimentica la passione morale, recupera di continuo la coscienza di sé. Come Yakov Bok, dunque, Calvin Cohn dà forma ai contenuti, modella la libertà all'interno della necessità, la redenzione all'interno dell'esilio: segue un'etica che sembra combinare la razionalità della scienza – in questo caso le teorie evoluzionistiche post-darwiniane – con la carità dell'amore, per ricreare una nuova civiltà, «a better civilization, a more idealistic and altruistic one»¹⁶.

4. Ogni pagina della storia di Calvin Cohn presenta riferimenti intertestuali accurati, che offrono continui elementi simbolici e trasmettono nuovi valori semantici; come quando una mattina, nella cabina della nave oceanografica su cui si ritrova, Calvin si sveglia perché sente un vagito («a whimper») e scopre uno scimpanzé, nascosto in un armadietto della cucina, che porta una garza sfilacciata sul collo.

Appare chiaro che, tramite il solo lessema «whimper», Malamud vuole ibridare la sua narrazione con la parte finale - ripetitiva come un canto rituale - di «The Hollow Men» di T. S. Eliot¹⁷: «This is the way the world ends. / This is the way the world ends. / This is the way the world ends. / Not with a bang but a whimper». E di fronte alla fine del mondo e degli «uomini vuoti», si richiamano implicitamente altri versi della stessa composizione eliotiana – «this is the dead land», «this last of meeting places», «death's other kingdom», «this valley of dying stars» – che descrivono l'esilio, lo spazio senza tempo, l'eternità del niente, entro cui il protagonista è cosciente di trovarsi, consapevole anche che non ha possibilità di scelta perché «Thine is the Kingdom»¹⁸.

Prima della catastrofe nucleare, Cohn sapeva che c'era uno scimpanzé a bordo – perché un collega, il Dr. Bänder, accennava spesso agli esperimenti che stava facendo su di lui – ma non lo aveva mai visto. Calvin chiama l'animale Buz e gli spiega – mostrandogli la pagina di una copia della «Torah in Hebrew and English»¹⁹, che si è salvata dal disastro nucleare e che è stata fatta asciugare al sole – che quello è il nome del figlio di Nahor, fratello di Abramo (*Genesi*, 22:21), quasi a voler affermare che lo scimpanzé è stretto 'parente' del patriarca, del progenitore dell'umanità intera. Ci sono altre implicazioni in quel nome: perché può essere pronunciato come l'inglese *buzz* e, in effetti, l'articolazione verbale da parte della scimmia (quando comincia a parlare) fa pensare ad un ronzio, ad un brusio; inoltre l'ebraico *buz* significa 'disprezzo', 'vergogna' e la scimmia appare come *l'alter ego*, l'animalità dell'uomo, ovvero incarna il disprezzo che talvolta l'uomo prova nei confronti di se stesso.

¹⁶ B. Malamud, *God's Grace* cit., p. 211.

¹⁷ Si veda <<https://allpoetry.com/The-Hollow-Men>> (12/2016).

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ B. Malamud, *God's Grace* cit., p. 21.

La nave sta per disintegrarsi e i due riempiono un gommone di tutto ciò che trovano a bordo e che può essere utile - scatolette di cibo, riso, acqua, farina, olio, brandy, abiti per ogni stagione, molti libri, gli appunti del Dottor Bänder, un elenco del telefono relativo alla zona di Manhattan, attrezzi da lavoro, un fonografo portatile, alcuni dischi di musica sinagogale, «long ago the property of his father the rabbi who had once been a cantor»²⁰ – e riescono ad approdare su un'isola tropicale, lussureggiante, con tanto di barriera corallina. Il luogo suggerisce metafisicamente il Paradiso Terrestre, il giardino del *Cantico dei Cantici* e quello di Giovanni di Arimatea, con le molteplici implicazioni mitiche e simboliche ad essi sottese. Perciò l'isola di Cohn – in quanto sintesi dei tre giardini suddetti – è sinonimo di perfezione, ma anche di utopia, di distopia, di mistero e di pericolo; è luogo di delizie tropicali e anche di tentazione e di peccato, di eternità precaria – magicamente e momentaneamente sottratto al resto del mondo e del disastro – è luogo di meditazione e di iniziazione esoterica. Sembra identica a quella che T. S. Eliot descrive in *Sweeney Agonistes*²¹, «under the breadfruit, banyan, palmleaf / or under the bamboo tree», dove non si sa bene «if they both were alive or both were dead», dove si sente «the sound of the coral sea», dove non si sa chi è il «missionario» e chi è il «cannibale». È quel luogo annunciato in una delle epigrafi del romanzo, tratta da *Robinson Crusoe* – «I came upon the horrible remains of a cannibal feast» – dove ci si aspetta che tutto si riduca a «birth and copulation and death». Ri-cercata e significativa è questa ulteriore ibridazione eliotiana, anche perché, partendo dal titolo completo di quei versi o di quella *pièce*, *Sweeney Agonistes: Fragments of an Aristophanic Melodrama*, siamo sollecitati a vedere in *God's Grace* un melo-dramma di tipo aristofanesco – carico di audace satira e di amara ironia, appunto – ovvero un dramma, con efficaci 'frammenti' di musica sinagogale, che mette in scena Calvin Cohn mentre combatte il suo 'agone'.

Di fronte alla frutta e ai fiori di ogni genere – «miniature gold orchids, lilies, pointsettias, [...] mimosas, acacias, jacarandas»²² – accanto alle querce sempreverdi, agli eucalipti, agli alberi di palma, ai laghetti che l'isola offre, Cohn, incredulo, giunge alla conclusione che «God had, at long length, permitted him to go on living» e le sue parole si caricano di una speranza che le trasforma in vere manifestazioni di fede: «The Lord, baruch Ha-Shem had moved from His Judgement to His Mercy seat. Cohn would fast. Today must be Yom Kippur»²³.

Qui, e in altre parti del romanzo, Malamud usa tipiche espressioni ebraiche che appartengono alla preghiera, e anche al linguaggio colloquiale, famigliare,

²⁰ Ivi, p. 26.

²¹ Si veda <<http://ebooks.cambridge.org/chapter.jsf?bid=CBO9780511485466&cid=CBO9780511485466A018>> (12/2016).

²² B. Malamud, *God's Grace* cit., p. 80.

²³ Ivi, p. 27.

senza tradurle, senza preoccuparsi che il loro significato venga colto da tutti i lettori. Ma per chi le conosce, esse aggiungono un'ulteriore dimensione al carattere, al profilo del protagonista, che – nonostante il destino che lo ha colpito, nonostante si metta a discutere con il Padre Eterno, perché non ne approva il comportamento, perché non ha fatto niente per impedire la Shoà, perché ha chiuso gli occhi di fronte al nuovo olocausto – sente il dovere di benedirlo («baruch Ha-Shem») e pensa di digiunare come se fosse il giorno dell'espiazione («Yom Kippur»)²⁴. Inoltre, «Cohn said *Kaddish* for one hundred souls whose names he had picked at random from a heavily thumbed copy of a Manhattan telephone directory»²⁵.

Trovare il riferimento al *Kaddish* in questo contesto ci porta a indicarlo come una componente positiva, costruttiva all'interno del romanzo e a dissentire rispetto a quanto è stato scritto da buona parte della critica in relazione al suo assoluto pessimismo. Si consideri come, dall'originale aramaico della preghiera, il testo – nella sua versione più breve – viene tradotto in inglese:

Glorified and sanctified be God's great name throughout the world which He has created according to His will. May He establish His kingdom in your lifetime and during your days, and within the life of the entire House of Israel, speedily and soon; and say, *Amen*. May His great name be blessed forever and to all eternity. Blessed and praised, glorified and exalted, extolled and honored, adored and lauded be the name of the Holy One, blessed be He, beyond all the blessings and hymns, praises and consolations that are ever spoken in the world; and say, *Amen*. May there be abundant peace from heaven, and life, for us and for all Israel; and say, *Amen*. He who creates peace in His celestial heights, may He create peace for us and for all Israel; and say, *Amen*²⁶.

Come si può osservare, la preghiera che viene letta in più occasioni nel corso della giornata e dell'anno, e doverosamente recitata per i defunti, non accenna alla morte, ma è una dichiarazione della magnificenza, della misericordia, dell'eternità di Dio; si sente risuonare molte volte nell'isola, perché Cohn:

²⁴ Si ricordi che, secondo la tradizione, il digiuno di *Kippur* è volto ad ottenere il perdono delle colpe commesse dall'uomo nei confronti di Dio. Per quanto riguarda le colpe nei confronti del prossimo, la penitenza non ha valore se non si può ottenere il perdono di chi è stato offeso o danneggiato. Per questo motivo sono prive di significato le richieste di perdono che vengono rivolte, da parte di personaggi delle istituzioni, a chi ha subito soprusi e sopraffazioni o è scomparso negli ultimi duemila anni di storia.

²⁵ B. Malamud, *God's Grace* cit., p. 38.

²⁶ Per le citazioni di brani biblici e rabbinici mi sono avvalsa di diverse traduzioni, tratte dal web e dai libri che possiedo. Talvolta le ho modificate, basandomi sulla mia conoscenza della lingua ebraica.

would say Kaddish at least once for everyone in the book, although, technically speaking, to do so one needed the presence of ten live Jews. Yet, since there were not ten in the world, there was no sin saying it via only one man. Who was counting?

God said nothing.

Cohn said Kaddish²⁷.

Il problema che Cohn si pone qui è carico di significati che è opportuno esplicitare; da una parte ci sono gli aspetti ritualistici che impongono di recitare quella preghiera soltanto in presenza di dieci uomini o di ragazzi che abbiano compiuto i tredici anni (che abbiano raggiunto la ‘maggiore età’ e acquisito, quindi, la responsabilità etica di fronte alla comunità); dall’altra c’è l’ironia di chi, come Cohn, non può rispettare tale norma – visto che è rimasto solo – e prova a ‘sfidare’ Dio che lo ha messo in questa situazione. Un connubio di tragedia e commedia, molto efficace, che diventa ancora più significativo se si pensa all’origine di questa tradizione²⁸.

I ‘partecipanti’ – autore e lettori – oltre alla suggestione delle parole del *Kaddish*, sicuramente avvertono quella dell’accompagnamento musicale, diverso nel rito sefardita rispetto a quello askenazita; richiamano alla mente la complessa ‘composizione’ di Allen Ginsberg, che porta lo stesso titolo, dedicata alla madre divenuta pazza e morta nel 1956 – «In the world which He has created according to his will Blessed Praised / Magnified Lauded Exalted the Name of the Holy One Blessed is He! / In the house in Newark Blessed is He! In the madhouse Blessed is He! In the house of Death Blessed is He!»²⁹.

I ‘partecipanti’ sentono echeggiare le note di Maurice Ravel e quelle di Leonard Bernstein. Chi, come me, ha assistito alla prima mondiale del «Kaddish» di quest’ultimo compositore, a Tel Aviv, alla fine del 1963, ricorda che quella sinfonia fu dedicata a John F. Kennedy, assassinato pochi giorni prima, e non può non citare una riflessione dello stesso Bernstein, che – da una parte – sembra enunciata per la storia che si articola nel romanzo di Malamud, e – dall’altra – sembra tristemente ispirata dai momenti tragici che stiamo vivendo all’interno della nostra terza guerra mondiale: «this symphony is a vehicle – the Kaddish prayer a vehicle – to explore the lifelong issues of personal faith, the elusive concept of peace and the conflict arising from our great human potential for, and attraction to, destruction»³⁰.

²⁷ B. Malamud, *God’s Grace* cit., p. 38.

²⁸ Si fa risalire all’episodio in cui Abramo dialoga e viene a patti con Dio (*Genesis* 18:32) perché salvi Sodoma e Gomorra, se vi si trovassero almeno «dieci uomini giusti». Le due città verranno distrutte perché non c’è traccia di uomini giusti.

²⁹ Si veda <<http://www.poetryfoundation.org/poems-and-poets/poems/detail/49313>> (12/2016).

³⁰ Cfr. <<http://www.npr.org/sections/deceptivecadence/2012/09/29/161824558/leonard-bernsteins-kaddish-symphony-a-crisis-of-faith>> (12/2016).

5. Calvin Cohn, che temporaneamente è sopravvissuto a questa autodistruzione degli esseri umani, trova rifugio in una grotta, dove Buz lo raggiunge, dopo aver girovagato per l'isola; con lo scimpanzé egli si comporta come un buon padre e, in effetti, lo invita a chiamarlo papà, dopo essersi reso conto che l'animale è particolarmente intelligente; sente quindi il dovere della testimonianza e pensa di trasmettergli i valori etici che lui ha appreso dalla *Torà*³¹, quelli enunciati in *Levitico* 19 al versetto 18 – «you shall love your neighbor as yourself» – e al versetto 34: «You shall treat the stranger who sojourns with you as the native among you, and you shall love him as yourself, for you were strangers in the land of Egypt».

Di proposito uso l'espressione *Torà*, per tutte le implicazioni che il termine comporta: se, infatti, viene correttamente usato quale sinonimo di Pentateuco, tuttavia, in senso lato, nella tradizione ebraica, è l'insieme di tutti gli insegnamenti interni alla tradizione medesima: biblici³², orali e rabbinici. E la radice che, nella lingua ebraica, è alla base della parola *Torà*, è quella che dà origine ad una serie di lessemi che rientrano nella categoria dell'istruire, del guidare, del *docere*. Da quella tradizione di insegnamento, Calvin Cohn non vuole assolutamente staccarsi, tanto che ne approfondisce i significati con Buz (quando quest'ultimo acquista la favella) e li rimette in discussione, consapevole di seguire, con questo accumulo intertestuale, lo stile tipico del *midràsh*.

Anche qui mi fermo per riflettere sul significato di *midràsh*: in senso stretto indica una serie di regole ermeneutiche caratteristiche dello studio rabbinico del testo biblico; in senso più ampio, sta ad indicare la raccolta – meglio, le raccolte – di queste interpretazioni omiletiche, dove si mescolano parabole, racconti, leggende. Inoltre si tenga presente che il termine deriva dalla radice *d-r-sh* che significa 'ricercare', 'interpretare', 'investigare' il senso del testo.

Se, dunque, il senso è dato, in questo romanzo, dai continui riferimenti intertestuali, da quelle che chiamo ibridazioni ricercate, anche Buz vi contribuisce, a modo suo. Infatti, dopo che Cohn gli ha tolto la garza dal collo, ha unito i due fili di rame che spuntano dalla ferita, completando l'opera del Dottor Bänder, lo scimpanzé comincia a parlare:

«Fontostisch /// I con hear myselv speag, [...]. I con understond and speag only words I hov formerly heard /// [...] I con say whot I hov heard you say to me /// I con alzo say those words thot Dr. Bänder taught me /// For instonze, I know the Lord's Prayer /// [...]».

³¹ Per tutte le parole in lingua ebraica, seguo la traslitterazione abitualmente usata in Italia, che differisce da quella scientifica adottata – a livello internazionale – da semitisti e linguisti. Si noti che Malamud segue la traslitterazione comunemente usata nei paesi anglosassoni e ignora il corsivo per le parole 'straniere' (ebraico, yiddish, latino).

³² Cioè quelli contenuti nel *Tanàkh*, acronimo con cui si indicano, in ebraico, tutte e tre le parti della Bibbia: la *Torà* (Pentateuco), i *Nevi'im* (Profeti) e i *Kethuvim* (Agiografi).

«How did he teach you that?»

«He taught it to me in sign language/// but now I know it is words that I have in my head/// [...]»³³.

Malamud vuole darci un'idea della pronuncia dello scimpanzé – che è influenzata da quella tedesca del dottor Bänder – e intende trascrivere, con lo slash ripetuto tre volte, i suoni metallici che escono dalla sua laringe; e mentre assistiamo al quotidiano miglioramento del suo eloquio, notiamo qualche difficoltà nella pronuncia delle vocali a/o.

L'abilità mimetico-linguistica – di cui Malamud ha già dato prova nei precedenti romanzi e racconti, dove riproduce in inglese, con sottile venatura ironica, la sintassi contorta, la curiosa grammatica, le locuzioni comiche e gli amari aforismi di chi parla abitualmente in yiddish – è qui riconfermata dalla felice trascrizione, o potremmo dire traslitterazione, del linguaggio e delle 'eleganze' fonetiche delle scimmie.

Anche Buz dimostra di avere interessi dello stesso genere quando chiede chi ha inventato il linguaggio; e nel momento in cui Cohn gli risponde che è stato l'uomo e che «that's what made him superior to all the other creatures», il dialogo così prosegue:

«If he was so superior where is he now?»

«Here I am», said Cohn.

«I mean the human race?»

Cohn, on reflection, admitted maybe God had invented language. «The word began the world. Nor would anyone have known there was a monotheistic God if He hadn't proclaimed it».

Buz said that maybe Jesus had invented language.

Cohn said, «He spoke well but the word was already there».

«He preached to the chimps» said Buz.

Cohn said that Buz had just got close to a metaphor and praised him.

«How close?»

«The chimps as Christians»

«What's a metaphor?»

«It's a symbol – sort of», Cohn responded. «It says something not fully expected, through analogy. Like when a banana is conceived to symbolize a man's phallus, and a cave or grotto, a womb».

«I don't agree that a cave is a wombot», Buz said.

«Womb, not wombat».

«I don't believe it. I don't think a phollus is a bonona. I eat bononas, I don't eat pholluses»³⁴.

³³ B. Malamud, *God's Grace* cit., pp. 64-65.

³⁴ Ivi, p. 68.

Con i riferimenti al *Pater Noster* e a Gesù (nei due brani appena citati), Buz tiene a far sapere che dal dottor Bänder è stato educato secondo la fede cristiana e, più avanti, cercherà di far prevalere quella visione nel corso dei dibattiti con Cohn, quando discutono di teologia. Fra le altre cose Buz chiede a Cohn che cosa significa «umano»; e quando il protagonista spiega che «to be human is to be responsive to and protective of life and civilization»³⁵, Buz decide che preferisce rimanere «animale».

Nonostante questa risposta, Cohn cerca di arricchire il vocabolario dello scimpanzé, gli illustra alcuni aspetti della Costituzione degli Stati Uniti, gli racconta storie bibliche, in particolare quella di Abramo e Isacco, che Buz non si stanca mai di sentir ripetere. È l'episodio (*Genesi 22: 1-18*) che in italiano si racconta come «il sacrificio di Isacco», che in ebraico si chiama *Akedà*, la 'legatura' (in inglese, correttamente, «the binding of Isaac»), perché il fanciullo viene soltanto legato all'altare. È l'episodio che è stato rappresentato da Rembrandt con colori tanto delicati e gesti così pacati, che mi sembra opportuno riproporre qui quella tela conservata all'Ermitage (Fig. 3)³⁶.

6. Cohn si dimostra un buon maestro e un buon padre anche quando trova le parole chiare per narrare la parte conclusiva della parabola di Abramo e Isacco con il commento antropologico corretto:

Isaac's life was saved [...] and a ram caught by his horns in a thicket was substituted as the burnt offering, in that way affirming the idea of an animal in place of human sacrifice. I'm talking now about the time the story of Abraham and Isaac began to be told. It was probably a protest against the pagan sacrifice of human beings. That's what I meant by man humanizing himself – if you follow me³⁷.

Dopo che Buz ha espresso la sua amara perplessità con una domanda retorica – «Ond do you call murdering animols a civilized oct?» – Cohn rende edotto lo scimpanzé anche sull'ermeneutica che dell'episodio è stata tracciata dal *Talmùd*, da Freud e da Kierkegaard. Al filosofo danese e allo psicoanalista austriaco il protagonista farà riferimento altre volte, sempre con obiettivi pedagogici, quando sull'isola compare un enorme gorilla solitario, che Cohn chiama George, e quando arrivano cinque scimmie. Il protagonista, stupito che tutti, ad eccezione del gorilla, sappiano parlare, si sente rispondere da Buz che ciò è dovuto al fatto che essi hanno fede. A questi nuovi abitanti dell'isola vengono assegnati, dallo stesso Buz, nomi veterotestamentari ed evangelici, Esaù, Melchiorre, Maria Maddalena e, infine, Saulo di Tarso e Luca che sono gemelli.

³⁵ B. Malamud, *God's Grace* cit., p. 70.

³⁶ L'immagine è stata usata quale copertina dell'edizione Penguin di *God's Grace*.

³⁷ B. Malamud, *God's Grace* cit., p. 73.



Fig. 3 – Harmenszoon Van Rijn Rembrandt, *Il sacrificio di Isacco*, 1635.

Cohn per dare loro regolari lezioni di varia umanità e civiltà li fa sistemare su un albero che chiama «schooltree», che ovviamente vuole rinviare all'albero della conoscenza del *Gan Eden*. La 'scuola' è aperta tutti i giorni, ad eccezione del settimo, per-

ché in assenza di un calendario, non è dato sapere quando cade il sabato. In quella sede Cohn spiega i principi della Costituzione americana, legge *Juliet and Romeo*, nonché *The Merchant of Venice*, espone – come dicevo – le teorie freudiane, affinché i sopravvissuti alla catastrofe nucleare «may avoid repeating man's worst errors»³⁸.

Talvolta Cohn fa ascoltare i dischi di musica sinagogale, cantata dal padre, e spesso il gorilla, George, che si commuove ascoltandola, provvede a mettere in funzione il giradischi stesso. Acquistano, dunque, un significato particolare le note del *Kol Nidré*, che risuonano nell'isola, perché sappiamo che hanno ispirato a Beethoven lo struggente movimento, «adagio quasi un poco andante», del *Quartetto per archi n. 14, op. 131*³⁹. Significato di cui si apprezza la profondità e la drammaticità, se si riflette sulla origine di questa 'dichiarazione di apertura' che precede le preghiere di *Kippùr*: Veniva probabilmente usata dagli ebrei costretti alla conversione al cristianesimo, che chiedevano a Dio di ritenere nulla la loro apostasia con queste espressioni:

All vows, obligations, oaths, and anathemas, [...] which we may vow, or swear, or pledge, or whereby we may be bound, from this Day of Atonement until the next [...], we do repent. May they be deemed absolved, forgiven, annulled, and void, and made of no effect; they shall not bind us nor have power over us. The vows shall not be reckoned vows; the obligations shall not be obligatory; nor the oaths be oaths.

Cohn celebra anche uno straordinario *seder*, che è la cena pasquale e che quindi ci conduce alla simbologia di *Pesach*, del 'passaggio', della liberazione/redenzione, come è narrata nell'*Esodo*, nei capitoli che vanno dal 2 al 14. È una delle ri-scritture che Malamud privilegia anche in altri romanzi e racconti – come dicevamo sopra – perché si presta ad essere rivisitata, conformemente a ciò che indica la tradizione. *Haggadà* ('narrazione', 'racconto', 'leggenda', 'favola', appunto) si chiama quel lungo testo che viene letto/recitato/cantato in occasione della cena di Pasqua dove, in tipico stile midrashico, in un intreccio di citazioni di brani dell'*Esodo*, di quesiti e di risposte, interpretazioni, parabole, benedizioni e salmi 'si conduce' la narrazione delle pene subite dagli ebrei sotto il Faraone, dell'uscita dall'Egitto, del loro 'passaggio' dall'esilio e dalla schiavitù fino alla libertà, al riscatto, alla redenzione.

Quella lettura comunitaria – condotta con intenti didascalici e mnemonici – enfatizza il momento dell'interazione tra il passato storico e il presente che proprio quel passato contribuisce a costruire e a definire, perché, come recita un brano,

in every generation it is one's duty to regard himself as though he personally had gone out of Egypt, as it is written: «You shall tell your son on that day: "It was because of this that God did for 'me' when I went out of Egypt"» [*Exodus* 13:8]. It was not only our fathers whom the Holy One redeemed from slavery; we, too, were redeemed with them, as it is written.

³⁸ Ivi, p. 134.

³⁹ Lo spartito è qui riprodotto, alla Fig. 4.

(119) 1

QUARTETT
für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell

Serie G. N° 50.

VON
L. VAN BEETHOVEN.

Dem Baron von Stutterheim gewidmet.
Op. 131.

Quartett N° 14.

30 (148)
N° 6. Adagio quasi un poco andante.

Fig. 4 – Ludwig van Beethoven, *Quartetto per archi n. 14, op. 131. Sesto movimento, «Adagio quasi un poco andante».*

Anche Cohn sembra volersi definire in rapporto ai versetti che ripercorrono un passato di schiavitù/libertà, persecuzione/riscatto, esilio/redenzione e che vengono inseriti in queste pagine con semplici allusioni embricate nel testo, in una tessitura fluida, flessibile, dove l'energia espressiva deriva dall'intertestualità, dai ripetuti scambi culturali.

Per non fare mancare nulla alla celebrazione della Pasqua, Cohn usa la sua straordinaria fantasia e sostituisce quello che occorrerebbe sulla tavola⁴⁰ con ciò

⁴⁰ Secondo la tradizione sefardita/italiana, sulla tavola apparecchiata si pone un vassoio contenente tre azzime, uno zampetto di agnello, un uovo sodo, del *charoset* (composta di frutta fresca

che lui può trovare o che ha coltivato sull'isola (ha fatto crescere anche del riso). Riesce a sostituire le uova con le noci di palma, a cuocere sulla brace una sorta di pane azzimo e a usare il succo fermentato di banana al posto del vino. È proprio con la benedizione («kiddush») del vino che comincia il rito:

Cohn began the seder with a kiddush for wine, and the first two toasts he proposed were the traditional ones to life and to freedom. Closing his eyes, he recited, «Our thanks to God who kept us alive and sustained us to this moment [...]».

When he explained who God was everyone at the table cheered.

Buz tugged at Cohn's kitzl⁴¹. «I thought you told me He let the Holocaust and Second Flood happen?»

«I'm thanking Him for what good He did, not for what He did badly», Cohn whispered. «You and I are alive, as are those present, despite the Devastation. Certain grateful thanks therefore are due to Whom they are due. That's how I look at it».

Buz crossed himself and the twins followed suit; they imitated him often.

«Do that later, Buz», Cohn said sotto voce.

«What's wrong with now?»

«It's not part of this ceremony. It's another modality» [...].

Cohn lifted his tumbler and toasted peace. «Next year on this blessed isle - may we all have prospered!»⁴²

7. Cohn non può recitare la formula rituale, «next year in Jerusalem», che ogni anno si usa ripetere a conclusione del *seder* di *Pesach* e si accontenta di dire «Next year on this blessed isle», sperando nella propria sopravvivenza e in quella delle scimmie, ma non rinuncia ad introdurre altri canti, grazie al suo fonografo, e fa ascoltare il salmo 126, che è una promessa per il futuro⁴³, e la famosa filastrocca *Chad Gadyà* (*An Only Kid*), convinto com'è che abbiano un valore didascalico. Sul piano antropologico, infatti, indicano la commistione di tradizione pastorale e tradizione agricola che caratterizza il testo biblico in

e secca con vino dolce), coste di sedano, foglie di lattuga o altra erba amara ed un bicchiere di aceto o acqua salata. Sarebbe troppo lungo indicare qui il significato simbolico che viene attribuito a ciascuno di questi elementi.

⁴¹ Termine yiddish di cui Leo Rosten (*The Joys of Yiddish*, New York, Pocket Books. 1970, pp. 184-185) dà la seguente definizione: «The white robe worn by the cantor and some other men at services on High Holy days and at major festivals [...] the simple, spotless white robe signified purity and simplicity».

⁴² B. Malamud, *God's Grace* cit., pp. 112-113.

⁴³ Questa è la versione inglese: «When God restored the exiles to Zion it seemed like a dream. / Our mouths were filled with laughter, our tongues with joyful song. Then they said among the nations: "God has done great things for them". / Yes, God is doing great things for us, and we are joyful. / Restore our fortunes, O God, as streams revive the desert. / Then those who have sown in tears shall reap in joy. / Those who go forth weeping, carrying bags of seeds, shall come home with shouts of joy, bearing their sheaves».

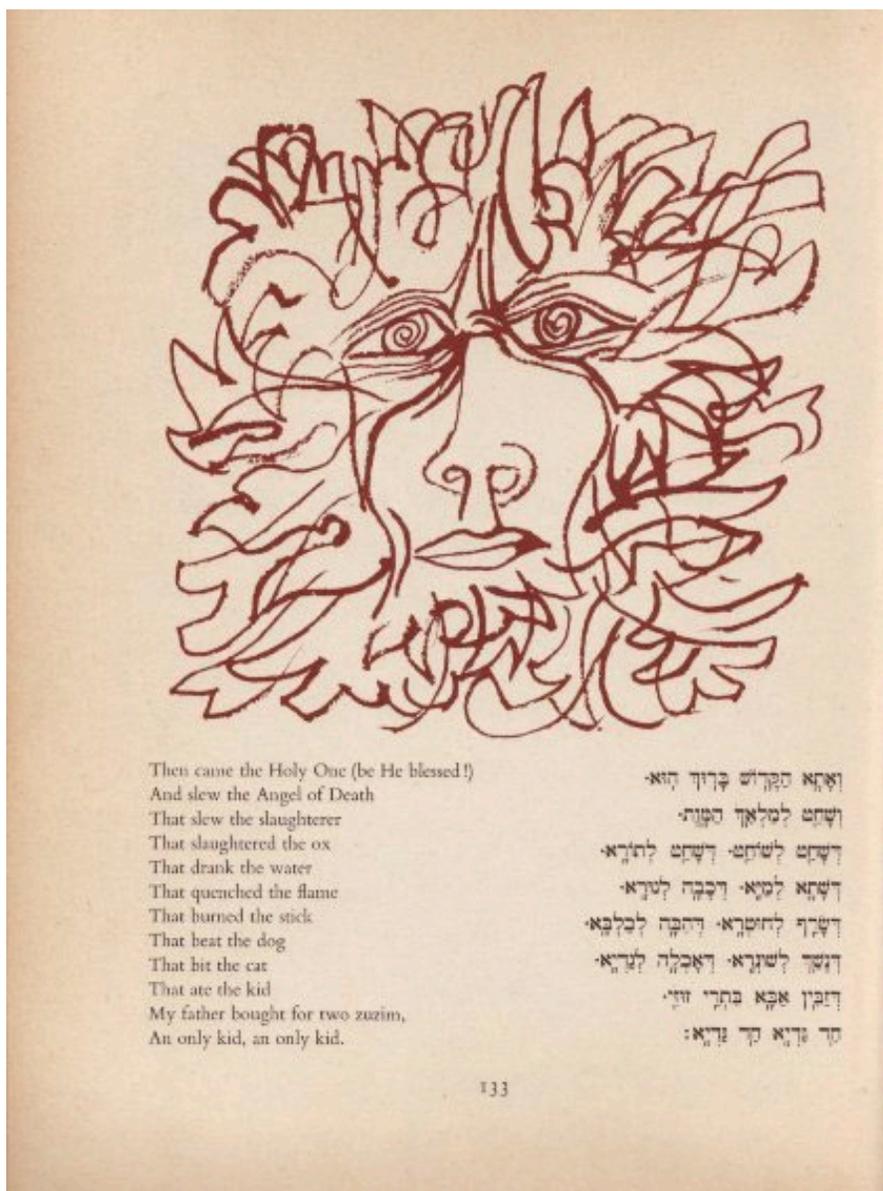


Fig. 5 – Una pagina della *Haggadah* di Ben Shahn tratto da *Haggadah for Passover copied and illustrated by Ben Shahn with a translation, introduction and historical notes by Cecil Roth*, Boston, Little Brown and Co., 1965 [<http://yaretoho.exblog.jp/15172815/>].

generale, e che si ritrova enfaticamente nella celebrazione pasquale. Nel contesto malamudiano, le due composizioni – una di taglio poetico, l'altra di sapore popolare – indicano i valori etici a cui la nuova comunità di scimmie dovrebbe ispirarsi, con la consapevolezza che 'l'ultima parola' spetta a Dio⁴⁴.

Al *seder* celebrato da Cohn – dove ogni scimmia ha il suo ruolo – George, il gorilla, arriva in ritardo e a tavola occupa la sedia del profeta Elia, che, secondo la tradizione, viene sempre lasciata vuota nel caso che proprio *Eliahu HaNavi* si presenti alla porta. E la porta rimane aperta, coerentemente con quanto si recita all'inizio della cena: «Questo è il pane dell'afflizione che i nostri padri mangiarono in terra d'Egitto. Chi ha fame venga e mangi; chi ha bisogno, venga e faccia Pasqua».

La presenza di George in quell'occasione specifica, simbolo per eccellenza della redenzione, fa presagire che qualcosa sta cambiando nell'isola. Quando compaiono improvvisamente altri tre scimpanzé, Hattie, Esterhazy, Bromberg e, poco dopo, otto babbuini, che non sanno parlare, Cohn capisce che occorrono delle nuove norme di vita, anche perché si rende conto che sono tutti gelosi gli uni degli altri e anche di lui, in quanto è l'unico ad attrarre l'interesse di Maria Maddalena, che aspira ad essere la 'Giulietta' della situazione. Per governare meglio la piccola comunità il protagonista propone dunque queste sette «Admonitions»:

1. We have survived the end of the world; therefore cherish life. Thou shalt not kill.
2. Note: God is not love, God is God. Remember Him.
3. Love thy neighbor. If you can't love, serve – others, the community. Remember the willing obligation.
4. Lives as lives are equal in value but not ideas. Attend the Schooltree.
5. Blessed are those who divide the fruit equally.
6. Altruism is possible, if not probable. Keep trying. See 3 above.
7. Aspiration may improve natural selection. Chimpanzees may someday be better living beings than men were. There's no hurry but keep it in mind⁴⁵.

La filosofia di vita, a cui i precetti si ispirano, richiama le espressioni pacate che Morris Bober rivolge a Frank Alpine: «A Jew must believe in the Law [...]. This means to do what is right, to be honest, to be good. This means to other people. Our life is hard enough. Why should we hurt somebody else? [...]. We ain't animals. This is why we need the Law. This is what a Jew believes»⁴⁶. E so-

⁴⁴ Sono quei valori che – con fine arte postmoderna – sono stati interpretati da Angelo Branduardi, nella nota canzone *Alla fiera dell'est*, e da Ben Shahn nel volume della *Haggadà* dove, in maniera magistrale, quella stessa filastrocca viene illustrata con diverse immagini (si veda quella riprodotta nella fig. 5).

⁴⁵ B. Malamud, *God's Grace* cit., p. 171.

⁴⁶ B. Malamud, *The Assistant* cit., p. 124.

prattutto richiama i precetti noachici di *Genesi* 9:1-7 e del trattato *Sanhedrin* del Talmud babilonese, leggi di valore universale che avrebbero potuto e dovuto essere seguite da tutti, come auspica Cohn.

Anche in queste pagine tragedia e commedia trovano spazio tra una ibridazione raffinata e l'altra, mentre si paventa la pulsione quasi immediata alla violazione di quelle norme: «On the day the Admonitions were fixed on the wall of the escarpment, Cohn read them aloud to the assembled apes and led a cheer for each. The response to the 7th was moderate but he did not insist on another cheer»⁴⁷.

In quanto padre/maestro (*magister* o *Rabbi* – che sa e soffre quindi *più* degli altri) Cohn sembra portare il peso del mondo intero; nella sua grotta/prigione, egli è simbolo della sofferenza e simbolo della storia – sul piano personale e universale – eppure è fuori dal tempo e dalla storia. Scaraventato nella metastoria, vive, in uno stato di rarefatta sospensione e di plumbea attesa, che fa pensare ad un quadro di Francis Bacon – esposto a Brera – quel *Nudo rannicchiato*, in uno spazio infinito, ma vuoto che, a mio parere, potrebbe essere uomo, donna, ermafrodito, un Tiresia eliotiano «pulsante fra due vite».

La vita si complica ulteriormente per Cohn quando Maria Maddalena vuole unirsi a lui; egli mostra molte perplessità, mentre le fa presente quali sono i divieti biblici relativi, citando *Levitico* e *Deuteronomio*; tuttavia si abbandona a diverse riflessioni in merito e fa anche dell'autoironia⁴⁸:

Fooling around with evolution – for wasn't that what it ultimately came to? – despite good intentions, was a mad act for a hitherto responsible scientist. Besides the future was beyond invisible reach, and he would never know what he had stirred up. [...]. Therefore monkey with evolution? That muchchutzpah?⁴⁹

Accetta dunque il rapporto che Maria Maddalena da tempo propone, convinto che ciò possa servire a costruire un mondo nuovo, a dar vita a una nuova specie di creature. Ne nasce una umanoide cui viene imposto il nome di Rebecca.

Ed è da questo momento che l'intera comunità mostra forme di insofferenza e ribellione, come già aveva manifestato Esaù; gli animali imitano gli uomini («la civiltà è ricominciata», dice Calvin), diventano ingovernabili, 'disumani', cannibali tra di loro. Uccidono la piccola Rebecca e in questo sembrano incoraggiati da Buz. La reazione immediata di Calvin sarà quella di recidere i fili di rame che consentivano allo scimpanzé di parlare. Quindi, guidati da Buz, scimmie e babbuini legano le mani e i piedi a Calvin, mentre altri preparano il fuo-

⁴⁷ B. Malamud, *God's Grace* cit., p. 171.

⁴⁸ Autoironia determinata dal termine ebraico *chutzpàh*, che significa presunzione e sfacciataggine, ma che assume spesso un valore positivo, perché sottolinea l'ammirevole audacia della persona presuntuosa o sfacciata. La parola è molto usata in yiddish.

⁴⁹ B. Malamud, *God's Grace* cit., pp. 167-168.

co per l'olocausto. Dopo un lungo percorso in salita, che ha tutte le caratteristiche di un'allucinazione e che sembra quello di Abramo con Isacco verso il monte Morìa, – nonostante che i ruoli di padre e figlio siano rovesciati – Calvin, memore di quella storia, chiede «e l'ariete nel cespuglio?»; nessuno gli risponde. Le scimmie non hanno più la facoltà della favella e, con gesti, indicano a Cohn di inginocchiarsi:

Cohn knelt before the fire, waiting for a naysaying angel who never appeared.
 Unless one had come and gone? You can't depend on angels.
 Buz pulled his father's head back by his long hair, exposing his neck, aiming at his throat with a stone knife.
 Blood to their astonishment, spurted forth an instant before the knife touched Cohn's flesh⁵⁰.

Nelle ultime righe del romanzo, l'unica voce che si sente è quella del gorilla – che ha acquisito la parola e che si copre il capo con lo zuccottino (*yarmulke*, in yiddish nel testo) appartenuto a Cohn, mentre recita *Shimà, Israel*, che proclama l'unicità di Dio, e il *Kaddish*. Quest'ultima è la preghiera che i figli cantano per i genitori defunti, dove – come dicevamo sopra – risuona il concetto di *rachmaniùt* (misericordia, grazia, compassione): è l'ultimo 'verbo' del libro, l'ultimo lacerato di storia salvatasi dal disastro, ma non è il 'segno' della fine, bensì dell'inizio; non è segno dell'apocalisse, ma del desiderio di testimoniare una palin-Genesi.

⁵⁰ Ivi, p. 223.

«SCRIVERE L'INIMMAGINABILE»: «L'ESPÈCE HUMAINE»
DI ROBERT ANTELME¹

Enza Biagini

Allora per la prima volta ci siamo accorti che la nostra lingua manca di parole per esprimere questa offesa, la demolizione di un uomo. In un attimo, con intuizione quasi profetica, la verità ci si è rivelata: siamo arrivati al fondo. Più giù di così non si può andare: condizione umana più misera non c'è, e non è pensabile. Nulla è più nostro: ci hanno tolto gli abiti, le scarpe, anche i capelli; se parleremo non ci ascolteranno, e se ci ascoltassero non ci capirebbero. Ci toglieranno anche il nome. [...] Si immagini ora un uomo a cui, insieme con le persone amate, vengano tolti la sua casa, le sue abitudini, i suoi abiti, tutto infine, letteralmente tutto quanto possiede: sarà un uomo vuoto, ridotto a sofferenza e bisogno, dimentico di dignità e discernimento [...]. Si comprenderà allora il duplice significato del termine 'Campo di annientamento', e sarà chiaro che cosa intendiamo esprimere con questa frase: giacere sul fondo².

Pour savoir il faut s'imaginer. Nous devons tenter d'imaginer ce que fut l'enfer d'Auschwitz en été 1944. N'invoquons pas l'inimaginable. Ne nous protégeons pas en disant qu'imaginer cela, de toutes les façons – car c'est vrai –, nous ne le pouvons, nous ne le pourrions pas jusqu'au bout. Mais nous le *devons*, ce très lourd imaginable. Comme une réponse à offrir, une dette contractée envers les paroles et les images que certains déportés ont arrachées pour nous au réel effroyable de leur expérience. Donc, n'invoquons pas l'inimaginable. Il était tellement plus difficile, pour les prisonniers, de soustraire au camp ces quelques lambeaux dont nous sommes à présent dépositaires, dans la lourdeur de les soutenir d'un seul regard. Ces lambeaux nous sont précieux et moins apaisants que toutes les oeuvres d'art possibles, arrachés qu'ils furent à un monde qui les voulait impossibles. Images *malgré tout*, donc: malgré l'enfer d'Auschwitz, malgré les risques courus. Nous devons en retour les contempler, les assumer,

¹ Robert Antelme, *La specie umana* [*L'espèce humaine*, 1947, 1957], trad. Lorenza e Ugo Bosco, Torino, Einaudi, 1954 e trad. Ginetta Vittorini, Torino, Einaudi, 1969 e 1997 (nelle note, salvo diversa indicazione, mi riferirò soprattutto alla edizione del 1969).

² Primo Levi, *Sul fondo*, in *Se questo è un uomo* [1947], *Introduzione* di Cesare Cases, *Opere I*, Torino, Einaudi, 1987, pp. 20-21.

tenter d'en rendre compte. Images malgré tout: malgré notre propre incapacité à savoir les regarder comme elles le mériteraient, malgré notre propre monde repu, presque étouffé, de marchandise imaginaire³.

Il giorno in cui [...], allo stremo delle loro forze, i sopravvissuti cominciarono alla fine ad emergere dalle foreste, dai campi, dai nascondigli, essi provarono un vero e proprio bisogno di raccontare la loro storia. Ma quando si lasciarono andare a descrivere e a narrare cose così inaudite da superare la nostra capacità di comprendere, accadeva, talvolta, che l'interlocutore avesse un gesto di dubbio, una parola di incredulità [...]. Così scrive Simone Weil: «Si sente dire spesso che i deportati hanno voluto dimenticare e hanno preferito tacere. Ciò è probabilmente vero per qualcuno, ma non per la maggior parte di essi. Per quanto mi concerne, per esempio, sono stata disposta a parlarne, a testimoniare. Ma nessuno aveva voglia di ascoltarci»⁴.

L'incertezza della credibilità percorre ossessivamente le pagine di quasi tutte le testimonianze concentrazionarie [...] consegue alla constatazione dell'indicibilità, ciò che è indicibile, infatti, non è perciò stesso credibile, la testimonianza è priva d'ogni valore in quanto non creduta, il testimone presuppone un ascoltatore che ne registri le parole, se questo viene meno neppure il testimone ha ragione d'essere, non esiste in quanto tale. Se l'indicibilità annulla l'evento, la non credibilità annienta il testimone, vanifica la sua sofferenza, rende inutile la morte di innumerevoli esseri umani: in questo perverso corto circuito è racchiuso il dramma della testimonianza, esso dà ragione dello sforzo immane dei sopravvissuti di dar voce alla loro storia ed essere ascoltati e riconosciuti, riuscendo nell'agonica prova, risolvendo l'impervio ossimoro, di rendere dicibile l'indicibile⁵.

1. *L'inimmaginabile*

Due anni fa, subito dopo il nostro ritorno, siamo stati tutti, credo, in preda a un vero delirio. Volevamo parlare ed essere finalmente ascoltati. Ci dissero che il nostro aspetto fisico era di per sé abbastanza eloquente. Ma si tornava allora, riportavamo nella carne la memoria della nostra viva esperienza, sentendo un bisogno frenetico per dirla com'era. Si capì subito [...] che ci sarebbe stato impossibile colmare la distanza che si andava scoprendo, tra il linguaggio di cui disponevamo e l'esperienza che quasi tutti stavamo ancora inseguendo dentro di noi. Ma come rassegnarci

³ Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Paris, Minuit, 2003, p. 11 [*Immagini malgrado tutto*, trad. Davide Tarizzo, Milano, Raffaello Cortina, 2005].

⁴ Annette Wieviorka, *L'era del testimone* [*L'ère du témoin*, 1998], trad. Federica Sossi. Milano, Raffaello Cortina, 1999, pp. 86-87.

⁵ Carlo De Matteis, *Dire l'indicibile. La memoria letteraria della Shoab*, Palermo, Sellerio, 2009, p. 19 (il libro, da me scoperto tardivamente, raccoglie voci e temi testimoniali che incrociano in più punti la mia riflessione).

al tentativo di spiegare in che modo si era arrivati a quel punto. Immersi ancora come vi si era? Eppure era impossibile. Appena si incominciava a parlarne, subito si soffocava. A noi stessi quello che si aveva da dire, cominciò a sembrare inimmaginabile [...]. Io parlo qui solo della mia esperienza. Non che l'orrore fosse enorme. A Gandersheim non vi erano né camere a gas né crematori. L'orrore era l'oscurità, la mancanza assoluta di riferimento, la solitudine, l'oppressione incessante e il lento annientamento. L'impulso della nostra lotta non sarebbe stato che la forsennata rivendicazione, e anch'essa sempre solitaria, di restare uomini fino alla fine⁶.

Fu allora che, molti, invece di tacere, hanno scritto, malgrado l'inimmaginabile non sia facilmente traducibile in parole⁷. Quando, nel 1947, i lettori di Robert Antelme hanno letto queste frasi, chi le aveva scritte era di nuovo un uomo libero, aveva riacquisito forza e non era più uno scheletro vivente (al rientro dalla deportazione pesava 35 chili). È proprio quest'opera che lo inserisce fra i testimoni di una delle esperienze più sconvolgenti del Novecento: quella di essere sopravvissuto ai campi di concentramento nazisti (Buchenwald, Kommando Gandersheim e infine Dachau⁸). Definito da Vittorini come «autore di un solo libro», Antelme farà l'esperienza della organizzatissima e spietata macchina distruttiva del nazismo, dove «ad ogni istante la morte andava di pari passo con la vita»⁹. In Francia, la prima edizione dell'*Espèce humaine* – con dedica «A [sua] sorella Marie-Louise, deportata [a Ravensbrück¹⁰] morta

⁶ R. Antelme, *La specie umana* (1969) cit., pp. 5-7.

⁷ I due termini: inimmaginabile (ovvero secondo il Dizionario Battaglia: «che non è possibile immaginare; che supera la capacità umana di immaginazione; inconcepibile; incredibile; impensabile») e indicibile («che non si può dire; che supera qualsiasi possibilità di espressione [...] ineffabile, innominabile») non sono affatto sinonimi. Il primo riguarda la capacità del pensare, «vedere» immagini; il secondo concerne la parola. Si capisce però che, consequenzialmente, la straordinarietà, senza riferimento oggettivo, diventa indicibile. Entrambi i termini si riferiscono ad un vuoto di senso.

⁸ Robert Antelme (1917-1990), intellettuale *engagé* e scrittore, è stato il marito di Marguerite Duras – hanno avuto un figlio, morto alla nascita nel 1942. Impegnato nella resistenza, fu arrestato a Parigi il primo giugno del 1944 (caddé in un'imboscata mentre preparava un attentato insieme a Dyonis Mascolo e alla Duras), rimase internato fino al fine del mese di aprile del 1945, in larga parte presso il Kommando Gandersheim e, in ultimo, a Dachau. Dopo la sconfitta della Germania, François Mitterrand, il futuro Presidente francese, allora anch'egli partigiano, riuscirà a organizzarne il ritorno in modo fortunoso, riaccompagnando nella casa della Rue Benoît dove abitava ancora con la scrittrice, un uomo irricognoscibile, sfinito e ammalato di tifo. Antelme ne uscì guarito dopo diversi mesi di cure (Robert e Marguerite si separeranno subito dopo e la scrittrice sposerà Dionys Mascolo, da cui avrà un figlio, Jean, detto Outa). Marguerite nel suo racconto *La douleur*, pubblicato trent'anni dopo, descriverà, in maniera cruda e come in presa diretta, i giorni dell'attesa del ritorno e quelli della malattia. Antelme avrà un figlio (Frédéric) con la seconda moglie Monique Antelme.

⁹ R. Antelme, *La specie umana* (1969) cit., p. 21.

¹⁰ Sul «muro» di separazione dal mondo, del famigerato campo femminile, hanno scritto Lidia Beccaria Rolfi e Anna Maria Bruzzone nel volume *Le donne di Ravensbrück*, Torino Einaudi, 1978 (nel libro si leggono anche le testimonianze di altre deportate: Bianca Mori Paganini, Livia Borsi Rossi, Lina Baroncini Röveri e Nella Baroncini Poli) e, più in generale, *Essere donne nei*

in Germania», a soli ventiquattro anni –, non ebbe una risonanza immediata (il libro fu praticamente auto-prodotto: la casa editrice, «La cité Universelle», era stata realizzata da Antelme e Marguerite subito dopo la guerra. Anni dopo Monique Antelme – la seconda moglie di Robert – ricorderà che il libro era rimasto del tutto invenduto¹¹). Per il successo di pubblico del libro, occorrerà aspettare gli anni Cinquanta – il 1957 – quando verrà pubblicato nuovamente, presso Gallimard (si noti: appena un anno prima della seconda edizione di *Se questo è un uomo* di Primo Levi, finalmente accolto da Einaudi. Il capolavoro di Levi, come è noto, era stato comunque già edito, alla fine del 1947, lo stesso anno di Antelme, presso Francesco de Silva, una piccola la casa editrice diretta da Franco Antonicelli). Al doppio incrocio cronologico (al primo, quello francese del '47) ma specialmente al secondo (italiano del '54), visto come evento sfavorevole nei confronti del libro pubblicato da Levi, fa riferimento Alberto Cavaglion, nella sua intelligente nota introduttiva alla riedizione (in veste tascabile, nel 1977) della *Specie umana*, dove, nel puntualizzare che al volume di Antelme non si potesse minimamente attribuire la «pesante [...] quanto ingiusta responsabilità [di] aver indirettamente ritardato la scoperta di *Se questo è un uomo*. Quasi che la (relativa) tempestività con cui nel 1954 fu tradotto [...] bastasse, da sola, a offuscare la scontrosa, aspra bellezza del libro di Primo Levi», precisa che si è trattato di:

Un'accusa del tutto infondata. Altre, tutte italiane, e per nulla editoriali, le cause dell'incomprensione, che sono poi le stesse ragioni che accomunano nella sfortuna tanto l'esordio di Levi quanto Antelme, il cui libro non sottrasse spazio a chi avrebbe meritato maggior successo, per la semplice ragione che di critici attenti ai problemi della deportazione e dunque capaci di interpretare le differenze fra l'uno e l'altro libro, non se ne vedevano molti in circolazione, nell'Italia che dal '47 si prolunga ben oltre il '54¹².

lager, a cura di Alessandra Chiappano, Prefazione di Anna Bravo, Firenze, Giuntina, 2009. Ma si veda anche: Luciana Nissim Momigliano (in *Ricordi della casa dei morti e altri scritti*, a cura di A. Chiappano, introduzione di Alberto Cavaglion, Firenze Giuntina, Torino, Istituto Piemontese per la storia della resistenza e della società contemporanea Giorgio Agosti, 2007); Liana Millu, *Il fumo di Birkenau*, Milano, La prora stampa, 1947; Charlotte Delbo, *Un treno senza ritorno* [1965], trad. Luisa Collodi, Postfazione Frediano Sessi, Casale Monferrato, Piemme, 2002.

¹¹ Monique Antelme, *Avec Duras. Hommage de Laure Adler*, intervista radiofonica «Hors Champs», dell'agosto 2009 e ridiffusa il 24 ottobre 2012, dopo la morte della seconda moglie di Antelme (consultazione elettronica del luglio 2015).

¹² Alberto Cavaglion allarga opportunamente la visuale del rapporto (inevitabile) con Levi accennando sia all'ipotesi che Levi «abbia fatto in tempo a leggerlo [il libro di Antelme] prima di dare ad Antonicelli il manoscritto definitivo» che alla necessità di incroci delle due opere con *Uomini e no* di Vittorini (A. Cavaglion, *Introduzione*, in Robert Antelme, *La specie umana*, Torino, Einaudi 1997, pp. V sgg. e X). A proposito della lettura incrociata delle opere di Antelme e di Primo Levi, è interessante rileggere, fuor di polemica, il vivace scambio di opinioni (opposte) tra Cesare Cases e Alberto Cavaglion. Cfr. Cesare Cases, *La scoperta di Primo Levi come scrittore*, in *Primo Levi, Testimone e scrittore di storia*, a cura di Paolo Momigliano e Rosanna Gorris, Firenze,

In Italia, la storia del libro inizia dunque nel 1954 e si svolge piuttosto rapidamente, complice l'amicizia di Mascolo e Antelme con Elio e Ginetta Vittorini.

È noto che Elio e Ginetta Vittorini sono stati legati da ideali, amicizie e frequentazioni culturali comuni già dalla fine della guerra sia con Dionys Mascolo che con Marguerite; sono presenti in numerose lettere insieme al loro figlio Jean (nato nel 1947 e affettuosamente chiamato Outa). Nell'epistolario, Robert Antelme figura sempre attraverso Marguerite o Dionys e, proprio in una lettera scritta in francese (datata [Milan,] 19 février 1954) a Dionys Mascolo, dove si parla in tono amichevole e familiare di un progetto di viaggio in Sicilia in maggio, Elio Vittorini gli comunicava di «tornare da Torino dove [aveva] ottenuto definitivamente di allargare la sua collezione [i *Gettoni*] con opere di autori stranieri»; manifestando l'intenzione di pubblicare l'opera di Robert Antelme (indicato, nella lettera, con il solo nome), spiegava che il «nuovo (e più freddo e più vero) interesse per l'argomento» rendeva possibile riproporlo «meglio di prima». Sempre nella lettera, Vittorini preannunciava l'eventualità di tagli per «rendere il libro più agile e più facile da leggersi dall'inizio alla fine» insieme alla previsione di pubblicare velocemente il libro (a maggio) e, inoltre, l'intento di rivolgersi a Franco Fortini per la traduzione (auspicando il suo accordo, «lui qui a la plume très facile»¹³). Lo stesso giorno, in un messaggio indirizzato a Italo Calvino, Vittorini materializza la sua proposta, proponendo all'amico di pubblicare

per la serie straniera dei 'Gettoni' il bellissimo libro di Robert Antelme sulla vita dei campi di concentramento tedeschi: *L'espèce humaine* che noi si voleva fare già sei anni or sono e poi si lasciò perdere perché non sapevamo in che collana mettere e perché in quel momento l'argomento pareva insopportabile al pubblico, troppo sfruttato e anche divenuto enfatico, mentre oggi, nella distanza, con interesse intatto. Due anni fa ha preso anche un premio, dopo 5 anni ch'era stato pubblicato. Se Giulio [Einaudi] è d'accordo io scriverei subito ad Antelme, chiedendogli anche di autorizzarci ad operare dei tagli per alleggerirlo d'una certa lentezza. Io vorrei proprio metterlo, per avere con gli stranieri la stessa larga

Giuntina, 1999, pp. 89-96; A. Cavaglion, *La questione dello scrivere dopo Auschwitz? e il decennale della morte di Primo Levi*, in *Primo Levi, Testimone e scrittore di storia* cit., pp. 97-110 (e, in particolare, l'acuta *Postilla*, pp. 107-110).

¹³ Elio Vittorini, *Lettera A Dionys Mascolo*, Parigi [Milan] 19 février 1954, in *Lettere 1952-1955*, a cura di Edoardo Esposito e Carlo Minoia, Torino, Einaudi, 2006, p. 160. Per una recente rievocazione della loro amicizia si veda anche il volume di Jean Daniel (*Les miens*, Paris, Gallimard, pp. 107-113), mentre vale sempre il rinvio a Carlo Minoia, Elio Vittorini, *Gli anni del «Politecnico»*. *Lettere 1945-1951*, Torino, Einaudi, 1977; infine nel racconto *La douleur* Marguerite evoca il loro soggiorno a Bocca di Magra nel 1946, «nella prima estate di pace», dove accenna proprio all'*Espèce humaine*. Si veda *Il dolore* [*La douleur*, 1985], trad. Giovanni Mariotti, Milano, Feltrinelli, 1985 pp. 57-59 (il volume contiene anche altre storie di guerra: *Il signor X, detto qui Pierre Rabier* [*Monsieur X dit ici Pierre Rabier*], *Albert des Capitales*, *Il miliziano Ter* [*Ter le Milicien*], *L'ortica spezzata* [*L'ortie brisée*], *Aurélia Paris*, trad. Laura Guarino).

gamma documentaria oltre che narrativa che abbiamo raggiunto con gli italiani. Anzi considererei che si uscisse a maggio con questa *Espèce humaine* [...]»¹⁴.

Tra le righe, la lettera permette di cogliere le motivazioni (insopportabilità e indifferenza del pubblico per l'argomento) che la casa editrice Einaudi si era data nel rifiutare il libro di Primo Levi (nel 1947 e nel '52, la prima volta con giudizio di Pavese, intermediaria Natalia Ginzburg), sulla cui pubblicazione forse finirà per agire, favorevolmente, proprio l'accoglienza positiva del libro di Antelme. In quanto ai tagli auspicati, Vittorini, in una lettera a Marguerite (in data 6 maggio 1954), parla addirittura di una lista da trasmettere ad Antelme, ma la lettera non è reperibile (forse è stata data ad Antelme?) e, ovviamente, sarebbe fondamentale capire in quali punti il testimone avrebbe dovuto, in qualche modo, tacere.

Nella nota del risvolto del «Gettone», dopo un veloce accenno biografico («Robert Antelme è un francese di trentacinque anni, nato in Corsica da padre provenzale e da madre corsa, ma vissuto sempre a Parigi tranne durante l'infanzia e poi durante gli ultimi tre anni della guerra che passò in un campo di concentramento tedesco»), Vittorini, si è detto, presenta il testo come «unico libro» di Antelme, spiegando: «Egli lo pubblicò nel 1947, e lo ha visto prima confondersi tra i molti che si occupavano, in quegli anni, dell'esperienza nei campi di concentramento, quindi lo ha visto, dal '50 ripreso dalla critica, studiato a sé, collocato di sopra agli altri, premiato, e infine considerato una specie di libro da capezzale, un classico del genere»¹⁵.

Sono andato a urinare. Era ancora notte. Altri a fianco a me facevano lo stesso; nessuno parlava. Dietro l'orinatoio vi era una fossa per le feci con un muricciolo sul quale altri sedevano con i pantaloni abbassati. Un piccolo tetto copriva la fossa, non l'orinatoio. Dietro di noi fruscii di zoccoli, colpi di tosse: erano gli altri che arrivavano. Le latrine non erano mai deserte. In qualsiasi ora un caratteristico vapore si sollevava dagli orinatoi.

Non era del tutto buio, qui, e non era mai completamente buio. I rettangoli cupi delle baracche stavano in fila, segnati da deboli luci gialle¹⁶.

¹⁴ E. Vittorini, *Lettera a Italo Calvino* [Milano] 19 febbraio 1954, in *Lettere* cit., p. 160. Il libro di Antelme comporta tre parti. La prima *Gandersheim* è la più lunga (di oltre 200 pagine – forse Vittorini ha trovato qui terreno per i tagli richiesti – che coprono il racconto dall'agosto 1944 fino ad aprile 1945); nella seconda e terza parte (rispettivamente *La strada* e *La fine*), 'il tempo raccontato' va dal 4 aprile al 30 aprile, giorno della liberazione del campo. Di capitale importanza, per la cronistoria del testo, sono anche i *Textes inédits sur 'L'espèce humaine'. Essais et témoignages*, Paris, Gallimard, 1997. Présentation di Daniel Dobbels. Rinvierei, ad esempio, a un documento intitolato dagli editori *On m'a volé mon pain* (pp. 58-66), dove si rivela che Antelme lo avrebbe espunto (nella edizione del 1957) per evitare ogni possibile riconoscimento del compagno di prigionia!

¹⁵ E. Vittorini, *I risvolti dei «Gettoni»*, a cura di Cesare De Michelis, Milano, Scheiwiller, 1988, pp. 94-95. Il libro presentato nel «Gettone» n. 32 segue quello di Nelson Algren. La collana aveva pubblicato, nel 1951, anche il romanzo *Una diga sul Pacifico* di M. Duras.

¹⁶ R. Antelme, *Gandersheim*, in *La specie umana*, trad. Lorenza e Ugo Bosco, Torino, Einaudi, 1954, p. 13 [L'incipit, già di per sé inaspettato, nella traduzione più letterale di Ginetta Vittorini è ancora più «scioccante»: «Sono andato a pisciare. Era notte. Altri vicini a

Ecco l'avvio, nella traduzione che non sarà curata da Franco Fortini, bensì da Lorenza e Ugo Bosco; tuttavia, già nell'edizione successiva (1969), verrà firmata da Ginetta Vittorini. Ma questo aspetto di filologia comparata è un argomento da accantonare. Lo è almeno in questa occasione¹⁷ dove, invece, mi sembra utile ripartire da quella frase in cui Antelme sottolinea il timore dell'afasia e l'evenienza di non riuscire a dire, o, meglio, a rappresentare, «l'inimmaginabile». Ovvero di trovarsi nell'incapacità di produrre, secondo Ricœur, «un'immagine-parola che, attraverso l'immaginazione dell'uditore-lettore, si offre di nuovo alla visione»¹⁸. Chi ha familiarità con la letteratura della Shoah sa che il termine (coniugato insieme a parole quali 'incredulità' e stupore) rimbalza di racconto in racconto e da solo ne costituisce il fondamento e la giustificazione. Quando «l'inimmaginabile diventa realtà» (la frase appartiene a Jean Améry) con lo sterminio di milioni di esistenze, «in quei campi [dove] tutti i possibili gradi di oppressione sono esistiti», ricorda Antelme, il testimone, colui che è sopravvissuto alle atrocità «riportate nella carne», si troverà a dover contare sulla solidarietà tra parola e immagine, sfidare l'indicibile (e spesso l'incredulità altrui) per «superare l'opacità che impedisce la trasparenza; l'oscurità, il non visibile», che si oppone anche al «fare chiarezza», indispensabile per chi è invitato a comprendere¹⁹. Da qui, in molti, il bisogno di dire. Un bisogno, che sarà espresso in maniera più o meno cruda di Chil Rajchman:

me pisciavano senza parlarsi. Dietro al pisciatoio c'era la latrina, una fossa con un muretto sul quale erano seduti uomini con i pantaloni abbassati. Un piccolo tetto copriva la fossa, non il pisciatoio. Dietro a noi, si sentivano rumori di zoccoli, colpi di tosse; erano altri che arrivavano. Le latrine non erano mai deserte. Sui pisciatoi fluttuava in continuazione una nuvola di vapore [...]. Non era del tutto buio, lì il buio non era mai profondo. I rettangoli tetri delle baracche allineate erano qua e là interrotti da deboli luci giallastre» (*La specie umana*, 1969, p. 13). [Je suis allé pisser. Il faisait encore nuit. D'autres à côté de moi pissaient aussi; on ne parlait pas. Derrière la pissotière il y avait la fosse des chiottes avec un petit mur sur lequel d'autres types étaient assis, la pantalon baissé. Un petit toit recouvrait la fosse, pas la pissotière. Derrière nous, des bruits de galoches, des toux, c'en étaient d'autres qui arrivaient. Les chiottes n'étaient jamais désertes. À toute heure, une vapeur flottait au-dessus des pissotières. Il ne faisait pas noir; jamais il ne faisait complètement noir ici. Les rectangles sombres des Blocks s'alignaient, percés de faibles lumières jaunes] (R. Antelme, *L'espèce humaine*, Paris, Gallimard, 1957, 1978, 2015, p. 15).

¹⁷ Il tema della mia riflessione non riguarda gli aspetti specifici della traduzione. Per questi, rinvierci al contributo di Cesare Cases, già citato, dove si rilevano limiti proprio nella versione firmata da Ginetta Vittorini (si veda C. Cases, *La scoperta di Primo Levi come scrittore*, in *Primo Levi, Testimone e scrittore di storia* cit., pp. 95-96). Sarebbe tuttavia interessante basare la comparazione sulle tre edizioni (l'originale del 1947 – introvabile; la prima edizione dei «Gettoni», del 1954, tradotta da Ugo e Lorenza Bosco e, infine, l'edizione del 1969 dove la traduttrice è Ginetta Vittorini) e scoprire qualche documento circa la ragione dell'avvicendamento dei traduttori.

¹⁸ Il pensiero appartiene a Rita Messori ed è citato dalla sua interessante *Presentazione* a Paul Ricœur, *Cinque Lezioni*, in *Aesthetica Reprint*, Palermo, Centro internazionale studi di Estetica, Aesthetica Edizioni, 2002, p. 14.

¹⁹ *Ibidem*.

Si sono sopravvissuto e sono libero. Per raccontare al mondo lo sterminio di milioni di vittime incolpevoli, per essere testimone del sangue innocente versato da quegli assassini²⁰.

2. «La scrittura lazzariana»²¹

Antelme, pur non essendo parte, come Rajchman (drammaticamente coinvolto nel «lavoro più innominabile» intorno agli eufemistici «nuovi trasporti»²²), di quel popolo destinato alla soluzione finale – in quanto prigioniero politico e non ebreo – è tra coloro che hanno accettato la sfida contro l’afasia. Come scriverà lo scrittore spagnolo Jorge Semprún, al suo ritorno da Buchenwald (anche lui internato politico nello stesso campo e quasi nello stesso periodo, dal 1944 al 1945), si è trattato di uscire dall’«immobile vertigine di due bisogni o desideri costringenti ma contraddittori. Il desiderio di vivere o di rivivere, perciò dimenticare. Il desiderio di scrivere, di elaborare e di trascendere l’esperienza del campo attraverso la scrittura, perciò ricordare, rivivere incessantemente attraverso la memoria, l’esperienza della morte»²³.

²⁰ Chil Rajchman, *Treblinka 1942-1943. Io sono l’ultimo ebreo [Je suis le dernier juif]*, 2009], trad. dallo yiddish Anna Linda Callow, prefazione di Annette Wieviorka, Postfazione di Elie Wiesel, Milano, Bompiani, 2010, 2014, p. 117. «Sono l’ultimo degli ebrei, aspetterò il mattino, aspetterò i tedeschi»: importa ricordare che questa è la frase su cui si chiudono le ultime scene del film *Shoah*, di Claude Lanzmann. Si veda: *Shoah*, trad. Graziella Cillario, prefazione di Simone de Beauvoir, Milano, Rizzoli, 1987, p. 238 (e poi Torino, Einaudi, 2007 e Milano, Bompiani, 2014).

²¹ A proposito della «scrittura lazzariana e di uomini del dopo», rinvio a Valeria Pompejano e alla sua bella nota introduttiva (*Una voce che parla* cit., pp. 9-35) a Jean Cayrol, in *Lasciatelo parlare [On vous parle]*, 1947 fa parte della trilogia *Je vivrai l’amour des autres*], con un saggio di Roland Barthes [*Jean Cayrol e i suoi romanzi*, pp. 135-169], trad. e prefazione di Valeria Pompejano, Bologna, Nonostante edizioni, 1915. Sul tema del «lazzarismo» ha scritto un saggio, altrettanto interessante, Margareth Amatulli, *Lazzaro risorto: memoria e identità nell’autofinzione di Jean Cayrol, Albert Cohen e Georges Perec*, Trieste, Parnaso, 2000. All’opera di Jean Cayrol è stata dedicata anche un’ottima raccolta di studi (*Jean Cayrol, Dalla notte e dalla nebbia. La scrittura dell’esperienza concentrazionaria*, a cura di Marina Galletti, Torino, Kaplan, 2010).

²² È noto che i campi della morte si basavano su micidiali presupposti di finzione ed eufemismi (basti pensare alle docce che emanavano gas invece di acqua). La sigla «Notte e Nebbia» ne fa parte – come spiega Valeria Pompejano citando Cayrol: «Mauthausen assomiglia a una fortezza mongola, con delle luci abbaglianti. È qui che hanno cominciato a picchiarci e a fare le prime selezioni. Dopo ci hanno condotto in un secondo campo che era il campo di sterminio vero e proprio di Mauthausen [...]. Lì c’erano ventimila prigionieri. Noi eravamo i “Notte e nebbia”, dovevamo morire entro tre mesi. Altri si chiamavano “Brezza leggera”, etc. È davvero straordinario il lato romantico dei tedeschi» (V. Pompejano *Una voce che parla* cit., p. XXX. In nota se ne spiega la fonte: «Intervista radiofonica a Jean Cayrol, citata in D. Oster, *Jean Cayrol et son œuvre*, cit. p. 171, la traduzione è mia [di V. Pompejano]»).

²³ J. Semprún, *Préface* a Claude-Edmonde Magny, *Lettre sur le pouvoir d’écrire* [1947], Paris, Climats, 2002, p. 10. Lo scrittore ricorda che la studiosa aveva indirizzato a lui, giovane aspirante poeta, la lettera nel febbraio del 1943 (data del suo arresto) e di averla potuta leggere solo due

La scelta di Antelme (e di altri autori noti – Levi, Améry, Edith Bruck, Charlotte Delbo, Wiesel, Rajchman ... – e meno conosciuti, tra cui Luciana Nissim Momigliano, Liana Millu, Germaine Tillion, Sabine Spielrein, Lidia Beccaria Rolfi...) è stata quella della memoria, da sempre ritenuta supporto dell'immaginazione, per esorcizzare quell'esperienza di morte tramite la scrittura, come asserisce Semprún. Non è stato un bivio agevole da superare. E, da parte del pubblico, forse ancora oggi, oltre settant'anni dopo, non si è raggiunta la piena consapevolezza della possibilità di «ri-configurazione» (Ricœur) civile e storica contenuta nel gesto coraggioso delle vittime di oltrepassare «l'inimmaginabile con l'immaginazione», come pure non si è valutato pienamente il sacrificio costato di «dire la verità, quand'anche [...] terribile»²⁴. È stato davvero un riacquistato atto di fiducia nei confronti della letteratura, dopo la sentenza di Adorno, come ha sottolineato Alberto Cavaglion – rileggendo l'acuta nota di Georges Perec su Antelme²⁵ – oppure rappresentava l'unica risposta possibile a uno stato di necessità assoluta di raccontare, fino a ri-immaginare l'«esperienza vissuta della morte»? Non è difficile convenire che le due alternative sono già presenti nel pensiero di Antelme, quando scrive che «*La sproporzione tra l'esperienza che avevamo vissuto e il racconto che ci era possibile farne non fece che confermarsi in seguito. Si era dunque di fronte a una di quelle realtà che superavano l'immaginazione. Era ormai chiaro che solo scegliendo, solo cioè attraverso l'immaginazione, potevamo tentare di dirne qualcosa*»²⁶.

Una simile riflessione dà ancora ragione ad Alberto Cavaglion – e a Perec che lo ispira – quando, nel sottolineare l'importanza di Antelme per «aver individuato la via, tortuosa ma praticabile che consente di riprendere il cammino, di ricominciare a scrivere, e dunque a vivere, nonostante tutto» (precisando: «La strada è la stessa che Levi imbocca nel suo primo libro»²⁷), indica anche la soluzio-

anni dopo, da sopravvissuto, alla vigilia del fatidico 6 agosto 1945 (trad. mia).

²⁴ Vasilij Grossman, *L'inferno di Treblinka*. È una delle frasi che si legge in esergo in Chil Rajchman, *Treblinka 1942-1943. Io sono l'ultimo ebreo* cit. (la frase intera dice: «Il fatto è che lo scrittore deve dire la verità, quand'anche sia terribile, e il lettore deve conoscerla. Voltarsi dall'altra parte, chiudere gli occhi, passare oltre significa insultare la memoria di quelli che sono morti»).

²⁵ A. Cavaglion, *Introduzione*, in R. Antelme, *La specie umana* (1997) cit., pp. VI-VIII. In nota si rinvia a G. Perec, *Robert Antelme ou la vérité de la littérature*, in L. G. *Une aventure des années soixante*, Paris, Seuil, 1992, pp. 64 e 113-114 (L. G. sta per «La ligne générale» – un progetto di rivista – il libro riunisce una miscellanea di saggi intorno alla fiducia nella scrittura). Il contributo di Perec dedicato ad Antelme (pp. 87-114) costituisce un primo sondaggio critico del suo libro e reca una lucida analisi del rapporto tra testimonianza e «letteratura»: un tema di riflessione ancora dibattuto (Si veda, ad esempio, il recente numero della rivista «Europe», *Témoigner en littérature*, 94^e année, n°1041-1042 / Janvier/Février 2016 e il libro di Jacques Bouveresse, *La connaissance de l'écrivain. Sur la littérature, le vérité, la vie*, Marseille, Agone, 2008).

²⁶ R. Antelme, *La specie umana* (1997) cit., p. 5.

²⁷ A. Cavaglion, *Introduzione*, in R. Antelme, *La specie umana* (1997) cit., p. VII. Penso che lo studioso potesse avere in mente una di queste immagini finali: «A sera, intorno alla stufa, ancora una volta Charles, Arthur ed io ci sentimmo ridiventare uomini. Potevamo parlare di tutto» (P. Levi, *Se questo è un uomo*, in *Opere*, Torino, Einaudi, 1987, p. 178). Il rinvio utile si

ne che «non si può più scrivere come prima», volendo «affrontare la morte attraverso la scrittura», come ricorderà spesso Semprún nel raccontare della propria esperienza di deportazione²⁸.

‘Affidarsi all’immaginazione’ ha significato, infatti, scegliere di re-inventare l’intera verità della «memoria dell’offesa» (*La Tregua*), attraverso la parola di un ‘io’ mai solitario, diventato una sorta di simbolo collettivo, una forma inedita di enunciazione: un ‘io-noi’ capace di far risuonare ogni singola voce della moltitudine silenziosa degli altri ‘io’ («Sono entrato nella baracca perché quella notte, non c’era ragione di starsene fuori a guardare per aria. Non c’era niente in aria non ci sarebbe stato niente. La baracca era la nostra abitazione, la nostra casa. Era lì che si dormiva, lì che un giorno avevamo finito per arrivare»²⁹). Una simile scrittura ‘risonante’ di altri silenzi, della solitudine e angoscia altrui, ha permesso di cancellare i segni della sottrazione di significato oscurati dietro termini, apparentemente vaghi, come ‘intraducibile’, ‘in-immaginabile’. L’ossimoro – «immaginare l’inimmaginabile» – è solo apparente e sta a indicare l’ineluttabilità del bisogno di testimoniare e, al contempo, la consapevolezza di dover documentare una esperienza senza confronti resa possibile solo al prezzo di un’auto-costrizione a forzare i limiti del dicibile nel tentativo di «descrivere l’indescrivibile»³⁰: «*Inimmaginabile* è una parola che non dimezza né restringe. È solo la parola più comoda. Passeggiare con questa parola all’occhietto, la parola del vuoto, ed ecco che il passo si fa più fermo, prende forza e anche la coscienza si rassicura»³¹.

I sopravvissuti, che David Rousset descrive come «separati dagli altri da un’esperienza impossibile a trasmettersi»³², si sono trovati dunque nella necessità di «ricominciare a scrivere». A travalicare il limite di quell’inimmaginabile, evocato qui da Antelme – comunque vissuto e incistato nella memoria di chi ne ha fatto esperienza (spesso auto-censurato dall’eccesso di sofferenza e dal diffuso timore di non essere creduti) – per farlo esistere, tradurlo in immagini e consegnarlo a chi lo ha usato affinché la «coscienza si rassicuri». Oltrepassato quel limite, le «immagini-parola», ovvero le immagini espresse, le uniche ritenute frutto autentico dell’immaginazione per Ricœur in quanto accessibili alla visione, torna-

trova nel paragrafo che Segre ha dedicato alla «difesa della dignità», nel suo ottimo commento postafazione (*Difesa della dignità, Auschwitz, orribile laboratorio sociale*, in Primo Levi, *Se questo è un uomo*, Postfazione di Cesare Segre, Torino, Einaudi, 1977, pp. 181-197).

²⁸ Jorge Semprún (1923-2011), *La scrittura o la vita [L’écriture ou la vie]*, 1994], trad. Antonietta Sanna, Parma, Guanda, 1996. Lo scrittore spagnolo aspetterà quarant’anni prima di decidersi a pubblicare l’esperienza che lo ha visto ridotto a ‘cadavere vivente’.

²⁹ R. Antelme, *La specie umana* (1969) cit., pp. 13-14.

³⁰ Teo Tucci, *Ritorno da Mauthausen*, in *Il ritorno dai Lager*, Convegno internazionale, 23 novembre 1991, a cura di Alberto Cavaglion, Milano, FrancoAngeli, 1993, p. 45.

³¹ R. Antelme, *La specie umana* (1969) cit., pp. 338-339.

³² David Rousset, *L’universo concentrazionario [L’Univers concentrationnaire]*, 1946], Milano, Baldini e Castoldi, 1997, p. 123.

no ad affiorare. E insieme ad esse, una realtà trascorsa ma nuovamente reale, a dare consistenza di senso a quel «silenzio gremito di memoria» (Levi), dove ha continuato a risuonare, materialmente, l'eco dei terribili ordini perentori gridati in una lingua spesso ignota ai deportati (e in particolare a quelli italiani, come ricorda Primo Levi³³), lo stridere delle rotaie degli interminabili viaggi nei vagoni piombati, i rintocchi muti del tempo nelle attese senza fine... In pratica, si è trattato di inventare una scrittura che andasse oltre la realtà per permettere di ritrovarla intatta, riscritta in un tempo che, si è detto, non è più quello. Anche i ricordi che ridiventano esistenti nella mente di Antelme, lo si intuisce, sembrano ripresi dal lugubre scenario dell'orrore che ci hanno consegnato testimonianze, documentari, fotografie e film che fanno ormai (drammaticamente) parte della nostra storia e della cultura di ognuno. Ed è pensabile che quell'immaginario storicizzato si insinui nella mente del lettore e, suo malgrado, lo accompagni mentre condivide l'atto del ricordare di chi sta scrivendo, sovrappo- nendosi alle «immagini espresse» che riprendono il loro corso, in una sorta di stereofonia sonora e filmica:

Si sta per arrivare. Nella memoria lo scenario di Buchenwald si ricompone interamente; l'immensa bocca della cava e quel gravitare di minuscoli esseri con pietre sulle spalle nella pianura di Jena, il raduno al mattino prima che facesse giorno, per andare al lavoro sulla piazza dell'appello, con ventimila uomini sotto i proiettori e la musica da circo in mezzo allo spiazzo; i concerti jazz vicino alle latrine; quelle immense latrine dove qualche volta capitava di passare la notte. Il boulevard degli Invalidi nella nebbia delle quattro del mattino, e i ciechi e i vecchi e gli uomini con una gamba sola [...] il camino del forno crematorio nel nascere del giorno sotto lo straordinario disegnarsi delle nuvole. E tutt'intorno il filo spinato, la frontiera fulminante a cui non ci si avvicinava mai, e dove, molto prima che noi si arrivasse, dei prigionieri erano andati a buttarsi afferrando il filo spinato a piene mani sotto gli occhi della SS che impassibile aveva aspettato di vedere che le mani si aprissero [...]. Arriviamo a Gandersheim su di un binario che serve da officina. Scendiamo dai vagoni a notte fonda. Le sentinelle urlano; nessuno di noi parla. Solo i nostri zoccoli fanno rumore [...]. Siamo circa duecento. Le sentinelle ci spingono avanti, ci pressano³⁴.

Tuttavia, la confusione è impossibile: il tempo che riscrive il ricordo, facendolo riaffiorare come un tempo di nuovo presente, è quello del drammatico arrivo a Buchenwald (dopo l'internamento a Fresnes) e si riferisce all'evento che, nell'agosto del 1944, segna l'inizio di una precisa esperienza dell'inimmaginabile appartenuta a chi, nel ri-scriverla, ripiomba dentro la «vecchia chiesa tra-

³³ P. Levi, *Comunicare, I sommersi e i salvati*, in *Opere I cit.*, p. 722.

³⁴ R. Antelme, *La specie umana* (1969) cit. pp. 34-35 e 37. Anne-Marie Baron, *La Shoah à l'écran* (éditions du Conseil de l'Europe, 2004).

sformata in granaio» con il pavimento ricoperto di paglia per giaciglio³⁵, i reticolati di filo spinato e, nello sguardo, la visione degli uomini già ridotti a scheletri avanti di morire:

Molti erano morti durante i tre mesi che avevamo passato a Buchenwald, soprattutto i vecchi [...]. Mi ricordo esattamente del primo che ho visto morire. Eravamo fermi per l'appello già da qualche ora. Il giorno moriva. Su un terrapieno del Campo piccolo proprio davanti alla prima fila dei prigionieri, c'erano quattro tende. I malati si trovavano in quella di fronte a noi. Un lembo della tenda si è sollevato. Due uomini che tenevano una coperta per i capi sono usciti e l'hanno posata in terra. Qualcosa è apparso sul telo disteso. Una pelle grigio-scura incollata su delle ossa: la faccia. Dalla camicia uscivano due bastoni violetti: le gambe. Non parlava. Due mani si sono alzate dalla coperta, mani che gli uomini hanno preso e tirato a sé. I due bastoni stavano insieme. Lo vedevamo di spalle. Quando si è chinato, si è visto un largo spacco nero tra due ossa [...]. Il Kapo si è avvicinato [...]. Col piede ha toccato il corpo del compagno. Niente si è mosso [...]. I mille uomini in piedi tenevano gli occhi fissi sulla coperta; il Kapo si è rialzato, ha detto – Tod! – Ha fatto un cenno ai portatori che hanno ripreso e sollevato il telo che si è leggermente bombato verso terra, riportandolo sotto la tenda³⁶.

Attraverso l'io è il «tempo raccontato» di Ricoeur a ri-raccontarsi. È il tempo di tutti, a riscrivere le «immagini espresse» di quell'inimmaginabile di cui fanno parte le pratiche della sopraffazione – le punizioni gratuite, le torture, le percosse, il lavoro debilitante, subito senza possibilità di ribellione – e, insieme, l'incubo dei pidocchi³⁷, delle malattie, della solitudine, delle umiliazioni. In tal modo, il tempo riprende la sua corsa a ritroso, torna ad essere penetrato dall'inimmaginabile assillo del freddo e, a Gandersheim, dall'incontro con la fame («La fame ha preso piede poco a poco e in segreto direi, ora ne siamo ossessionati»³⁸) – dal vano «assalto alle marmitte» e la progressiva mancanza di pane. L'inimmaginabile comprende il tempo dei tentativi del sopravvivere – legato ad ogni boccone risparmiato, ai piccoli furti di cibo, persino alle lunghe file alle latrine per ritardare il lavoro inutile e massacrante e, soprattutto, destinato malamente a parare l'esercizio dell'odio, affidato alle SS. (sono loro gli aguzzini ma anche gli altri

³⁵ R. Antelme, *La specie umana* (1969) cit., p. 40.

³⁶ Ivi, pp. 35-36.

³⁷ «Ci pestavano, si era sporchi, non mangiavamo e pensavamo che fosse il colmo, che però ci restava il sonno. Invece, ecco i pidocchi. Prima la pelle ingialliva in pace, si svuotava in pace, ma ormai è minacciata anche lei. Sono piccoli, si schiacciano tra le unghie, sono un niente che però si moltiplica [...]. Poi qualcosa si mette a camminare lungo il corpo, qualche cosa di estraneo. Non è più una cosa che fa parte di te. Una vita di specie diversa ti cammina sulla pelle ed è intollerabile e il bruciore comincia; allora si va alla latrina a cercarli» (ivi, p. 133).

³⁸ Ivi, p. 99.

prigionieri comuni tedeschi, promossi ad assassini aggiunti³⁹). Più volte Antelme ripete: «le SS ci vogliono ammazzare attraverso il lavoro» e la fame. Comprende anche il tempo delle interminabili adunate degli appelli quotidiani e delle lunghe marce selettive, le fucilazioni, mentre le immagini della vita quotidiana e ricordi personali si allontanano, quasi parte di un tempo svaporato. Rispetto a un *laggiù*, nel *qui* tutto si confonde, come in questo *flash* onirico – dedicato al ‘fuori’, al «laggiù» domestico di sé e di Marguerite – che si ripresenta nell’ultimo Natale da prigioniero (1944):

Non mi vedo che di spalle io quando penso a laggiù [a casa, con Marguerite e Dyonis]. La faccia di M. [arguerite] sorride a colui che vedo solo di spalle. Lei ride. Ride ma non così, non credo che lei rida così. Qual è questo nuovo riso di M.? È quello di una donna dell’officina, ora ricordo. La vedo e lei ride. Oppure è René che ride così? Non so più. Lei parla ed è falso, è la voce di non importa chi, una voce stridula. Ma di chi è questa voce? Potrebbe anche essere la voce da uomo. È una faccia aperta la sua, ride lei! [...]. E il riso è quello della donna che mi ha detto – Schnell, Schnell, Monsieur –. La sua bocca si apre, ma la voce che sento è un’altra. Dimentico. Ogni giorno dimentico un po’ di più. La sua voce è sepolta sotto la voce dei compagni, sepolta sotto la voce dei tedeschi [...]. E che sono il solo a sapere questo. Forse la faccia stessa di M. si cancellerà e allora sarò veramente come un cieco. Ma potranno camuffarmi ancora di più, fare tutto quanto è loro possibile perché io possa appena differenziarmi da un altro, fino alla fine io sarò quello⁴⁰.

3. *La specie umana. L’immagine di sé*

«Fino alla fine io sarò quello», dice Antelme, ma a diventare irriconoscibile sarà la propria immagine: «Ci si trasforma. La faccia e il corpo vanno alla deriva, qui non esistono più né belli né brutti. Fra tre mesi, saremo ancora diversi, e sempre meno ci distingueremo gli uni dagli altri. Tuttavia, ognuno di noi continuerà a conservare una sua pur vaga idea di individualità»⁴¹.

Tuttavia, proprio le immagini che salvano il senso dell’«individualità» sono l’indizio che quei segni del tempo, che si stanno scrivendo nuovamente sul proprio volto, attraverso i ricordi di sé, non stanno riscrivendo soltan-

³⁹ La manodopera spietata di assassini e torturatori compare spesso in quel «[m]ondo alla Céline con ossessività kafkiane», lo «sbalorditivo impero» dedito «al linciaggio realizzato su scala industriale», descritto da David Rousset (D. Rousset, *L’universo concentrazionario* cit., pp. 59 e 83). Il libro contiene riferimenti a diversi deportati politici, come lui (anche Antelme è nominato) e, insieme, uno struggente ricordo di Benjamin Crémieux mentre, fortemente debilitato (morirà il 14 aprile del ’44), evoca il proprio lavoro alla NRF, i propri libri e un progetto di letteratura comparata sugli anni Trenta/Quaranta! (ivi, pp. 63-64).

⁴⁰ R. Antelme, *La specie umana* (1969), cit., pp. 127-128.

⁴¹ Ivi, p. 103.

to l'inimmaginabile dell'esperienza della disumanizzazione, bensì anche quella, altrettanto inimmaginabile, di una resa dei conti circa la prova di resistenza della 'specie umana'⁴². Si tratta di una forma di consapevolezza tutta fenomenologica e, probabilmente posteriore, del comprendere, ma, come avvertirà Antelme, maturata nel contesto di quel vissuto. Ed è questa sorta di seconda dimensione di scrittura del tempo dell'inimmaginabile che si manifesta come forte sentimento del proprio «essere corpo», offeso eppure non piegato, ad alimentare il processo di auto-riconoscimento di chi è stato costretto a cedere dignità, ma difende il diritto di vivere, contendendosi la minima briciola di pane o un fondo di minestra, una buccia di patata, una rapa, per restare in vita («Non bisogna morire: questo è il vero obiettivo della battaglia. Ogni morte è una vittoria delle SS»⁴³) e continuare a riconoscersi nella propria «maschera dell'uomo»:

René possiede un frammento di specchio che ha trovato a Buchenwald dopo il bombardamento di agosto. Esita a tirarlo fuori sa che tutti si precipitano a chiederglielo. Ognuno vuole vedersi. [...] Si era arrivati a fare noi stessi uno sforzo di negazione della nostra faccia, in accordo perfetto allo sforzo loro [le SS]. Negato, due volte oppure altrettanto grottesco e provocante di una maschera. Era veramente provocare uno scandalo portare sulle nostre spalle qualcosa del nostro vecchio viso, la maschera dell'uomo – il viso per noi stessi aveva finito per scomparire. Dalla uniforme zebrata, dal medesimo cranio rasato, dal dimagrimento progressivo, dal ritmo della vita, era ben alla fine una faccia pressoché comune e anonima quello che appariva degli altri ad ognuno di noi. Da lì quella specie di fame che spingeva tutti a ritrovarsi attraverso il sortilegio dello specchio. Quella domenica continuavo a guardarmelo il mio viso. Non lo trovavo né bello né brutto ma semplicemente meraviglioso. Mi aveva seguito e andava a spasso lì [...]. Il grugno della SS era nulla al confronto⁴⁴.

⁴² A proposito dell'immagine (ricœuriana) rovesciata del tempo che scrive l'uomo invece di essere scritto dall'uomo, rinvio alla preziosa analisi di Carlo A. Augeri, in *Sul tempo scrivano. Narrazione e indugio del senso*, Lecce, Milella, 2011 (e, in particolare al cap. IV: *Segno – Traccia – Testimonianza: P. Levi e la metafora del «passato che non passa»*, pp. 189-211).

⁴³ R. Antelme, *La specie umana* (1969) cit., p. 79.

⁴⁴ Ivi, pp. 62-63. Più o meno negli stessi momenti e nello stesso luogo, anche Jorge Semprún ha desiderato vedere la propria immagine riflessa in uno specchio, ma la sua è un'immagine che resta priva di riscatto umano: «Da due anni vivevo senza volto. Nemmeno uno specchio, a Buchenwald. Vedevo il mio corpo, la crescente magrezza, una volta alla settimana, alle docce. Nessun viso, sul quel corpo irrisorio. Con la mano, talvolta, sfioravo un'arcata sopracciliare, degli zigomi sporgenti, una gota incavata. Avrei potuto, forse, procurarmi uno specchio. Al mercato nero del campo si trovava di tutto, in cambio di pane. Tabacco, margarina. [...] Vedevo il mio corpo sempre più evanescente, sotto la doccia settimanale. Smagrito ma vivo: il sangue circolava ancora, nulla da temere. Questo corpo esile ma duttile, adatto a una sognata ma poco probabile sopravvivenza, sarebbe bastato. La prova, del resto, è che sono qui. Mi guardano con occhi impauriti pieni di orrore [...] Se i loro occhi sono uno specchio, io devo avere uno sguardo da folle...» (Jorge Semprún *La scrittura o la vita* cit., p. 11).

Può sembrare paradossale questa sorta di «gioco del rovescio» dell'inimmaginabile. Porterebbe quasi a credere che dinanzi alla domanda: «ma questo è un uomo?» (indimenticabile atto di accusa e, insieme, incomparabile immagine della vittima, espressa da Primo Levi nella sua «scrittura del disastro»), Antelme possa rispondere: «sì, comunque», seppure ridotto a non-uomo⁴⁵.

Se si andasse a trovare una SS e gli si mostrasse Jacques [un deportato prigioniero dal 1940, ridotto quasi a appestato], gli si potrebbe dire: «Guardatelo, voi avete ridotto quest'uomo giallastro e marcio, quello che deve assomigliare di più a quello che voi pensate debba essere naturalmente: un rifiuto, un relitto e ci siete riusciti. Ebbene, noi vi diremo quello che dovrebbe annichilirvi se l'orrore potesse ammazzare: voi gli avete dato la possibilità di diventare l'uomo più completo, più sicuro delle sue possibilità, delle sue risorse, della sua coscienza e dell'importanza delle sue azioni; il più forte [...]. Se c'è mai stato un momento in cui avete vinto; con Jacques non avete vinto mai. Volevate che rubasse. Non ha rubato [...]. Capitele bene questo: voi avete fatto in modo che la ragione si trasformasse in coscienza. Avete rifatto l'unità dell'uomo [...]. Nessuno potrà diventare per se stesso la sua propria SS»⁴⁶.

«Avete rifatto l'unità dell'uomo» dice Antelme. Questo è il convincimento profondo che si trova tematizzato nella sua testimonianza. Il titolo, fortemente emblematico (al pari di *Uomini e no*, *Se questo è un uomo*, *L'universo concentrationario*), ne evoca un altro: *La condition humaine* di André Malraux (1933), a cui, tolto il contesto rivoluzionario cinese e l'epicità di quei personaggi che si sono potuti battere per la libertà, risulta ideologicamente vicino perché sembra attingere a un'identica radice resistenziale ma in senso più ampio, non tesa a battersi per una ideologia, bensì a rivendicare la libertà di restare «specie umana». A questa visione di umanità resistente accenna Vittorini nella frase che chiude il risvolto del «Gettone», quando scrive:

È un libro che ha la particolarità di saper innalzare un inno alla vita e alla specie cui apparteniamo pur narrando solo l'umile lotta individuale per sopravvivere. Ma è che ne tratta, di questa lotta, come dell'eroismo più grande, e con l'aria di credere che ogni nostro diritto sia in fondo (al di là della nostra consumazione personale) un nostro preciso dovere⁴⁷.

Si potrà osservare che, malgrado la durezza della vita dei deportati politici, condivisa da Antelme, la sua esperienza non fosse in nessun modo comparabile

⁴⁵ La definizione «scrittura del disastro» appartiene a Claude Lanzmann che presenta il testo del suo celebre film, *Shoah* [1985], trad. Graziella Cillaro, Introduzione di Frediano Sessi, Prefazione di Simone de Beauvoir, Milano, Rizzoli, 1987, 2000, p. 10.

⁴⁶ R. Antelme, *La specie umana* (1969) cit., pp. 105-106.

⁴⁷ E. Vittorini, *I risvolti dei «Gettoni»* cit., p. 95.

al destino della morte programmata, sin dalla partenza, di uomini, donne, malati, vecchi e bambini ebrei, per i quali non era prevista nessuna sopravvivenza – come, del resto, è vero che «non esiste un solo sopravvissuto dai forni crematori» né dall'orribile pratica dei roghi –; tuttavia, la radice del male era comune e, per evitare che la rappresentazione della perdita di identità, delle torture e delle sofferenze non apparisse irrealistica o solo finzione letteraria, occorreva uno sforzo ermeneutico quanto più consapevole possibile dello scandalo insito nella negazione della 'specie umana':

Gli eroi che conoscevo della storia o della letteratura, sia che abbiano gridato l'amore, la solitudine, l'angoscia dell'essere e del non essere, la vendetta o che si siano eretti contro l'ingiustizia o l'umiliazione, non crediamo tuttavia siano mai stati spinti a esprimere come sola ed estrema rivendicazione il sentimento ultimo di appartenenza alla specie [...]. Dire che allora ci si sentiva contestati come uomini, come individui della specie, può sembrare un sentimento retrospettivo, un sentimento di cui solo poi si ebbe chiara coscienza. Eppure, è questo sentimento che fu più immediatamente e continuamente vissuto, ed è quello, che gli altri volevano. La negazione della qualità d'uomo provoca una rivendicazione quasi biologica di appartenenza alla specie umana. Serve, in seguito, a far meditare sui limiti di questa specie, sulla distanza della 'natura' e le relazioni con essa: su una certa solitudine della specie dunque e infine soprattutto, farsi una precisa immagine della sua unità indivisibile⁴⁸.

Dipende da quell'impegno interpretativo l'atto incessante dell'interrogarsi sulle responsabilità della «condizione disumana» (l'inimmaginabile), denunciando il fondamento distruttivo di un'ideologia che considerava l'esistenza di più specie umane, selezionandole, inventandosi l'ipotesi di umanità inferiori, in particolare quella di «razza ebraica», per sterminarla⁴⁹. Come si è detto, sarebbe riduttivo attribuire alla relativa situazione di privilegiati e alla maggiore probabilità di poter tornare vivi (dei deportati politici) il sentimento di rivendicazione di «appartenenza alla specie umana», gridato da Antelme: è invece credibile che abbia trovato supporto in ciò che Antelme definisce, appunto, frutto della 'meditazione retrospettiva' di un sentimento «immediatamente vissuto» (oltre che nel proprio coinvolgimento ideologico persistente per l'intera durata della deportazione con qualche maldestro tentativo di aggregazione e di comunicazione clandestina fra internati, sempre più disorientati e affamati). David Rousset, che anticipa la visione 'ottimistica' di Antelme circa la 'specie umana' (scrivendo, nel '45: «Eppure in tutte le cittadelle di quello strano universo [concentra-

⁴⁸ R. Antelme, *La specie umana* (1969) cit., pp. 7-8.

⁴⁹ Gli argomenti di questa riflessione riguardano il contesto generale delle persecuzioni razziali. Da noi non mancano riflessioni di grande spessore. Fra le molte possibili segnalerei solo due voci: Rosetta Loy, *La parola ebreo*, Torino, Einaudi, 1997 e Arcangelo Ferri, *Bombardate Auschwitz: una speranza negata*, Milano, il Saggiatore, 2015.

zionario] vi sono stati uomini che hanno resistito»), nel fare l'appello delle vittime, in una lunga lista accanto a Crémieux «che nei momenti peggiori non tradì mai la sua arte», rivolge il suo pensiero anche a Robert Antelme, ridotto alla stregua di un fantasma ma ancora «pieno di passione»⁵⁰ e comunque fedele all'idea che un uomo possa essere ucciso «ma non cambiato in qualcosa d'altro»:

[...] non ci possono essere ambiguità: noi restiamo uomini, finiremo come uomini [...]. È un sogno SS quello di credere che si abbia la missione storica di cambiare specie e siccome questo cambiamento avviene troppo lentamente, ammazzano. No, questa malattia straordinaria non è altro che un momento culminante della storia degli uomini. Questo può significare due cose: primo, che fanno la prova della solidità di questa specie, della sua immutabilità. In seguito che la varietà dei rapporti tra gli uomini, il loro colore, i loro costumi e divisioni in classi, mascherano una verità che qui, ai limiti della natura, appare evidente; toccati i nostri limiti: non esistono più specie umane, ma la specie umana. Proprio perché siamo uomini come loro, le SS in definitiva saranno impotenti davanti a noi. Perché avranno tentato di mettere in questione l'unità di questa specie, finalmente verranno schiacciati [...]. Effettivamente laggiù avviene come se ci fossero delle specie [...], la divisione in razze e classi è il canone della specie e mantiene sempre pronto, come ultima linea di difesa, l'assioma: 'Quella non è gente come noi'. Ebbene qui la bestia è diventata invidiabile, l'albero una divinità, tuttavia noi non possiamo diventare né bestia né albero. Né noi possiamo, né le SS possono farci arrivare a questo punto [...]. 'Le SS sono uomini come noi' [...]; siamo costretti a dire che non vi è che una sola specie umana. Che tutto ciò che maschera nel mondo questa unità, tutti coloro che mettono gli esseri umani nella condizione di sfruttati, d'asserviti implicando con questa l'esistenza di specie diverse, è falso e folle; qui ne abbiamo la prova, la più irrefutabile prova, visto che la più miserabile vittima non può far altro che constatare che anche la potenza del boia nel compiere la sua funzione non è che una delle tante possibilità umane, la possibilità di uccidere. Può ammazzarlo un uomo, ma non cambiarlo in qualcosa d'altro⁵¹.

All'ultima massacrante «marcia della morte», una delle tante, pochi giorni dopo l'arrivo a Dachau, il 30 aprile del 1945, Antelme, già pronto per aumentare la catasta dei morti per tifo nel *lager* liberato (subito messo in quarantena), verrà salvato. I liberatori del campo sono americani, ma il libro, che ci consegna ormai un 'inimmaginabile reso immaginabile', si chiude con la stretta di mano di un soldato russo di Sebastopoli a cui, in tedesco, dice: «Siamo liberi»⁵². La parte

⁵⁰ D. Rousset, *L'universo concentrazionario* cit., p. 124.

⁵¹ R. Antelme, *La specie umana* (1969) cit., pp. 256-258. A simile demarcazione «per l'uomo», Antelme resterà fedele, se nel 1945, mentre pensa a questa testimonianza, si dichiarerà per un «no» netto contro le ritorsioni nei confronti dei prigionieri tedeschi (R. Antelme, *Vengeance?* [1945], Postface de Jean-Luc Nancy, Paris, Hermann, 2010).

⁵² Ivi, p. 342.

mancante della storia, che vedrà il ricostituirsi dell'immagine di sé, appartenuta al *laggiù* del 1944, non sarà Antelme a scriverla, bensì Marguerite e si leggerà in differita (nell'anno del film di Lanzmann – il 1985) nella forma di un diario-finzionale, quasi tutto al presente, in una scrittura fortemente disarticolata ed evocativa, quasi un monologo teatrale, datato aprile (1945). La cronologia si sposta una sola volta – nell'epilogo – a un anno e quattro mesi dopo il ritorno dalla deportazione e il resoconto finisce con una serie di flash su Antelme (nel racconto Robert L.) a Bocca di Magra con Marguerite, Ginetta (e Elio) Vittorini:

Una spiaggia in Italia tra Livorno e La Spezia [...]. È sulla spiaggia [Antelme] guarda delle persone che arrivano. [...] Nell'atto di guardare, di sforzarsi per vedere torna per me quello che moriva nell'immagine tedesca della sua morte quando lo aspettavo a Parigi [...]. Non sa ancora abituarsi alla morte di sua sorella: ventiquattr'anni, cieca i piedi congelati, tistica all'ultimo stadio, trasportata in aereo da Ravensbrück a Copenaghen, morta quel giorno stesso, il giorno dell'armistizio [9 maggio]. Non parla mai di lei, non ne pronuncia il nome [...]. Ha scritto un libro su quello che crede di aver vissuto in Germania: *La specie umana*. Una volta il libro scritto, stampato, uscito, non ha più parlato dei campi di concentramento tedeschi. Mai queste parole. Mai più. Mai più il titolo del libro. [...] Sono distesa vicino Ginetta [...]. Gli altri sono rimasti sulla spiaggia. Giocano al pallone. Salvo Robert L. Lui non ancora. [...] Ginetta dice: Mi dispiace molto non averti conosciuta quando aspettavi il ritorno di Robert [...]. A quel nome, Robert L. piango. Piango ancora. Piangerò per tutta la vita. Ginetta se ne scusa, sta zitta. Lei crede ogni giorno che io sia in grado di parlar di lui, non sono ancora in grado. Ma quel giorno le dico che forse avrei potuto. Che già avevo scritto qualcosa sul suo ritorno [...]. Che proprio durante la sua agonia avevo conosciuto meglio quell'uomo, Robert L. [...]. Lui si è alzato, è andato verso il mare. [...] L'ho guardato. Ha visto che lo guardavo [...]. Sapevo che sapeva. Sapeva che a ogni ora del giorno il pensavo: 'Non è morto nel campo di concentramento'⁵³.

La struttura è quella di un *journal* piuttosto breve, denso, oppressivo, ansio-geno, sia nel racconto dei giorni dell'attesa del ritorno di Robert L., sia in quelli della laboriosa guarigione, descritta con verità fin nei dettagli più crudi sull'organismo di un «morto vivente»; un corpo in disfaccimento, che dovrà riprendere lentamente a vivere, dimenticare la fame, smettendo di ingoiare cibo in maniera insaziabile. O, meglio, è la registrazione di una voce querula, che recita a voce alta i timori, le ipotesi che si fanno in mancanza di notizie e, nell'attesa, si corre di informazione in informazione: presso gli amici, i centri pubblici, le stazioni d'arrivo, nei luoghi dove forniscono notizie sui campi liberati (e tra questi

⁵³ M. Duras, *Il dolore* cit. pp. 57, 58, 59, 60 (ricordo che il volume contiene altre cinque storie di morte e di guerra: *Il signor X, detto qui Pierre Rabier, Albert des Capitales, Il miliziano Ter, L'ortica spezzata, Aurélia Paris*).

il campo di Robert L.), compulsando le liste di coloro che stanno già rientrando. Le date annotate sono quelle dell'intero mese di aprile – che si preciseranno via via: dal «20 aprile», al «28 aprile», ai primi di maggio – e si incrociano con le vicende ricordate dal deportato Antelme nei due capitoli finali dell'*Espèce humaine* (*La strada* e *La fine*), ma, alla fine, coincidono con quelle di tutti i sopravvissuti (i nuovi Lazzaro: Levi, Carpi, Rousset...), liberi e ancora increduli. Ne costituisce la versione finzionale e la prosecuzione, in forma di *découpage* filmico, di immagini viste dalla parte di chi il dolore lo ha sofferto in modo spasmodico, reinventando quelle immagini, mentalmente, durante l'attesa e rivendendole incarnate nella forma disumanizzata dell'uomo che ha amato, ridotto a «gambe che oscillano come gru»⁵⁴, con «le mani trasparenti»⁵⁴, che deve liberarsi dalla malattia, deve imparare di nuovo a camminare da solo e a nutrirsi. Ho parlato di monologo teatrale. In realtà, il racconto fa l'effetto di una sorta di psicodramma, interpretato da una voce che, nel continuo interrogare se stessa, gli amici e chiunque sul rientro dei sopravvissuti (di Robert L., in particolare), intesse un racconto dando corpo alle proprie angosce, immaginando ipotesi infauste come imminenti o già accadute:

La giornata decisiva: Remagen [teatro della dura battaglia tra americani e tedeschi, nel 1945]. È da lì che è cominciato. In una fossa, faccia a terra, le gambe ripiegate, le braccia stese, lui sta morendo. È morto. Fra gli scheletri di Buchenwald, il suo. Fa caldo in tutta Europa, sulla strada, poco distante, passano gli eserciti alleati. Avanzano. Lui è morto da tre settimane. È andata così. Ho questa certezza ora. Cammino a passi più rapidi. La sua bocca socchiusa. È sera. Ha pensato a me prima di morire. Il dolore è cosiffatto, soffoca, abbisogna d'aria. Il dolore abbisogna di spazio. Troppa gente nelle strade, vorrei camminare in una grande pianura, sola. Proprio prima di morire, ha dovuto dire il mio nome. Ve ne sono, lungo tutte le strade in Germania, a terra, in pose simili alla sua. Migliaia, decine di migliaia, e lui. Contenuto nelle migliaia di altri, staccato dalle migliaia di altri, totalmente distinto per me, solo. So tutto quello che si può sapere quando non si sa niente. Avevano cominciato ad evacuarli, poi, all'ultimo momento li hanno uccisi [...]. È morto pronunciando il mio nome, Quale altro sennò [...]. L'ombra colma la fossa. La sua bocca, ora nel buio. Sole rosso su Parigi, lento. Fine di sei anni di guerra. Il gran fatto del secolo. La Germania nazista schiacciata. Lui anche, nella fossa. Tutto consumato. [...]⁵⁵.

Ne deriva una trama di dolore registrata sul filo di un'autosuggestione incessante dove accenni a notizie, timori e eventi paventati diventano minacciosi segni di realtà. Chi parla si figura proprio l'inimmaginabile, alla stregua del rivissuto di un film sullo sterminio dove la desolazione dei campi, le marce, la fame, la morte sempre alle spalle, replicano una seconda versione dell'esperien-

⁵⁴ Ivi, p. 54.

⁵⁵ Ivi, p. 17.

za già raccontata dal personaggio Robert L. in veste di autore. È lecito chiedersi, e lo hanno fatto in molti, se si tratta di un racconto retrospettivo, una sorta di prova di finzione teatrale (questo spiegherebbe certi passaggi dalla prima alla terza persona) o di autentiche annotazioni in presa diretta; in ogni caso il ritmo è estremamente coinvolgente e le immagini del tempo appaiono come fermate su quasi quarant'anni prima. Monique Antelme, sempre in occasione dell'omaggio postumo ricordato più sopra, riferiva che Marguerite, nel '70, si dicesse impegnata proprio nella stesura di quelle pagine.

Il racconto è preceduto da una breve premessa dove la scrittrice menziona due quaderni di diario ritrovati per caso in un armadio della propria casa dell'Île de France (Neauphle-le-Château). Nega di avere memoria dei particolari, pur considerando il libro «fra le cose più importanti della sua vita»:

So che è opera mia, sono stata io a scriverla, riconosco la calligrafia e i particolari del racconto, rivedo il luogo, gli spostamenti, ma non mi vedo nell'atto di scrivere questo Diario [...]. Una cosa è sicura, lampante: un tale testo, non mi sembra pensabile che io l'abbia scritto mentre aspettavo Robert L. Come ho potuto scrivere questa cosa a cui non so dare un nome, e che mi spaventa quando la rileggo? [...] *Il dolore* è fra le cose più importanti della mia vita. La parola scritta qui stonerebbe. Mi sono trovata davanti a pagine uniformemente piene di calligrafia minuta, straordinariamente regolare e calma. Mi sono trovata davanti a un disordine formidabile del pensiero e del sentimento che non ho osato toccare e davanti al quale mi vergogno della letteratura⁵⁶.

Resta che il libro funziona come se fosse una confessione in presa diretta, una esperienza «incarnata», quasi un'oltre della scrittura. Ripeto, si tratta di un testo di «letteratura concentrazionaria»⁵⁷ incredibilmente sconvolgente e coinvolgente ma che, in maniera altrettanto incredibile, pare abbia messo fine ad un'amicizia che si era mantenuta viva e duratura nel tempo. Robert Antelme non avrebbe perdonato a Marguerite di essersi «appropriata della sua deportazione», decidendo di rompere la loro frequentazione. La rottura fu definitiva: Marguerite non andò a trovare Robert durante la sua malattia (un ictus) e non partecipò al suo funerale (nel 1990). Monique fece altrettanto alla morte della Duras (1996). Il libro dedicato a «Nicolas Régnier [primo figlio di Monique] e Frédéric Antelme», inaspettatamente diventa causa di un dolore ulteriore. Curioso epilogo per uno dei racconti-emblema della Shoah⁵⁸.

⁵⁶ Ivi, p. 14.

⁵⁷ Sul rapporto tra «letteratura e letteratura concentrazionaria», ha scritto delle riflessioni intelligenti Lucie Bertrand, che, per altro, per la prima volta, si applica a leggere proprio il testo di Antelme come 'letteratura' e non solo testimonianza (Lucie Bertrand, *Vers une poétique de l'Espèce humaine de Robert Antelme*, Paris, l'Harmattan, 2005, in particolare pp. 77-107 e pp. 111-161).

⁵⁸ La fonte di questo ricordo si trova nell'intervista, già citata, a Monique Antelme.

4. *L'Autore e il testimone*

Comunicare (aver comunicato) l'indicibile, in «immagini espresse», significa, per l'io che scrive, aver portato ad esecuzione il compito di reinterpretare la realtà, ri-configurarla, conferirle un senso mediante il linguaggio e distanziarla fino a farne letteratura, se è vero, come scrive Bachtin, che lo scrittore «è colui che è capace di scrivere in modo indiretto anche quando si tratta di sé»⁵⁹. Per chi scrive, in ogni caso, si è trattato di sottoporsi a quel procedimento di messa a distanza («extralocalità» o esotopia, dice Bachtin) intrinseco ad ogni tentativo di tradurre l'esperienza in parole, assumendo comunque il ruolo di autore rispetto a un se stesso oggettivato: un simile ruolo rende possibile comporre l'esperienza senza (apparentemente) appartenere a quell'universo linguistico. Paradossalmente, ad ogni atto enunciativo, nella relazione deittica – vale a dire: l'io-qui e ora – che si afferma come presenza, si consuma un implicito allontanamento dal vissuto, dalla sofferenza, dall'odio e dall'orrore, testimoniato come se a dire di soffrire fosse un altro Robert, in un altro momento, in un altro luogo: il luogo della memoria «dove giacciono i ricordi» (Levi). La moneta di scambio, per pareggiare il conto con l'indicibile (l'inimmaginabile) e il vuoto di senso, dipende da uno scambio legato a un doppio passaggio – dalla realtà alla scrittura (finzione) e dalla finzione, proprio nella misura in cui ne costituisce un «oltrepassamento», a una nuova realtà, esistente fino ad allora solo nella coscienza dell'io – proiettata in un altro tempo, un presente eterno, «che include passato e futuro»⁶⁰. Questo processo, in fondo doloroso, specie se ad essere testimoniato è il proprio dolore, si coglie nel riferimento di Antelme quando evoca la verità come dipendente dal «molto artificio» e, eventualmente, come resa più accettabile dalla «favola»:

Le storie che gli uomini raccontano sono tutte vere. Ma è necessario molto artificio per far passare una particella di verità, e in questo loro raccontare non c'è il dovuto artificio capace di vincere la necessaria incredulità. Qui bisognerebbe credere tutto ma la verità può essere più faticosa da ascoltare di una favola. Basterebbe un pezzo di verità, un esempio, una nozione. Ma ciascuno qui non ha solo un esempio da proporre e siamo migliaia di uomini. I soldati camminano in una città dove bisognerebbe cucire insieme tutti quei racconti pezzo per pezzo⁶¹.

Per raggiungere la pienezza di senso, dice Antelme, occorre trasformare le singole storie di ciascuno in memoria collettiva e, di fatto, in una storia che non

⁵⁹ Più esattamente, Bachtin ha scritto: «Lo scrittore è chi sa lavorare sul linguaggio, trovandosi fuori dal linguaggio, è chi ha il dono del parlare indiretto» (Michail Bachtin, *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane* [1979], a cura di Clara Strada Janovič, introduzione di Vittorio Strada, Torino, Einaudi 1988, p. 299).

⁶⁰ E. Bruck, *Lettera a Bruno Vasari*, in *Il ritorno dai Lager*, a cura di A. Cavaglian cit. p. 80.

⁶¹ R. Antelme, *La specie umana* (1969), p. 338.

sia minimamente livellatrice di quei racconti da «cucire insieme pezzo per pezzo» e, semmai, ri-orientati verso il comune obiettivo della verità testimoniale. In questo caso, occorre rivedere la posizione di «extralocalità» di cui ha parlato Bachtin nella sua riflessione circa il rapporto tra l'autore e l'eroe, procedendo proprio nel senso della sua precisazione dove spiega come la posizione di «extralocalità v[enga] conquistata, e spesso attraverso una lotta mortale, soprattutto là dove l'eroe è autobiografico, ma non in questo caso soltanto: talvolta è difficile assumere una posizione esterna rispetto a un compagno dell'evento della vita e a un nemico»⁶². Infatti, proprio nella situazione in cui l'autore è un testimone è difficile «assumere una posizione esterna», perché la distanza rimane minima. Améry scrive:

Per due decenni ero stato alla ricerca del tempo incancellabile, tuttavia mi era stato difficile parlarne. Quando però, grazie alla stesura del saggio su Auschwitz sembrò essersi infranta una confusa proibizione, sentii improvvisamente l'esigenza di dire tutto [...]. Ben presto s'impose anche il metodo. Se alle prime righe del saggio su Auschwitz avevo ancora ritenuto di poter assumere un atteggiamento prudente e distaccato, a affrontare il lettore con signorile oggettività, adesso dovevo rendermi conto che ciò era semplicemente impossibile. Laddove l'«Io» avrebbe senz'altro dovuto essere evitato, si è proposto come unico punto di partenza utile. [...] Ne è nata una confessione personale, interrotta da meditazioni. [...] Attraverso la confessione e la meditazione sono pervenuto a un'analisi o, se si preferisce, a una descrizione di quale sia l'esistenza della vittima»⁶³.

E la distanza si accorcia ulteriormente quando l'io del testimone si sovrappone all'io della vittima:

In tal modo, naturalmente, do una collocazione a me stesso. Nella mia doppia qualità di ebreo e di esponente della resistenza belga, ho soggiornato, oltre che a Buchenwald, a Bergen-Belsen e in altri campi di concentramento, per un anno anche ad Auschwitz e più precisamente nel Neblager [...] Auschwitz-

⁶² Michail Bachtin, *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane* [1979], a cura di Clara Strada Janovič cit., pp. 13 sgg. Il concetto bachtiniano ha avuto molto seguito (a partire dallo stesso Paul Ricœur nei suoi volumi dedicati al racconto). Sul tema si rinvia a: Augusto Ponzio, *Scrittura Dialogo Alterità. Tra Bachtin e Lévinas*, Firenze, La Nuova Italia, 1994 e a Carlo Alberto Augieri, che ha scritto diversi volumi sulla funzione ermeneutica del racconto. Si veda: *Sono, dunque narro*, Palermo, Palumbo, 1993; *La letteratura e le forme dell'oltrepassamento. Bachtin, De Martino, Jakobson, Lotman*, Lecce, Manni, 2002; *Leggere Raccontare Comprendersi. Narrazione come ermeneutica*, Napoli, Liguori, 2009 e, infine, *Sul tempo scrivano. Narrazione e indugio di senso* cit.

⁶³ Jean Améry, *Intellettuale a Auschwitz [Jenseits von Schuld und Sühne Bewältigungsversuche eines Überwältigten]*, 1966, 1977], trad. Enrico Gianni, *Prefazione* di Claudio Magris, Milano, Bollati Boringhieri, 1987, 2002, p. 24. Sulla particolare posizione di testimone-autore-personaggio in Améry, rinvio alle riflessioni di Carlo Alberto Augieri e al suo ampio e articolato saggio, in *La parola testimoniale del personaggio e la demitizzazione della funzione-autore: Sartre e Améry*, in *Leggere Raccontare Comprendersi. Narrazione come ermeneutica* cit. pp. 93-114.

Monowitz. La parolina «io» si riproporrà più frequentemente di quanto mi sia gradito, e in particolare ogni qualvolta non posso attribuire anche a terzi la mia esperienza personale⁶⁴.

La «lotta mortale» per la soggettività pare ogni volta destinata a perdurare: l'io di Antelme (di Levi, Edith Bruck, Rajchman, Rousset, Semprún, Carpi...) si re-incarna, risucchiato 'dentro' un tempo e un'esperienza che non esistono come realtà se non nel ricordo. Ma la memoria, dice Levi, è tenuta a consegnare ricordi meno «scoloriti» possibile, «indenni» e non deformati⁶⁵. È per altro a questo imperativo testimoniale a cui si appella Antelme quando dice: «Io parlo solo della mia esperienza», dando l'impressione di giustificarsi per non aver incluso nel suo sguardo il «fumo grigio»⁶⁶ delle ciminiere dei campi di morte riservati al popolo della «notte e nebbia» (Jean Cayrol) destinato allo sterminio. È forse scontato affermare che la letteratura di testimonianza (e tale è tutta la letteratura della Shoah) è presentificazione, ricomposizione di un tempo e di uno spazio che l'io non ha potuto mettere definitivamente a distanza. E il lettore, a sua volta, non può evitare di riferirsi a quell'io anch'esso non più esistente, che, però, non è rimasto prigioniero del passato e di una solitudine enunciativa e si nomina in quanto autore-testimone: Robert Antelme... Quando Levi conferma di essere diventato scrittore a causa delle terribili prove di Auschwitz forse il suo pensiero non è da assumersi alla lettera – perché probabilmente sarebbe diventato comunque poeta – mentre, per Antelme, che non si è dedicato interamente alla scrittura, è forse la testimonianza che ne ha fatto un autore.

In quanto 'ri-presentificazione' inventata di un altro tempo, al testimone, Antelme come agli altri, si richiede una cosa soltanto: non tradire la verità, non deformarla, magari neutralizzandola esteticamente; ed è qui che, spesso, proprio le parole che mancano diventano eloquenti e finiscono per mostrare come il riferirsi all'inimmaginabile diventi l'unica possibilità di accogliere tutta quella verità eccedente – impensabile –, che, per essere nuovamente insediata con veemenza nella realtà, richiede talvolta un «tempo scrivano», volutamente oggettivo. Pura tautologia e pura fenomenologia. «Il dolore è dolore», dice Améry: è la verità di quella realtà.

L'analisi della tortura che mi sono prefisso non può prescindere, me ne dolgo con il lettore, da una descrizione oggettiva di quanto avvenne; cercherò tuttavia di essere il più possibile sintetico [...].

⁶⁴ Ivi, p. 31.

⁶⁵ P. Levi, *La memoria dell'offesa in I sommersi e i salvati* [1986], *Opere I cit.*, p. 673.

⁶⁶ Per questa immagine, tramandata dai testimoni, rinvio a un libro dimenticato di Liana Millu, *Il fumo di Birkenau* (cit.), e inoltre al precoce (e terribile) documentario di Alain Resnais, *Nuit et brouillard* [NN, *Nacht und Nebel* è la sigla del decreto nazista – del 1941 – sui campi di concentramento], testo di Jean Cayrol (deportato a Mauthausen nel 1943), 1956 (per altro, sul problematico rapporto tra cinema e deportazione rinvio alle riflessioni di Claudio Gaetani, *Il cinema e la Shoah*, Prefazione di Moni Ovadia, Recco, Le mani, 2006).

Quanto a me, doveti arrendermi assai presto. Avvertii uno schianto e uno scheggiarsi nelle spalle che il mio corpo fino ad oggi non ha dimenticato. La testa e gli omeri saltarono dalle loro sedi. Il mio stesso peso provocò una lussazione [...]. Tortura, dal latino *torquere*: che dimostrazione pratica (23 luglio del 1943) di etimologia! Sul mio corpo si abbattevano inoltre le nerbate [...]. Sarebbe del tutto irragionevole voler descrivere in questa sede i dolori che mi inflissero. Era ‘come un ferro rovente che mi avessero fatto penetrare tra le spalle’ o era piuttosto ‘come un palo di legno smussato spinto nella nuca?’: un paragone varrebbe l’altro e alla fine ci accorgeremmo quanto sia vana questa disperata giostra delle metafore. Il dolore era quello che era. Non vi è altro da aggiungere. Le qualità delle sensazioni non sono né raffrontabili né descrivibili. Stabiliscono il limite delle possibilità di comunicazione verbale. Chi volesse rendere partecipi gli altri del proprio dolore fisico, sarebbe costretto a provocarlo e a divenire lui stesso un aguzzino [...]. Se il *come* del dolore si sottrae alla comunicazione verbale, posso però, forse tentare di spiegare approssimativamente in *cosa* consistette⁶⁷.

Le immagini ‘inespresse’ del dolore (il «come») e del tempo che riscrive l’orrore della sofferenza e del puro dolore fisico, diventano verità proprio in quanto realtà indicibile, non metaforizzabile, esperienza non condivisibile se non per averla subita⁶⁸; il «cosa», invece, indica che la riconfigurazione del senso finisce per darsi anche in molti modi: per sottrazione o per designazione referenziale la più autentica e distanziante possibile – ma non per questo meno emotivamente coinvolgente – compresa l’indescrivibilità a cui accenna Améry. Ed è proprio alla descrizione, qui lontana dalla funzione di cattiva accompagnatrice del racconto (secondo Lukács⁶⁹), bensì intesa in quanto possibilità di ri-produrre mimeticamente la realtà vissuta, come verità non rappresentata ma resa presente, registrata, nota dopo nota, come in un diario, che si affida il testimone⁷⁰. Allora descrivere «in forma più oggettiva e sintetica possibile» non possiede il significato condannabile del ‘mostrare e non partecipare’, gesto di un autore assente; è diventato, invece, l’equivalente del far vedere, mostrare il dolo-

⁶⁷ J. Améry, *Intellettuale a Auschwitz* cit., p. 72 [cap. *La tortura*].

⁶⁸ In realtà, per chi ne ha condiviso l’esperienza la descrizione diventa nuovamente vera e perciò insostenibile alla lettura. Jean Améry è a loro che pensa nel 1966, chiudendo la sua *Prefazione*: «Con questo libro non mi rivolgo ai miei compagni di sventura. Loro già sanno. Ciascuno di loro deve sopportare a proprio modo il peso di questa esperienza. Ai tedeschi invece, che nella loro schiacciante maggioranza non si sentono, o non si sentono più, responsabili degli atti al contempo più oscuri e più caratterizzanti del Terzo Reich, spiegherei volentieri alcune circostanze che forse non sono state loro rivelate. Talvolta oso infine sperare che quest’opera raggiunga uno scopo positivo: allora potrebbe riguardare tutti coloro che intendono porsi come prossimo» (Jean Améry, *Intellettuale a Auschwitz* cit., p. 25).

⁶⁹ Gyorgij Lukács, *Narrare o descrivere?* In *Il marxismo e la critica letteraria*, Torino, Einaudi, 1953, 1964, 1970.

⁷⁰ I diari della memoria sono rari. Quello dell’artista Aldo Carpi (*Il diario di Gusen* cit.), seppure eterogeneo, è, in questo senso, un documento eccezionale. Sul tema si veda anche Carlo De Matteis, *Dire l’indicibile. La memoria letteraria della Shoah* cit., p. 13.

re vero, fissarlo in immagini istantanee di volti di persone, di luoghi prima che possano essere cancellati e distrutti come poi in parte è accaduto⁷¹. Ancora prima dei filmati, i campi di Buchenvald, Treblinka, Mauthausen, Auschwitz... si sono materializzati nelle descrizioni, nelle frasi brevi (la «concisione inarrivabile di Levi», notata da Semprún⁷²), di un presente-descrittivo grammaticalmente 'illogico', nel senso che, nel loro alternarsi, le forme verbali (presente, imperfetto – il tempo elettivo della durata e della descrizione – passato prossimo, futuro, passato remoto, infinito, condizionale), diventano tutte equivalenti: ibride coniugazioni della lingua della memoria, la cui funzione è quella di 'presentificare il passato' quasi a fissare, in maniera fenomenologica, il tempo lungo e immobile del dolore, delle sensazioni di freddo, paura e fame (come la mancanza di pane, qui descritta da Antelme):

Io ero immobile, masticare era come un buon sonno. Tra poco non ci sarebbe rimasto nelle mani che il coltello. Non ci sarebbe stato più pane, e non si può inventarlo il pane né si può trovarlo da nessuna parte e in nessuna maniera. Perfino le briciole del pane, il pane che resta sulla tavola a pasto finito, il pane che certe donne non mangiano, il pane che si butta nella pattumiera, il pane vecchio, duro come la pietra, non lo si può inventare [...]. Niente come la mancanza del pane, fa tanto pensare a questa parola: niente [...]. Già la fame ci avvinghia. Non se ne soffre, da nessuna parte si ha dolore; ma il pane ci ossessiona, un quarto un quinto di pagnotta! La fame non è altro che ossessione. Arrivati a Fresnes, per due giorni non siamo riusciti a mangiare; qualche giorno dopo si raccoglievano le briciole. A Buchenwald è stato lo stesso. Appena arrivati non si aveva fame. Poi piano piano ci siamo messi a preservare il pane. Quando un compagno non riusciva a mangiare tutta la sua zuppa e ne regalava la metà, ci si sentiva ricchi. Quella giornata assumeva l'aria di una buona giornata⁷³.

Pagine e pagine di «parabole descrittive», spesso ricorrenti, repertoriabili dai racconti di ognuno, hanno elevato interi archivi della memoria – ignorati da troppi –, in nome della verità testimoniale (prima e dopo la condanna dei pro-

⁷¹ In *Treblinka 1942-1943. Io sono l'ultimo ebreo* (cit.) di Chil Rajchman, un terribile racconto, tutto rivissuto al presente, si trova riprodotta l'immagine grafica del *Campo di sterminio di Treblinka nella primavera del 1943*. E nel suo *Diario di Gusen*, il pittore Aldo Carpi ricostruisce una cartografia esattissima del campo.

⁷² J. Semprún, *Il giorno della morte di Primo Levi* (11 aprile 1987), in *La scrittura o la vita* cit., p. 224. In modo molto indovinato, Lucie Bertrand ha proposto l'immagine di «parabola descrittiva» per designare la lezione di vita non finzionale dello scrittore «che descrive, ma descrive fatti significativi» (L. Bertrand, *Vers une poétique de L'Espèce humaine de Robert Antelme* cit., p. 159).

⁷³ R. Antelme, *La specie umana* (1969), pp. 98-99. Ecco il *pathos* della scena del pane riproposta nel *Dolore*, di M. (*Il dolore* cit., p. 55) ed. or. p. 47. «Ieri raccattava le briciole di pane cadute per terra dai pantaloni con uno sforzo enorme, oggi ne trascura qualcuna [...]. Ieri pomeriggio è andato a rubare il pane nel frigorifero. Ruba. Gli diciamo di fare attenzione, di non mangiare troppo. Allora piange».

cessi, non molti, malgrado la loro risonanza) sognata da Antelme e da tutti coloro che hanno pensato che occorressero documenti, tracce non abbellite sulla realtà dell'inimmaginabile, ed è a questa prospettiva ampia che si può adattare la riflessione di Cesare Segre, quando, a proposito di Levi, scrive: «[s]i ha ritegno a giudicare con criteri estetici un libro che ha tanta sofferenza personale, milioni di morti»⁷⁴. Non credo si possa negare al suo pensiero una portata più generale. E, forse, un simile 'ritegno' finisce per combaciare con l'intenzione di un sotteso controllo emotivo, da parte dell'autore, tutto sommato piuttosto diffuso (le voci risentite di Jean Améry o di Chil Rajchmann hanno radici ideologiche che ne giustificano la veemenza concettuale e verbale⁷⁵). Tuttavia, il sigillo comune è innegabile e mi sembra che Charlotte Wardi ne abbia formulato una definizione convincente: «Gli scritti dei sopravvissuti che si inscrivono nello spazio e nel tempo concentrazionari colpiscono generalmente per la sobrietà della scrittura. La volontà di linguaggio spoglio, il rifiuto delle immagini, dei paragoni, conferisce al testo una potenza suggestiva»⁷⁶.

La lingua condivisa (non vorrei parlare di stile, proprio per andare nel senso della riflessione di Segre) esiste ed è iscritta nella cadenza martellante di parole come «realtà» e «verità», e per chi ne ha condiviso l'esperienza, la descrizione è evocatrice proprio di un vero e proprio «effetto di verità di quella realtà»:

Di vero c'è soltanto il fumo del crematorio di Buchenwald, l'odore della carne bruciata, la fame, gli appelli sotto la neve, le bastonate, la morte di Maurice Halbwachs [il suo professore] e di Diego Morales [combattente della guerra civile], il fetore fraterno delle latrine del Campo Piccolo. Ho letto *La Tregua di Primo Levi* nel 1963. Fino ad allora non sapevo niente di lui. Non avevo letto il suo primo libro, *Se questo è un uomo*. È vero che avevo deliberatamente evitato di leggere qualsiasi testimonianza sui campi nazisti. Faceva parte di una strategia della sopravvivenza⁷⁷.

«Nulla era vero all'infuori del campo», aggiunge Semprún traslitterando la frase di Levi che si legge nella *Tregua*⁷⁸ e, allo stesso modo, 'nulla era vero' se

⁷⁴ Cesare Segre, *Comunicazione letteraria e prospettive dell'enunciazione*, in *Auschwitz, orribile laboratorio sociale. Postfazione a Primo Levi, Se questo è un uomo* cit., p. 193.

⁷⁵ «Scendere in polemica con uno scomparso è imbarazzante e poco leale [...]. Sto parlando di Hans Mayer, alias Jean Améry, il filosofo suicida, e teorico del suicidio [...]: fra questi due nomi sta tesa la sua vita senza pace e senza ricerca della pace». Con queste parole, Primo Levi discuterà a distanza con il pensiero di Améry in nome della difesa di quello spirito e di quella cultura che Améry definisce come inutilità nei campi di sterminio, in cui la salvezza, spesso, era dipesa dalla capacità di svolgere un lavoro manuale (P. Levi, *L'intellettuale ad Auschwitz*, in *Opere I* cit. p. 754).

⁷⁶ Ch. Wardi, *Le génocide dans la fiction romanesque. Histoire et représentation*, Paris, PUF, 1986, p. 53 (trad. mia).

⁷⁷ J. Semprún, *Il giorno della morte di Primo Levi* (11 aprile 1987), in *La scrittura o la vita* cit., p. 218.

⁷⁸ Ivi, p. 231 («Nulla era vero all'infuori del Lager. Il resto era breve vacanza, o inganno dei

non quel pane diventato immensamente prezioso per Antelme. Ognuno degli sguardi che ha avuto la sventura di vedere l'orrore reca con sé un suo attestato di verità che, però, aiuta a ricomporre la verità di tutti coloro che non hanno più voce. In questo senso evocare la dimensione autobiografica, che pure non è smentibile, nella letteratura della Shoah, appare nel contempo esatto ma anche riduttivo perché comunque lo *status* oltrepassa la convenzione del normale «patto autobiografico». Come ha spiegato Maria Anna Mariani, nel riprendere lo schema delle tre 'mimesi narrative' – che comprendono: la coscienza del tempo umano (*mimesi I*); la necessità di organizzare secondo una trama la percezione del vivere il tempo (*mimesi II*); la ricezione ermeneutica del racconto presso i lettori (*mimesi III*) –, la «particolare narrazione del tempo che è l'autobiografia» richiederebbe l'inserimento di una modalità relativa a un vero e proprio patto con la memoria, ovvero:

1. mimesi I (consapevolezza del carattere temporale della vita umana);
2. *memoria-racconto* (configurazione naturale del tempo vissuto, operata dalla memoria);
3. mimesi II (configurazione narrativa del tempo);
4. mimesi III (arricchimento della propria comprensione del tempo, avvenuto durante la lettura⁷⁹).

Forse, allargando ulteriormente il quadro già rivisto da M. Anna Mariani, si potrebbe giungere ad attribuire un valore assolutamente vincolante al 'patto con la verità della memoria e della storia', che è un patto non falsificabile anche quando quegli eventi ispirano personaggi di finzione. La letteratura della Shoah dimostra che tematizzare il genocidio è stato (è) possibile solo nel contesto di una realtà non compromessa proprio sul piano della verità della memoria collettiva⁸⁰. Vale non solo per questa figura *sui generis* di «autobiografo» (M.A.

sensi, sogno... che diventa: «Semplicemente, nulla era vero all'infuori del campo. Il resto è stato breve vacanza, inganno dei sensi, sogno confuso: ecco tutto»).

⁷⁹ Maria Anna Mariani, *Sull'autobiografia contemporanea, Nathalie Sarraute, Elias Canetti, Alice Munro, Primo Levi*, Roma, Carocci, 2011, pp. 11-12 (corsivo mio). Su tema si veda anche Giuliana Cacciola, *Generi della memoria e memoria di genere. Primo Levi, Ruth Klüger e la Shoah*, Roma, Bonanno editore, 2014; *La deportazione nel lager nazisti. Didattica e ricerca storiografica*, a cura di Lucio Monaco, Atti del Convegno Internazionale, 3 aprile 1998 (Consiglio Regionale Aned), Milano, FrancoAngeli, 2000.

⁸⁰ La studiosa A. Wieviorka, ha esaminato gli aspetti che gli storici, da storiografi 'oggettivi', si sono posti per evitare il tono asettico della mera documentazione, che, però, non è senza conseguenze eccessive. A proposito di Daniel Goldhagen, scrive: «Egli vuole evitare l'«approccio meramente oggettivo» e tenta di «comunicare l'orrore» [...]. E precisa: schizzi di sangue, frammenti di ossa e di cervello che spesso ricadevano sugli assassini, insozzandone la faccia e i vestiti; grida e lamenti di gente in attesa del massacro imminente o in preda agli spasimi della morte che riecheggiavano nelle orecchie dei tedeschi. Queste scene – non le descrizioni asettiche proposte dalla semplice cronaca delle operazioni – furono la realtà di molti realizzatori; per poter comprendere il mondo fenomenologico dovremmo raccontare a noi stessi ognuna delle immagini raccapriccianti che essi videro, ognuna delle grida di angoscia e dolore che udivano». A. Wieviorka

Mariani) ma anche per l'autore di storie finzionali. È questa la ragione per cui il narratore che insegue nell'esistenza di Dora Bruder (è il nome della protagonista dell'omonimo romanzo di Patrick Modiano⁸¹) le tracce di una sua presunta fuga dal collegio, in un giorno di dicembre, si trova a svolgere la sua ricerca come se stesse ispezionando uffici di polizia 'reali', maneggiando protocolli burocratici, registri carichi di dati, trascrizioni di identità, indirizzi: tutte gabbie vessatorie identiche a quelle che hanno imprigionato ogni individuo dalla stella gialla, obbligato a registrarsi come ebreo, vivendo nella Francia (e nell'Europa) occupata dai tedeschi. Ovvero: nel personaggio di Dora Bruder rivive, viene riscritta, la vicenda esistenziale di una qualsiasi ragazza bollata dal marchio dell'ebraicità, inseguita da controlli, minacciata da delazioni poliziesche e già destinata a vivere l'esperienza dei viaggi da Drancy a Auschwitz. Il narratore, nella sua finzione, costruisce una testimonianza sulla base di ricordi altrui, rispettandone l'autenticità, pur non essendo stato direttamente un testimone (nel caso di Modiano è suo padre che è vissuto negli anni delle persecuzioni). È verità tutto quello che accade al personaggio inventato di Dora Bruder. Quello che non è forse mai accaduto (ma che sarebbe potuto accadere) è l'ipotesi, un risarcimento quasi, di un breve momento di felicità. Nella Parigi occupata degli anni '40-'45, la deportazione si può raccontare, reinterpretare ma non 'inventare', gli archivi esistono, e non si può evitare di far riferimento a dettagli e sistemi di costrizioni veri. Come per Dora (e molti altri personaggi), non c'è differenza tra la verità dei pressanti e orribili ricordi di Anita, la giovanissima «viaggiatrice clandestina», anche lei in fuga, che dice io in *Quanta stella c'è nel cielo*. E i ricordi 'autobiografici', di chi dal di fuori della protagonista torna a re-immaginare l'orrore della realtà della propria esperienza di sopravvissuta, finiscono per somigliare fortemente a quelli della bambina 'reale' che, in *Chi ti ama così*, può dichiarare: «Sono nata in un piccolo villaggio ungherese tra la Ucraina e la Slovacchia, di giovedì notte, 3 maggio del 1932 [...] era la Pasqua del 1944» e che è realmente stata nell'inferno delle selezioni di Mengele. Perciò i ricordi di Anita possono essere solo verità⁸².

Ma la letteratura può spingersi oltre e proprio Bassani, nel suo memorabile racconto *Una lapide in Via Mazzini*⁸³, offre una singolare contro-prova di «mag-

appare critica nei confronti di questo modo non asettico di fare storia spiegando che «ben pochi riuscirebbero ad arrivare in fondo alla lettura di resoconti tanto orripilanti» e che non è possibile «metterci al posto dei carnefici» (A. Wiewiorka, *L'avvento del testimone*, in *L'era del testimone* cit., pp. 104-105).

⁸¹ Patrick Modiano, *Dora Bruder* [*Dora Bruder*, 1997, 1999], trad. Francesco Bruno, Parma, Guanda, 1998.

⁸² E. Bruck, *Quanta stella c'è nel cielo*, Garzanti, 2009, 2014 (esiste una eccellente 'versione' filmica del romanzo *Anita B.* di Roberto Faenza) e *Chi ti ama così*, Venezia, Marsilio, 1994, pp. 7, 17.

⁸³ Giorgio Bassani, *Una lapide in Viale Mazzini*, in *Cinque storie ferraresi* [1956, Premio Strega; più volte riedito], *Postfazione* di Cesare Segre, Torino, Einaudi, 2003. Ma si veda almeno:

giore verità» e di rivincita della finzione. Come è noto, nella vicenda di Geo Jozs, l'incredulità, che accompagna la ricomparsa del sopravvissuto dato per morto, riguarda l'inimmaginabile dei campi ormai conosciuto da tutti. Da qui il senso di delusione e di sorpresa dei concittadini che si sarebbero aspettati l'apparizione di uno scheletro: il suo silenzio e la sua apparenza florida finiscono invece per creare un'ombra di sospetto intorno alla realtà della sua deportazione; ma come spesso accade nei racconti di Bassani, il filo della trama si inceppa in modo apparentemente illogico. Per un misterioso intrico degli eventi, Jozs finirà per incarnare la verità storica (e l'inimmaginabile) dal momento in cui, dopo l'episodio del plateale schiaffo al Conte Lionello Scocca, da personaggio oggetto di sospetti diventa «autobiografo» e via via che la propria esperienza si riconfigura in parole, la letteratura lo ricolloca nella dimensione della 'verità di quella realtà' facendogli assumere progressivamente i connotati di Antelme, Semprún, Levi, Jean Cayrol al momento dell'apertura dei campi, fino al punto di cancellarlo, proprio come è accaduto alle migliaia di non sopravvissuti. Ma anche lui, per tutta la durata del racconto è stato un Lazzaro parlante, appunto «qualcuno che parla»⁸⁴, che rivivrà fin tanto che avrà diritto di parola (attraverso la scrittura). Indubbiamente, anche la letteratura ha sfidato il patto del silenzio promulgato da Himmler il 4 ottobre del 1943, decretando che quella «pagina gloriosa della storia tedesca» dovesse rimanere una «pagina non scritta»⁸⁵.

Tuttavia, al testimone è richiesto un dovere etico che il personaggio di finzione non può esprimere se non in modo indiretto attraverso quello che «gli si fa dire». Il testimone ha il compito che tutti si sono auto-assegnati: continuare a credere che non sia possibile sottrarsi al compito di raccontare la verità o, peggio, di ridursi al silenzio, pur avendone la tentazione⁸⁶:

Anna Dolfi, *Un'intervista* [1979] in *Giorgio Bassani, Una scrittura della malinconia*, Roma Bulzoni, 2003, pp. 167-180.

⁸⁴ *Qualcuno parla* potrebbe essere la traduzione letterale del romanzo di Cayrol, *On vous parle* (1947; tradotto in italiano *Lasciatelo parlare* cit. (rinvio alla n. 21), uno straordinario racconto «concentrazionario» scritto in maniera elusiva e autoparodica, dove una voce anonima, nel suo desiderio di dimenticare gli orrori della deportazione, ritrova il proprio «io» solo scrivendo. Si veda: «E poi, un mattino, sono venuti a prendermi. Mi hanno chiesto se avevo i pidocchi o le piattole, se stavo bene... Partivo per la Germania. (Per i dettagli si vedano i libri apparsi sulla deportazione: lì sarà spiegato meglio con maggior dovizia di dettagli... i dettagli non me li ricordo)» (J. Cayrol, *Lasciatelo parlare* cit., p. 93 e V. Pompejano, *Una voce che parla*, in *Lasciatelo parlare* cit., p. XXXIII). Lazzaro, appunto, scrive. Farà della scrittura ragione di ritorno alla vita, e, al contrario di Jozs, ritroverà il proprio «corpo vuoto» che tornerà a «riempirsi di senso» (ivi, p. XXXIII).

⁸⁵ Come spiega ancora Ch. Wardi: «Visant la totale disparition des traces du génocide [...] il en interdisait l'écriture» (Ch. Wardi, *Le génocide dans la fiction romanesque. Histoire et représentation* cit. p. 5).

⁸⁶ Il sentimento di solitudine di distrazione e indifferenza sembra opprimere le voci degli ultimi sopravvissuti. Pochi ancora possono dire, come Edith Bruck: «Accetto di ricominciare», malgrado la fatica di dover continuare ad essere una «narratrice di orrori» (E. Bruck, *Signora Auschwitz. Il dono della parola*, Venezia, Marsilio, 1999, p. 92 e p. 31).

A ogni pagina il lettore vorrebbe potersi fermare, dicendo: è abbastanza, andare oltre nella sofferenza, nella negazione della vita e della morte è impossibile, le immagini dei cadaveri bruciati dalla 'brigata delle ceneri', intollerabile. Ma continua: continua perché il carnefice non si ferma. E poi si dice: se Rajchman ha la forza di parlare ancora, noi dobbiamo avere la forza di ascoltarlo. Per anni, ha riferito i suoi ricordi là dove abitava e poi durante un processo. Ma solo successivamente ha acconsentito a pubblicarli. Perché questa lunga attesa? Non lo so. Ma so che la sua testimonianza resterà un documento straziante e capitale della verità e nello spazio della memoria. Il lettore, qui e altrove, oggi e sempre, gliene sarà riconoscente⁸⁷.

Elie Wiesel⁸⁸, con la piena cognizione di causa di chi ha vissuto quell'inimmaginabile (e lo riconosce nell'«escavatrice che comincia[va] a dissotterrare braccia, gambe, teste» evocata da Rajchmann⁸⁹) ha chiesto la «forza di ascoltare». In fondo, è una minima richiesta, *qui n'engage à rien*, un patto solo emotivamente impegnativo per chi, di quell'inimmaginabile, spesso ha continuato a ignorare gli orrori. Ma, forse, i testimoni andrebbero ascoltati sia quando, con Améry, prima di soccombere alla colpa di essere un 'salvato' (suicidandosi), invita a rendersi conto che l'orizzonte non è affatto libero dalla minaccia di nuove follie antisemitiche (e rinnova il suo grido: «Ascolta mondo [...] Io do l'allarme»⁹⁰), sia quando, insieme a Semprún, ascoltando il «molteplice mormorio del canto degli uccelli [...]» sulla collina dell'Ettersberg⁹¹, dobbiamo ricordare che e il

⁸⁷ Elie Wiesel, *Postfazione* a C. Rajchman, *Treblinka 1942-1943. Io sono l'ultimo ebreo* cit., p. 121.

⁸⁸ Con Elie Wiesel, scomparso il 2 luglio di quest'anno (era nato nel 1928), è cessata la voce coraggiosa e oltraggiata di una vittima che, in tutti questi anni, non ha smesso di gridare nei confronti del 'silenzio del mondo mentre accadeva l'inimmaginabile' (E. Wiesel, *La notte [La nuit]*, 1958). Prefazione di François Mauriac, trad. Daniel Vogelmann, Firenze, Giuntina, 1980) e si era dato il «compito di svelare tutto senza omettere né dimenticare nulla», «per aiutare così i morti a vincere la morte» (E. Wiesel, *Parole di straniero [Paroles d'étranger]*, 1982), Milano, trad. Osvaldo Miani, CDE 1987, pp. 9, 13).

⁸⁹ C. Rajchman, *Treblinka 1942-1943. Io sono l'ultimo ebreo* cit., p. 81. Wiesel, non senza ragione, evoca l'inferno di Dante, nella sua *Postfazione*: Rajchman è un testimone del «lavoro sporco» e dei «divoratori dei cadaveri» incaricati di far pulizia nei forni crematori e si è davvero trovato in un luogo infernale. Non era destinato a sopravvivere e raccontare le atrocità delle pratiche di sterminio. Riuscì a salvarsi dopo la fuga da Treblinka ma è vissuto lui stesso da dannato, fino al suo suicidio.

⁹⁰ J. Améry, *Intellettuale a Auschwitz* cit., pp. 20 e 160.

⁹¹ J. Semprún, *Ritorno a Weimar* in *La Letteratura o la vita* cit. p. 271. Questa frase che si legge nel capitolo finale è da ricollegarsi con l'immagine del 'tempo raccontato' nelle pagine iniziali quando ai liberatori, esterrefatti, Semprún spiega: «Non ci sono più uccelli» dico [...]. «Pare che il fumo del forno crematorio li abbia cacciati. Non ci saranno più uccelli in questa foresta» [...]. «Il crematorio si è fermato ieri», dico loro. «Non ci sarà più fumo sul paesaggio. Forse gli uccelli torneranno!» (Lo sguardo, *La Letteratura o la vita* cit. pp. 13 e 17). Nell'ultimo capitolo, Semprún scopre che, forse, la propria sopravvivenza era dovuta al fatto che una mano anonima non lo aveva registrato come studente (intellettuale!), bensì come *Stukkateur!* (ivi, p. 273). Una ulteriore riprova per le tesi sull'atroce mondo rovesciato, ai «confini dello spirito», stigmatizzato da Jean Améry.

fumo «lo strano odore dei forni crematori» sono 'verità della realtà' del passato, sia quando con Antelme si è costretti a riflettere sull'inimmaginabile resistenza della «specie umana». «On vous parle», intimava allora Jean Cayrol. Certamente non possiamo sottrarci al dovere morale di ascoltare questa parola «lazaréenne» che attraversa i decenni⁹².

⁹² V. Pompejano, *Una voce che parla*, in J. Cayrol, *Lasciatelo parlare* cit., pp. XX e XXXV.

Prague honore un poète français

On sait que l'urne contenant les cendres du poète Robert Desnos, mort à Teresin le 8 juin 1945, un mois après avoir été libéré par la capitulation allemande, vient d'être ramenée de Prague à Paris par une déléguée d'écrivains et de poètes tchèques. Une cérémonie religieuse a eu lieu hier à Saint-Germain-des-Près, et M. Samy Simon, qui a assisté aux cérémonies qui se sont déroulées la semaine dernière en Tchécoslovaquie, nous envoie cet article :

Prague, 15 octobre.

Les cendres de Robert Desnos sont ramenées à Paris

Le ministre de Tchécoslovaquie à Paris a remis hier soir, officiellement, à sa famille les cendres de Robert Desnos, mort en Bohême. Poète, scénariste, journaliste de grand talent, Robert Desnos avait été déporté par les Allemands au camp de Teresin, en Tchécoslovaquie, où succombèrent tant de jeunes écrivains tchèques.

Emouvante cérémonie qui, après les sobres exposés du professeur Cerny, de l'Université de Prague, et du professeur Hytler, représentant M. Capitani, se termina par quelques mots de Paul Eluard.

Figaro 17-10-1945

● Notre éminent collaborateur Georges Duhamel est arrivé à Londres où il fera une conférence à l'Institut français sur la vie et l'œuvre du Dr Charles Nicolle. M. Duhamel quittera l'Angleterre vendredi en avion pour le Canada et les Etats-Unis.

Les obsèques de Robert Desnos ont été célébrées à Paris

Hier matin, en l'église Saint-Germain-des-Près, ont été célébrées les obsèques du poète Robert Desnos, mort en déportation. La messe des morts a été dite par le chanoine Gouget, qui a prononcé une brève allocution.

On notait parmi la nombreuse assistance la présence de MM. François Mauriac, de l'Académie française ; Paul Eluard, Maurice Dehery, secrétaire général des déportés et internés de la Résistance, et de nombreuses personnalités.

La dépouille mortuaire a été conduite ensuite au cimetière du Montparnasse où elle a été inhumée.

COUPURES DE PRESSE
D'OCTOBRE 1945.

SEBALD, UN TENTATIVO DI TESTIMONIANZA

David Matteini

Nel dicembre del 1801, Hölderlin, partendo da Stoccarda, si mette in cammino per Bordeaux dove, su offerta del console amburghese Daniel Christoph Meyer, lo aspetta un prestigioso posto da precettore. Tuttavia, così come molte volte durante la sua vita, anche questa esperienza si rivela un totale fallimento: appena qualche mese dopo, nella primavera dell'anno successivo, in circostanze e per motivi poco noti, il poeta è nuovamente in viaggio per ritornare, dopo due brevi soste a Parigi e a Strasburgo, nel ducato del Württemberg. È irriconoscibile: smagrito, emaciato, appare ai conoscenti e agli amici più stretti «bianco come un cadavere, [...] con occhi scavati e selvaggi, barba e capelli lunghi, vestito come un mendicante»¹. È l'inizio della malattia psichica che condannerà il poeta a molti anni di sofferenza, fino alla morte. Cosa sia realmente successo durante il suo peregrinare per l'Europa, e quali siano le reali cause della sua improvvisa partenza da Bordeaux, sono fatti che costituiscono tuttora una zona d'ombra nella biografia del poeta.

Esattamente due secoli dopo, in occasione dell'inaugurazione del *Literaturhaus* di Stoccarda nel novembre del 2001², Winfried Georg Sebald tenne un discorso che più tardi, nella raccolta postuma *Campo Santo*, avrebbe portato il titolo, emblematico, *Versuch einer Restitution, Un tentativo di restituzione*³. Seppur co-

¹ La descrizione è attribuita a Friedrich von Matthisson e riportata dal poeta Wilhelm Waiblinger nella sua biografia su Hölderlin: «Auf eine unerklärbare Weise, plötzlich und unvermerkt, ohne Geld und Habseligkeiten, erschien er in Seinem Vaterlande. Matthisson erzählte mir einmal, daß er ruhig in seinem Zimmer gesessen, als sich die Thüre geöffnet, und ein Mann hereingetreten, den er nicht gekannt. Er war leichenblaß, abgemagert, von hohlem, wildem Auge, langem Haar und Bart und gekleidet wie ein Bettler». Cfr. Wilhelm Waiblinger, *Leben, Dichtung und Wahnsinn*, in *Zeitgenossen. Biographien und Charakteristiken*, hrsg. von Friedrich Christian August Hasse, Leipzig, F.A. Brockhaus, 1831, 3, XXIII-XXIV, p. 171, trad. it. di Elena Polledri, W. Waiblinger, *Friedrich Hölderlin. Vita, poesia e follia*, Milano, Adelphi, 2009.

² Cfr. <<http://www.literaturhaus-stuttgart.de/event/2009-1-eroeffnungsfest/>>.

³ Cfr. Winfried Georg Sebald, *Zerstreute Reminiszenzen. Gedanken zur Eröffnung eines Stuttgarter Hauses*, in «Stuttgarter Zeitung», 18 novembre 2001, ristampato come *Ein Versuch der Restitution*, in W. G. Sebald, *Campo Santo*, München, Sven Meyer, 2013, pp. 240-248, trad. it. di Ada Vigliani, *Un tentativo di restituzione*, in W. G. Sebald, *Moments musicaux*, Milano, Adelphi, 2013, pp. 31-41.

stituito da poche pagine, l'intervento racchiude, nella sua trama labirintica ma al contempo di estrema fruizione per il lettore, il nerbo della poetica sebaldiana, andando a toccare tutti i punti sensibili della sua opera. Per mezzo del procedimento narrativo della 'sincronizzazione cosmica'⁴ d'ispirazione nabokoviana che, come sa chi ha letto almeno uno dei suoi densi romanzi, rappresenta la loro cifra stilistica più caratterizzante, lo scrittore parte da un episodio dell'infanzia per poi aprire, come di consueto, parentesi storiche, filosofiche e scientifiche che, nel finale, trovano il loro punto di fuga nella vicenda personale di Hölderlin. Dopo un breve *excursus* tra le rovine della storia del primo Novecento, l'intervento si chiude con l'interrogare la vicenda odeporica del poeta romantico riguardo il peso che questo suo stato di migrante possa assumere all'interno di un più generale discorso sul valore testimoniale dell'atto letterario: Sebald sembra interpretare la condizione peregrina di Hölderlin come il segno tangibile di un'esperienza che, seppur ignota, è riconosciuta sconvolgente e che, proprio per il suo carattere, diremo, perturbante, lo ha posto al di là del circolo ontologico della cosiddetta 'normalità'. È proprio in questa zona grigia della coscienza che, secondo Sebald, l'atto poetico si farebbe portatore di verità che travalicano la consuetudine della contingenza per arrivare a toccare, con toni quasi profetici, gli angoli più remoti del tempo.

Che cosa gli era accaduto? Era forse la mancanza del suo amore? Non poteva rassegnarsi al bando della società o, infine, si erano accumulati troppi presagi di sventura? Sapeva forse che la sua patria avrebbe abbandonato ogni bella e pacifica visione, che presto gente come lui sarebbe finita sotto stretta sorveglianza o in prigione, e che non gli sarebbe rimasto altro ricetto se non la torre? *À quoi bon la littérature?*⁵

«A cosa serve la letteratura?», si domanda Sebald. O meglio, come può la parola restituire – da qui il titolo del suo intervento – un senso fino ad ora rimasto indecifrabile agli occhi del mondo? Se per Hölderlin l'indicibile era rappresentato dall'imminente catastrofe della modernità e dalla crisi degli ideali rivoluzionari incarnata nell'imperialismo napoleonico, in Sebald si fa alta la voce che vuole trarre fuori dal silenzio della Storia il trauma della Shoah che per de-

⁴ Centrale, in questa prospettiva, è la reminiscenza dello *Jetztzeit* benjaminiano, la soluzione del tutto-ora che il filosofo tedesco propose per recuperare un'autentica immagine della Storia, concepita non più come un *continuum*, ma come un flusso interrotto da rotture nelle quali sarebbe possibile cogliere i nessi segreti necessari a un'interpretazione degli eventi più profonda e autentica. Questi momenti di discontinuità, ben evidenziati da autori come Hebel e, appunto, Nabokov, permettono a Sebald di rivelare gli aspetti puramente produttivi del processo storico. Cfr. Walter Benjamin, *Tesi di filosofia della storia*, in *Angelus Novus* [1955], Torino, Einaudi, 1995. «Un mio amico filosofo, anni dopo, soleva dire che mentre lo scienziato vede tutto quello che accade in un punto dello spazio, il poeta sente tutto quello che accade in un punto del tempo». Cfr. Vladimir Nabokov, *Parla, ricordo* [1951], Milano, Adelphi, 2010, p. 183.

⁵ W. G. Sebald, *Un tentativo di restituzione* cit., p. 39.

cenni, quasi a titolo di tacita omertà, era stato occultato non solo dalla maggioranza della classe dirigente tedesca ma anche dagli intellettuali suoi compatrioti. Racconta Sebald alla fine del romanzo *Gli emigrati*: «Avvertivo in misura crescente quanto l'impoverimento spirituale e la smemorataggine dei tedeschi attorno a me, la destrezza con cui si erano rifatti una verginità, cominciassero ormai a procurarmi mal di testa e irritazione»⁶.

Ci sembra plausibile ricollegare una simile condanna all'accezione che di questo mutismo ha formulato Giorgio Agamben quando, all'interno del suo *Homo sacer*, afferma che esso sarebbe da ricondurre all'equivoco di aver confuso le categorie giuridiche portanti del processo di Norimberga, per le quali si credeva che la questione fosse chiusa per sempre, con quelle più profondamente etiche, messe a tacere dalla macchina del diritto internazionale. Inevitabile conseguenza di tale confusione giuridico-semantiche, continua il filosofo, sarebbe stata la creazione di quelle «zone di irresponsabilità» che hanno contraddistinto le coscienze degli attori, diretti o indiretti, della follia nazista:

Uno degli equivoci più comuni [...] è la tacita confusione di categorie etiche e di categorie giuridiche (o, peggio, di categorie giuridiche e di categorie teologiche; la nuova teodicea). [...] Il fatto è che, come i giuristi sanno perfettamente, il diritto non tende in ultima analisi all'accertamento della giustizia. E nemmeno a quello della verità. Esso tende unicamente al giudizio, indipendentemente dalla verità o dalla giustizia. [...] Una delle conseguenze che è possibile trarre da questa natura autoreferenziale del giudizio [...], è che la pena non è conseguente al giudizio, ma che questo sia esso stesso la pena. [...] La scoperta inaudita che Levi ha fatto ad Auschwitz riguarda una materia refrattaria a ogni accertamento di responsabilità, egli è riuscito a isolare qualcosa come un nuovo elemento etico. Levi lo chiama «zona grigia». È quella in cui si snoda la «lunga catena di congiunzione tra vittima e carnefici», dove l'oppresso diventa oppressore e il carnefice appare a sua volta come vittima. Una grigia, incessante alchimia in cui il bene e il male e, con essi, tutti i metalli dell'etica tradizionale raggiungono il loro punto di fusione. Si tratta, dunque, di una zona d'irresponsabilità⁷.

Eppure, chi conosce le opere di Sebald, sa bene che la tragedia degli ebrei non viene mai tematizzata, per così dire, dall'interno come ebbero a fare scrittori come Jean Améry, Primo Levi, Paul Celan – tutti autori, questi, da lui letti e discussi nelle vesti del saggista⁸ – bensì attraverso un'autorialità defilata ri-

⁶ W. G. Sebald, *Gli emigrati* [1992], Milano, Adelphi, 2007, p. 241.

⁷ Giorgio Agamben, *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone. Homo sacer III* [1998], Torino, Bollati Boringhieri, 2016, pp. 16-19.

⁸ Per un'interessante analisi dello Sebald saggista cfr. Ben Hutchinson, *W.G. Sebald – Die dialektische Imagination*, Berlin-New York, Walter de Gruyter, 2009, e Walter Busch, *La saggistica di W. G. Sebald: una biografia intellettuale*, «Cultura tedesca», a cura di W. Busch, Roma, Carocci, 2006, p. 29.

spetto ai fatti avvenuti nei campi di prigionia. In effetti, essendo nato nel 1944 e non avendo dunque vissuto di prima persona la tragedia nazista, Sebald si inserisce a giusto titolo in quella generazione di scrittori tedeschi il cui compito, secondo la studiosa Elena Agazzi, sarebbe «quello di documentarsi sul passato e di confrontarsi con esso senza l'autocommiserazione o l'incontenibile rabbia che ha segnato i romanzi degli anni 70 – quelli dei figli che non perdonavano le colpe dei genitori o che disprezzavano attraverso di loro tutto il popolo tedesco»⁹. Continua Agazzi:

Per la III generazione l'atto del ricordo si trasforma in un dovere, e attraverso la strategia narrativa, nonché il posizionamento dell'Io narrante nei confronti della storia, si esplica una *Aufgabe* (compito). Tuttavia, sono ancora le strategie del silenzio suggerite dal pensiero postmodernista a risultare convincenti e costruttive, perché non violano il patto stipulato con la memoria collettiva delle vittime¹⁰.

La sistematica distruzione perpetuata nei campi di concentramento si colloca, infatti, sullo sfondo della narrazione sebaldiana, in un gioco narrativo di continui rimandi mnestici tra gli episodi della seconda guerra mondiale e le vite spezzate dei protagonisti dei suoi romanzi. In altre parole, Sebald adotta un espediente narrativo allusivo che permette di identificare certe immagini con la storia della Shoah senza, tuttavia, fare esplicito riferimento ad essa, segni corrispondenti che, ad esempio, collegano per analogia l'idea della strage compiuta a spese della natura con quella compiuta a spese dell'umanità – un discorso ecologista correlato alla diade natura-Storia¹¹ e sempre presente in Sebald, basti pensare alla celebre descrizione delle tecniche usate per catturare grandi quantità di aringhe presente ne *Gli Anelli di Saturno* o alle numerose bestie sofferenti che si muovono tra le righe dei suoi racconti¹².

⁹ Elena Agazzi, *La grammatica del silenzio di W.G. Sebald*, Roma, Artemide, 2007, p. 27.

¹⁰ Ivi, p. 28.

¹¹ È dalla *Dialektik der Aufklärung* di Adorno che Sebald riprende la riflessione dell'individuo storicizzato nel suo rapporto con la Natura. Come spiega Agazzi, infatti, «Adorno giunge poi al punto nel quale Sebald incardina la sua lotta per la difesa dell'identità individuale contro quella storia naturale della distruzione derivante dall'estraniazione dell'uomo dalla natura, dopo che il mito, è trapassato nel razionalismo tecnologico e tecnocratico a partire dall'epoca illuministica, di cui Sebald tuttavia salva i valori fondativi di libertà e tolleranza». Cfr. E. Agazzi, *W.G. Sebald: in difesa dell'uomo*, Firenze, Le Lettere, 2012, pp. 182-183.

¹² «E come mi sembrava bella quella casa padronale, adesso che impercettibilmente si stava avvicinando all'orlo dello sfacelo e alla tacita rovina. Tuttavia, quando uscii di nuovo all'aperto dopo il giro degli interni, fui colto da un senso di oppressione, come è ovvio, nel vedere, in una delle voliere per lo più abbandonate, una solitaria quaglia cinese, che – in uno stato di evidente demenza – continuava a correre avanti e indietro lungo la grata laterale destra della gabbia e, prima di tornare sui suoi passi, scuoteva ogni volta la testolina quasi non capisse il perché di quella situazione senza via d'uscita». Cfr. W. G. Sebald, *Gli anelli di Saturno* [1995], Milano, Adelphi, 2010, p. 47.

Perché, allora, è importante interpellare Sebald all'interno del discorso sull'ebraismo e sulla testimonianza delle vittime – lui, che non era ebreo e che non aveva vissuto in prima persona l'angoscia della deportazione tanto da conservarne un vivido ricordo? Per rispondere a questa domanda è necessario accordarsi alla visione della storia che lo scrittore aveva maturato durante i suoi studi grazie all'autore che, insieme ad Adorno, rappresentò, di fatto, il faro della sua visione del mondo: Walter Benjamin¹³. È proprio dalle illuminanti *Tesi di filosofia della storia* che Sebald matura la convinzione che vede la Storia come un'immane catastrofe, un graduale processo di distruzione in contrasto con la fiducia capitalista giustificata nella categoria di progresso dominante in Occidente a partire dall'Illuminismo. Così come il filosofo berlinese, per resistere a questo abisso, egli propende ad adottare un movimento prospettico dall'alto che possa in questo modo scandagliare gli abissi della memoria in modo onnicomprensivo, una funzione gnostica non tanto diversa da quella attribuita da Benjamin all'*Angelus* di Paul Klee il quale, laddove gli uomini interpretano la Storia come semplice «catene di eventi», vedrebbe un incessante accumulo di rovine da cui trarre quei semi di umanità celata necessari alla finale redenzione del mondo:

C'è un quadro di Klee che s'intitola *Angelus Novus*. Vi si trova un angelo che sembra in atto di allontanarsi da qualcosa su cui fissa lo sguardo. Ha gli occhi spalancati, la bocca aperta, le ali distese. L'angelo della storia deve avere questo aspetto. Ha il viso rivolto al passato. Dove ci appare una catena di eventi, egli vede una sola catastrofe, che accumula senza tregua rovine su rovine e le rovescia ai suoi piedi. Egli vorrebbe ben trattenersi, destare i morti e ricomporre l'infranto. Ma una tempesta spira dal paradiso, che si è imprigionata nelle sue ali, ed è così forte che egli non può più chiuderle. Questa tempesta lo spinge irresistibilmente nel futuro, a cui volge le spalle, mentre il cumulo delle rovine sale davanti a lui al cielo. Ciò che chiamiamo il progresso, è questa tempesta¹⁴.

Benché simili toni messianici siano del tutto assenti in Sebald, la comunanza tra i due si rende evidente proprio in questa pressante necessità di indagare la memoria storica attraverso un approccio ermeneutico volto a mettere in luce le contraddizioni celate sotto le ingannevoli apparenze della realtà avanzate dai discorsi egemoni delle potenze vincitrici: si tratterebbe insomma, volendo citare la felice chiusa della settima *Tesi* benjaminiana, di «passare a contropelo la storia»¹⁵, ovvero di negare, da una parte, i moduli fisico-lineari del progresso d'ispirazione storicista che tendevano a collocare le aspirazioni degli uomini in un immutabile davanti storico, e, dall'altra, di promuovere la redenzione umana e

¹³ Nonché la riflessione sebaldiana dia evidente prova delle influenze di Benjamin, Sebald cita spesso Benjamin nei numerosi saggi letterari che precedettero la sua attività di romanziere. Cfr. W. Busch, *La saggistica di W. G. Sebald: una biografia intellettuale* cit.

¹⁴ Walter Benjamin, *Tesi di filosofia della storia*, in *Angelus Novus* cit., p. 80.

¹⁵ Ivi, p. 79.

sociale attraverso una proiezione dello sguardo all'indietro, sul cumulo di macerie del passato, appunto. Se in Benjamin, come abbiamo detto, queste istanze anti-progressive si traducevano nel recupero della tradizione rivoluzionaria di rottura tipica del messianismo, la spinta umanitaria di Sebald si rivolge a un'operazione di disvelamento, recupero e, infine, di connessione di quei frammenti di realtà e di vite residuali nascoste negli spazi interstiziali dell'esperienza soggettiva e del divorante *continuum* storico. Il valore che assumono i suoi scritti all'interno della dinamica di ricostruzione della memoria collettiva tedesca acquisisce dunque la sua piena legittimazione letteraria non tanto nella cronaca fedele delle sofferenze vissute durante il dodicennio nero, quanto nella rivelazione *stricto sensu* della parola Shoah, ovvero 'distruzione'¹⁶. L'apparato sebaldiano cerca così di rispondere alla pressante domanda di come la letteratura sia in grado di trascendere la storia della devastazione per soddisfare l'esigenza dei morti di essere ricordati nella loro singolarità, in vista di una giustizia ancora attesa. La messa in moto della memoria redentrica diventa così la sua missione primaria. Ha colto nel segno chi ha individuato nei cosiddetti *Ysber books* il palinsesto dell'opera di Sebald¹⁷. Questi quaderni hanno costituito per molto tempo il modello del memoriale ebraico, istituzionalizzando l'abitudine degli ebrei a corredare con foto e cartine geografiche dei piccoli quaderni in cui era descritta la vita dei loro cari perduti. Ebbene, i suoi romanzi ampliano, per così dire, il raggio delle intenzioni di questi brevi libri e proiettano il trauma dei sopravvissuti al di là dell'evento circoscritto dell'Olocausto. L'Olocausto, cioè, non risulta essere un evento incapsulato nel passato, ma una storia mai esaurita, una storia le cui conseguenze sono tutt'ora in evoluzione.

L'opera di Sebald si configura così come un grandioso intarsio i cui tasselli vengono sapientemente assemblati dall'autore per mezzo di un lavoro di coltissimo *bricolage*¹⁸ letterario. Questa frammentarietà costitutiva dei suoi scritti, oltre che in quei procedimenti narrativi di interconnessione diegetica di cui abbiamo parlato, si riconosce soprattutto nel particolare palinsesto psicologico dei protagonisti dei suoi romanzi, figure che, nella loro apparente eterogeneità, si rassomigliano per l'intima natura di esiliati dal mondo, vittime di un'irrisolvibile scissione dal corso della Storia. Dice Mittner:

¹⁶ Cfr. G. Agamben, *Quel che resta di Auschwitz* cit., p. 29.

¹⁷ Cfr. Katharina Hall, *Jewish Memory in Exile: the Relation of W.G. Sebald's «Die Ausgewanderten» to the Tradition of the «Yizkor Books»*, in *German Literature since 1945: German – Jewish Literature?*, a cura di Pól O'Dochartaigh, Amsterdam, Rodopi, 2000, pp. 153-164.

¹⁸ In un'intervista rilasciata a Sigrid Löffler, Sebald afferma: «Ich arbeite nach dem System der bricolage – im Sinne von Lévi-Strauss. Das ist eine Form von wildem Arbeiten, von vorrationalen Denken, wo man in zufällig akkumulierten Fundstücken so lange herumwühlt, bis sie sich irgendwie zusammenreimen». Cfr. Sigrid Löffler, «Wildes Denken». *Gespräch mit W.G. Sebald*, in *Porträt 7: W.G. Sebald*, Loquai, Eggingen, 1997, p. 137. In quanto al riferimento a Lévi-Strauss, il concetto di *bricolage* è da rintracciare ne *La Pensée sauvage* del 1962.

Si tratta di romanzi dei mondi lemurici, in cui i traumi, iscrivendosi nel corpo e così pregiudicando la verbalizzazione dell'esperienza fisica e mnemonica, riemergono nell'individuo come risultato della rimozione del dolore in sintomi come l'insonnia, le allucinazioni, gli stati di trance, la depressione, ma anche la cecità e la sordità¹⁹.

E non è un caso se, come ha osservato parimenti il germanista Marino Freschi, la poetica di Sebald si legittima proprio nel suo scostarsi dall'ilare nichilismo postmoderno di cui parla Luperini²⁰ per ricollegarsi, al contrario, alla *Wanderung*, l'erranza malinconica:

La sua poetica si fonda sull'esperienza centrale del romanticismo, ossia sulla *Wanderung*, sul viaggio autobiografico – spesso a piedi – nell'Alta Italia, tra le Alpi, in Corsica e in quella regione dell'Inghilterra centrale, Norfolk e Suffolk, che elegge a sua patria, o meglio a suo esilio, rifugio e nascondiglio, e che genera lo sfondo dei racconti più intensi, da *Vertigini* a *Gli anelli di Saturno* e a *Austerlitz*, il suo romanzo più inquietante, che è il suo capolavoro, che non si dimentica, che parla di un destino che opprime l'uomo senza redenzione. [...] È un Odisseo della modernità alla ricerca di sé stesso, delle proprie tracce disperse. Il continente sommerso del passato gradualmente, dolorosamente riemerge con tutte le sofferenze e le irreparabili lacerazioni²¹.

Risulta chiaro, infatti, come due delle immagini più dense di significato presenti in Sebald – il treno e le varie declinazioni dell'elemento aereo come il fumo e il mondo dei volatili – diventino metafora di uno dei grandi *Leitmotiv* propri alla cultura romantica, l'attraversamento del deserto del reietto, dell'ebreo errante²². Ma dove errano questi emarginati dal mondo? Da cosa scappano? Dove vogliono arrivare? La complessa vicenda del protagonista omonimo del romanzo più conosciuto di Sebald, *Austerlitz*, può certamente offrire una risposta a questi quesiti, risposte che, è bene ricordarlo, rimarranno tuttavia sospese nella loro ambiguità, nel loro tentativo di restituzione.

Così come nel caso di Hölderlin, anche quella di Jacques Austerlitz è una discesa *ad inferos* nella memoria storica. Se inizialmente il protagonista non sa neanche il perché del suo curioso nome²³ man mano col progredire della narra-

¹⁹ Ladislao Mittner, *Storia della letteratura tedesca*, Torino, Einaudi, 1978, III, p. 1566.

²⁰ Cfr. Romano Luperini, *La fine del postmodernismo*, Napoli, Guida, 2005, e Remo Cesariani, *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997.

²¹ Marino Freschi, *Sebald, l'ultimo romantico*, <<http://www.rivistailmulino.it/item/3062>>.

²² Cfr. Patrizio Collini, *Wanderung. Il viaggio dei romantici*, Milano, Feltrinelli, 1996.

²³ «A disorientarmi più di tutto, sulle prime, fu che alla parola Austerlitz io non associavo assolutamente nulla. Se il mio nuovo nome fosse stato Morgan oppure Jones, in tal caso avrei potuto riconnetterlo alla realtà. Perfino il nome Jacques mi era noto per via di una canzoncina francese. Ma Austerlitz non lo avevo mai sentito prima e perciò, fin dall'inizio, maturai la convinzione che, tranne me, nessuno si chiamasse così, né in Galles né nelle isole britanniche e nemmeno nel resto del mondo» (W.G. Sebald, *Austerlitz* [2001], Milano, Adelphi, 2002, p. 77).

zione, tramite un intenso scambio discorsivo tra lui e il narratore, viene a delinearsi una costellazione carica di rotture e tensioni le quali, proprio per il loro riconoscersi in quelle «immagini dialettiche» prefigurate da Benjamin nelle sue *Tesi*, si riveleranno cariche di significati allegorici, quasi epifanici, permettendo ad Austerlitz di ricostruire la sua vita e quella dei suoi genitori, deportati nel campo di Theresienstadt ai tempi della guerra. Sebald introietta qui la lezione romantica del *Bildungsroman* tedesco offrendoci un originale romanzo di iniziazione alla coscienza storica. Questa concezione del tempo è esplicitata più volte nel testo attraverso la voce di Austerlitz il quale, man mano che il filo dei suoi ricordi si dipana, acquisisce sempre più una maggiore lucidità interpretativa degli eventi: «ho sempre più l'impressione che il tempo non esista – dirà – ma esistano soltanto spazi differenti, incastrati gli uni negli altri, in base a una superiore stereometria, fra i quali i vivi e i morti possono entrare e uscire secondo la loro disposizione d'animo»²⁴. Una facoltà riaffiorata dalle lezioni del suo maestro di storia André Hilary, spettro che veglia costantemente sulla sua esistenza:

Tutti noi, e anche quelli che ritengono di aver badato persino ai minimi dettagli, ci accontentiamo poi di elementi scenici mobili, che già gli altri hanno fatto girare a sufficienza in su e in giù sulle tavole del teatro. Cerchiamo di riprodurre la realtà, ma quanto maggiore è l'impegno in tal senso, tanto più si impone al nostro sguardo quel che da sempre si è visto sulla scena della storia: il tamburino caduto, il fante che ne sta infilzando un altro, la morte nell'occhio di un cavallo, l'imperatore invulnerabile circondato dai suoi generali nel pieno della mischia irrigidita nell'attimo. Il nostro rapporto con la storia – questa era la tesi di Hilary – è un rapporto con immagini già predefinite e impresse nella nostra mente, immagini che noi continuiamo a fissare mentre la verità è altrove, in un luogo remoto che nessun uomo ha ancora scoperto²⁵.

È evidente che questo bisogno di dare un senso alla sua vita derivi dalla coscienza di migrante obliato e disgregato che, nel libro, è messa più volte in relazione con la penosa condizione di quei bambini ebrei che, come lui, partirono prima della guerra dalle loro terre, stipati in enormi vagoni ferroviari e navi per giungere, dopo giorni di viaggio, nelle stazioni d'Inghilterra:

Ciò che udì erano le voci di due donne, le quali nella loro conversazione ricordavano come nell'estate del 1939, quando ancora erano bambine, fossero state mandate in Inghilterra con un convoglio speciale. Esse menzionarono una serie di città: Vienna, Monaco, Danzica, Bratislava, Berlino, ma solo quando una delle due cominciò a raccontare che il suo gruppo – dopo un viaggio durato due giorni attraverso la Germania e l'Olanda, dove lei dal treno aveva visto le grandi pale dei mulini a vento, e dopo aver superato infine il Mare del Nord

²⁴ Ivi, p. 199.

²⁵ Ivi, p. 82.

– era arrivato a Harwich da Hoek con il traghetto PRAGUE, solo allora seppi con assoluta certezza che quei frammenti di ricordo appartenevano anche alla mia vita. Per lo sgomento seguito a quella subitanea rivelazione non fui in grado di prendere nota degli indirizzi e dei numeri telefonici dati alla fine del programma. Vedevo solo me stesso in attesa al porto, in mezzo a una lunga schiera di bambini in fila per due, la maggior parte dei quali portava zaini o grandi sacchi da montagna. Rividi gli enormi quadroni sotto i miei piedi, il bagliore della mica nella pietra, l'acqua brunastra nella darsena, le funi e le catene delle ancore che si innalzavano oblique, la prua del bastimento più alta di una casa, i gabbiani che svolazzavano sulle nostre teste con stridii aspri, i raggi del sole che squarciavano le nuvole e la ragazza dai capelli rossi con la mantellina scozzese e il berretto di velluto, che durante il viaggio attraverso quelle fosche contrade si era occupata dei bambini più piccoli nel nostro scompartimento; quella ragazza della quale io ancora molti anni dopo, come adesso ricordavo, ho continuato a sognare mentre in una cameretta, al chiarore di una luce bluastro destinata alla notte, suonava per me una canzone allegra su una specie di fisarmonica. «Are you all right?»²⁶

L'impressione di non-appartenenza al mondo e alla propria patria – un sentimento in tedesco reso dal sostantivo *Heimatlosigkeit* – sembra proprio dovuta a questa cesura coatta dal resto degli uomini propria alla comunità ebraica, uno scarto esemplificato, abbiamo accennato, dalle drammatiche immagini dei treni che, nella loro coltre impenetrabile di fuliggine e velocità, attraversavano incuranti l'Europa per giungere nelle grandi città industriali, simbolo, per una lunga tradizione letteraria a cui Sebald si rifà volentieri, della volontà di potenza di una cultura che, nell'orrore delle guerre mondiali, ha raggiunto il suo più nefasto apice: «per quanto mi è possibile risalire indietro col pensiero – dirà Austerlitz nel fluire dei suoi ricordi – mi son sempre sentito come privo di un posto nella realtà, come se non esistessi affatto»²⁷. La 'storia della distruzione' narrata è così un racconto senza una lingua propria, un perpetuo non-detto attraversato dalle diverse lingue straniere che i protagonisti citano come segno di separazione e perdita – il francese, il tedesco, l'inglese, il ceco.

Il trauma che Sebald descrive nei suoi romanzi è quindi l'oblio, l'incapacità di ricordare le vite e i destini di quegli uomini sradicati dalle atrocità disumane della storia d'Europa, di quegli uomini marchiati a fuoco dalla disintegrazione che il significato della Shoah porta in grembo: più che la tragedia nazista in sé, Sebald vuole descrivere la tragedia dell'oblio delle coscienze di cui essa si è fatta responsabile. In *Austerlitz*, così come ne *Gli Emigrati* o ne *Gli Anelli di Saturno*, assistiamo così ad un violento ritorno del reale nella psiche dei protagonisti, vittime di infiniti dolori e di insondabili silenzi. Come in Kafka e analogamente ai personaggi di Thomas Bernhard, quella delle figure sebaldiane cor-

²⁶ Ivi, pp. 155-156.

²⁷ Ivi, p. 199.

risponde alla condizione umana al di là di ogni speranza, nello spaesamento e nel perturbamento dell'essere.

Ma, se fino al grado zero della scrittura, il destino degli emigrati era affidato alle ombre della semplice memoria storica – che, come indica Sebald in un saggio su Primo Levi e Jean Améry, è un indistinto e irrazionale susseguirsi di immagini perturbanti²⁸ – la macchina narrativa che l'autore mette in funzione attraverso la sua *collatio temporum*, seppur nella sua imparzialità, restituisce legittimità alle loro vite, rimaste, fino a quel momento, lemuriche e fantasmatiche, attraverso la rivelazione del ricordo – che altro non è che la memoria fatta parola, razionalità discorsiva, ovvero comunicazione. Sebald sembra così cogliere il senso profondo di quella cosiddetta 'grammatica del silenzio' che, nella sparizione dell'autore come diretto protocollante della narrazione, allo stesso tempo lo eleva a qualità di maieuta, cioè di garante della memoria; nella continua alternanza tra ascolto e parola, l'autore di *Austerlitz* rende viva la muta parola di coloro i quali senza di lui non avrebbero mai potuto far sentire la loro voce. Ecco quindi che «gli emigrati, le vittime di tutti i tempi, i soggetti afflitti da disagio mentale e persino i protagonisti di una storia letteraria altrimenti destinata all'oblio»²⁹ – si pensi al caso di Robert Walser, al quale Sebald dedica alcune tra le sue pagine più belle e suggestive³⁰ – diventano autori e testimoni di questa paventata distruzione culturale.

È proprio in questo punto che la scrittura di Sebald si fa allora pura tensione conoscitiva, un'ermeneutica del frammento che testimoni un mondo in disfacimento e di cui le false accelerazioni della storia e del progresso ne sono le dirette responsabili. L'obiettivo è sì quello di documentare il declino dei progetti di civilizzazione occidentale legati al tentativo di integrazione ebraico-tedesca come premessa di una società pluralistica³¹, ma anche quello, in uno slancio assolutamente antinichilista e, anzi, squisitamente umanitario, di redimere questo fallimento attraverso la lucida narrazione della distruzione di un popolo per mezzo di una riesumazione della parola degli ultimi testimoni viventi di tale devastazione.

Sebald è stato il primo autore a rompere gli schemi e i modelli secondo i quali, fino ad allora, era stato condotto il discorso sul passato nazionalsocialista

²⁸ Cfr. W. G. Sebald, *Jean Améry und Primo Levi*, in *Über Jean Améry*, hrsg. von Irene Heidelberger-Leonard, Heidelberg, Winter, 1990, pp. 115-123.

²⁹ E. Agazzi, *La grammatica del silenzio di W.G. Sebald* cit., p. 10.

³⁰ Cfr. W. G. Sebald, *Logis in einem Landhaus: Über Gottfried Keller, Johann Peter Hebel, Robert Walser und andere*, München, Hanser, 1998 (W. G. Sebald, *Il passeggiatore solitario*, trad. it. di A. Vigliani, Milano, Adelphi, 2006).

³¹ Sebald presenta la questione nella monografia su Carl Sternheim presentata nel 1969 come tesi per la sua Master of Arts in germanistica a Manchester e nella tesi di dottorato pubblicata nel 1980 con il titolo *Der Mythos der Zerstörung im Werk Döblins*. Cfr. W. G. Sebald, *Carl Sternheim: Kritiker und Opfer der Wilhelminischen Ära*, Stuttgart-Berlin-Köln-Mainz, Kohlhammer, 1969, e W. G. Sebald, *Der Mythos der Zerstörung im Werk Döblins*, Stuttgart, Klett, 1980.

della Germania. In ogni sua opera diventa centrale l'organizzazione, attraverso frammenti del passato, di un 'archivio della Storia' fatto di interviste ai sopravvissuti, ricostruzioni di vite disperse dal tempo o dall'ingiuria degli uomini, fotografie, viaggi in immoti paesaggi pregni di valori simbolici. Se già ne *Gli emigrati* Sebald percorreva il sentiero dell'infelicità degli esuli di un tempo stando al loro fianco, ricostruendone tassello per tassello il cammino fino alla sorgente prima del loro ricordo personale, ascoltando le voci dei defunti che si rendono udibili attraverso le testimonianze dei vivi, è in *Austerlitz* che il tentativo di conciliare la dimensione estetica della letteratura con quella etica della testimonianza raggiunge il suo compimento. Nel testimoniare il trauma dell'impotenza al ricordo dei sopravvissuti alla strage nazista, l'archeologia sebaldiana – e, in senso più ampio, la letteratura – si fa carico di un onere puramente morale, una testimonianza in difesa dell'uomo.



La Neue Synagoge (Berlino, 2016 – foto di Anna Dolfi)

LA RIMOZIONE

Laura Barile

Vorrei dire subito che, contrariamente alla mia abitudine, la scelta di questo tema ha un'origine personale. Sono nata alla fine di dicembre del '42 da una madre ebrea levantina, sefardita e francofona, di Alessandria d'Egitto, sposata di volata a un italiano nel novembre 1938. La percezione di una oscura mancanza (ma sentivo più adatta la parola francese *manque*) mi ha da sempre accompagnata. Una prima agnizione, ancorché indecifrabile, fu per me nel 1975 il libro di Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, dove la mancanza è doppia: mancano i genitori, sterminati nel campo, ma manca anche il suo stesso essere ebreo (accolto piccolo dagli zii) – in una straordinaria partita doppia giocata su due piani.

Ho iniziato lentamente a capire cosa mancava per me. Mancava il mio essere o non essere ebrea, e in che modo, e mancavano i campi: pur comparendo la mia famiglia Gattegno nelle prime pagine di *Se questo è un uomo*, in casa non si sentiva parlare dei campi. Non che il tema politico non fosse presente, anzi! La Resistenza, il Partito d'Azione, Calamandrei ecc., tutto questo era pane quotidiano. Ma gli ebrei, e i campi di concentramento, e i campi di sterminio, no. Salvo Buchenwald, citato a volte per farmi mangiare, se non volevo sembrare un bambino di Buchenwald.

Questo *manque* era talmente colossale che ci ho messo molto a percepirlo veramente. Così ho pensato che avrei finalmente parlato di questa mancanza, questo silenzio del decennio successivo alla fine della guerra: ne avrei parlato a partire dal noto rifiuto einaudiano alla pubblicazione di *Se questo è un uomo* nel 1947. In realtà, mi è bastato scorrere l'ottimo libro di Enzo Traverso, *Auschwitz e gli intellettuali* uscito dal Mulino nel 2004, per avere la conferma di qualcosa che già sapevo, cioè che non solo il tema non era personale ma bensì collettivo e storiografico, e che: fiumi d'inchiostro...! Che insomma, per così dire, il rischio era che piovesse sul bagnato.

Nel 1945 la Shoah è quasi un non-evento, scrive Traverso, destinato poi a trasformarsi in un nodo centrale della nostra rappresentazione del Novecento. Usando lo schema della memoria collettiva di Henri Rousso (*La syndrome de Vichy*, 1990) e Paul Ricœur (*La mémoire, l'histoire, l'oubli*, 2000), lo storico in-

dica tre tappe: «il trauma, poi una fase di rimozione, seguita, presto o tardi, da una inevitabile anamnesi (il ritorno del rimosso)»¹.

La complessità del problema ha suscitato molti e diversi approcci. Propongo qui un percorso fra letteratura, editoria e identità ebraica della diaspora. Ho preso in considerazione tre testi di Fortini fra il 1946 e il '49; tre storie editoriali (Robert Antelme, David Rousset e Elie Wiesel) in parte analoghe a quella di *Se questo è un uomo*; tre riviste fra il 1945-'47 («Il Ponte», «Il Politecnico» e «Les Temps Modernes»); e poi Bataille su *Ebrei* di Sartre, Jankélévitch nel '48, fino a Lévinas e la «passività» ebraica, che riporta alla famiglia Gattegno, e al romanzo *Le dernier des Justes* di André Schwarz-Bart, di cui i miei nonni, i miei cinque zii e zie e mia madre avevano ognuno una copia, poi giunte a me.

Segue un cenno alle aperture del decennio successivo, gli anni Cinquanta: il teatro (la riduzione teatrale del *Diario* di Anna Frank e *Il Vicario*), il cinema (da Wanda Jacubowska a Alexander Ford, a *Nuit et brouillard* di Alain Resnais), la TV che trasmette il Processo Eichmann: ma non affronteremo poi la recente centralità, per non dire il successo mediatico, della Shoah, oggi, su cui molto è stato scritto.

1. Fortini, Vittorini, «Il Politecnico»

Il 14 settembre 1946 esce su «La lettura» un reportage di Fortini da La Spezia, dove migliaia di ebrei aspettano di imbarcarsi per la Palestina al canto *Hatikva*, per «andarsene via, per sempre, da questa triste e folle Europa»². La descrizione vivissima del campo di raccolta americano e di una popolazione in fuga per lo più giovane («i vecchi non han resistito e son rimasti a Dachau o a Auschwitz») fa pensare che nell'autunno del '46 lo scrittore, nato Franco Lattes, non avesse chiaro cosa accadeva nei campi. È vero che la disinformazione sulla natura dei campi, fra i quali solo quattro erano di sterminio, è durata a lungo. I quattro campi di sterminio erano tutti in territorio polacco occupato, e la loro durata fu relativamente breve. Fin dalla fine della guerra questi campi «sono stati confusi con i 'campi di concentramento', di cui vi erano dozzine sparsi in tutta la Grande Germania e l'Europa occupata...»³.

¹ Enzo Traverso, *Le memorie di Auschwitz*, in *Shoah. Percorsi della memoria*, a cura di Clemens-Carl Haerle, Napoli, Cronopio, 2006, pp. 41-60. Ma resta fondamentale il suo *Auschwitz e gli intellettuali. La Shoah nella cultura europea del dopoguerra*, Bologna, il Mulino, 2004.

² Poi in «L'ospite ingrato», ns, 2011, 2 pp. 297-300, numero dedicato a *Intellettuali ebrei e cultura europea del Novecento*, a cura di Mario Pezzella, sez. Franco Fortini, *Scritti dispersi sull'ebraismo*, a cura di Alessandra Reccia, con illustrazione da «La lettura», disegno datato 14 settembre 1946 che accompagnava il testo.

³ Gitta Sereny, *In quelle tenebre*, Milano, Adelphi 1975, p. 131. Vedi la cartina in fondo al libro: erano campi di sterminio Chelmno, Treblinka, Sobibor, Belsec. I campi di Majdanek e Auschwitz-Birkenau erano campi di concentramento e di sterminio insieme. Ad Auschwitz ci

E dunque, navigando a vista su una delle tartane che portano a bordo di una nave ancorata al largo 800 ebrei per volta, entriamo con Fortini in un'avventura pericolosa e fuorilegge, la fuga dei sopravvissuti verso la Palestina. «È una fila lunghissima di ombre che avanzano lentamente [...] Paiono spettri, mi dice un pescatore [...]. Già, spettri [...] Sembra che ci ignorino. Certo, non ci amano. Perché lo dovrebbero? È l'Europa che lasciano, questa Europa». Fortini, che ha cambiato cognome con quello della madre, retrodatandolo, e si è convertito alla religione valdese nel 1939, si tira fuori dal destino di questi spettri, e ne prende le distanze: «Penso che *quel popolo* fu di pescatori solo al tempo degli apostoli [...] al poco lume distinguo qualche magro viso occhialuto, qualche fiero profilo» (corsivo mio).

Raggiunta la nave, che appare anch'essa un fantasma, i più restano sulla tolda, per non morire nella stiva soffocante: «Vengono in mente le navi negriere». Lo scrittore è toccato dalla forza «misteriosa e tenace» che muove «questa gente» che da duemila anni, «com'è noto», ripete nell'orazione pasquale: «l'anno venturo a Gerusalemme». La conclusione è volta al futuro: «questa gente martirizzata» insegna che quando tutto è perduto, tutto allora «può veramente essere riconquistato». Questa gente martirizzata.

E lui? lui non c'è, o meglio non c'è più, fra, e con, loro. E nemmeno ci sono i campi di sterminio. L'ultima volta che firma col proprio nome è in una complessa e complicata *Lettera a mio padre*, uscita sull'«Avanti!» il 19 dicembre 1948⁴, piena di dolore e accuse e rimorso, che esprime il proprio desiderio giovanile di essere diverso da lui, suo padre, dai suoi studi, dalla sua remissività di ebreo della diaspora, socialista e antifascista. Ma chiude firmando, accanto al suo «nome di penna» (!), anche col nome del suo babbo: Franco Lattes Fortini⁵. E qui sarebbero interessanti, come suggerisce l'amico Luca Lenzini (alle generose indicazioni del quale questo testo deve molto), alcuni capitoli de *I cani del Sinai* (Einaudi, 1979), che ripensano il proprio disagio di quegli anni, il fastidio e il rifiuto adolescenziale di certe modalità del sionismo (come del comunismo), e i primi veri contatti con gli ebrei fuggitivi d'Europa durante la guerra.

furono dei sopravvissuti, ebrei e non- ebrei, meno che a Buchenwald e a Dachau ma più che a Treblinka. «Ed è per questo che Auschwitz è diventato il simbolo della deportazione, Auschwitz e non Buchenwald o Ravensbruck, come era invece nel 1945», scrive Pierre Vidal-Naquet in *La memoria di Auschwitz*, bellissimo testo in *Shoah* cit., [pp. 15-39], pp. 25-26.

⁴ Poi in Franco Fortini, *Scritti scelti*, in *Saggi e epigrammi*, a cura di Luca Lenzini e con uno scritto di Rossana Rossanda, Milano, Mondadori 2003, pp. 1265-1269.

⁵ Fra le tante poesie fortiniane dedicate a Firenze, a testimonianza del disagio, e del senso di estraneità del giovane poeta ebreo fiorentino alla città odiosamata della sua infanzia, citiamo la poesia *La città nemica* (1939) dalla *plaquette* F. Fortini, *Nella città nemica. Ventisei poesie fiorentine*, ed. fuori commercio a cura di Luca Lenzini, che ringrazio, Quodlibet 2004, p. 11: «Quando ripeto le strade / Che mi videro confidente, / Strade e mura della città nemica; // [...] E "Tu chi sei?", mi dicono, "Tutto è inutile sempre", / Tutte le pietre della città nemica, / le pietre e il popolo della città nemica...».

Invano cercheremmo tuttavia un cenno alla frattura storica del ventesimo secolo, i campi di sterminio, anche nel suo *Diario tedesco* del 1949⁶ (ripubblicato da Manni nel 1991), diario di un viaggio attraverso le macerie di alcune città tedesche. Perché Fortini non condivide il giudizio di «unicità» della Shoah all'interno della guerra, ma la allinea agli altri fatti bellici. Per lui «[...] gli ideatori dei lager nazisti – come scrive Romano Luperini nella prefazione – appartengono allo stesso campo degli angloamericani che hanno bombardato al mercurio le città tedesche e delle truppe sovietiche d'occupazione nella Germania dell'Est».

Un ultimo testo di questo poeta e intellettuale italiano fra i maggiori, la recensione di *Réflexions sur la question juive* di Sartre (1946) uscito nelle Edizioni di Comunità nel 1948 col titolo *Ebrei*⁷. Il libro di Sartre era stato scritto nel 1944, alla liberazione della Francia, quando ancora l'orrore dei campi non era emerso in tutta la sua dimensione, e a parte una breve allusione al campo di sterminio di Majdanek, la Shoah è poco presente. Ma Bataille, nella sua recensione del maggio 1947 per «Critique» già ne percepiva la centralità e scriveva: «L'image de l'homme est désormais inséparable d'une chambre à gaz».

Fortini nel '48 non ne fa cenno. Si limita a riferire la tesi centrale del libro, di grande interesse, che rovescia il problema: il problema non sono gli ebrei, secondo Sartre, ma gli antisemiti. È l'antisemitismo che crea gli ebrei: ed è la loro «situazione» che li fa tali. Essi tuttavia secondo Sartre devono restare ebrei e non cercare l'assimilazione democratica, negando la loro identità di ebrei della diaspora.

Complesso e complicato problema, quello dell'assimilazione, che Israel Singer (*La famiglia Karnowsky*) sintetizza nella vecchia massima comportamentale della diaspora ebraica: sii ebreo in casa, e tedesco, o francese, o polacco, inglese, italiano, fuori. Massima che si sarebbe rovesciata nel suo contrario, per i tanti assimilati d'Europa: che si sentivano francesi o italiani ecc. in casa, ma furono ebrei fuori, con tanto di stella gialla.

La forza del desiderio dell'assimilazione d'altronde era tale che poteva essere anche psicologica, come di chi vive sentendosi altrove: ricordo con quanta passione le mie zie, in Egitto, ritenendosi in fondo francesi, cantavano *J'ai deux amours... mon pays et Paris!* E quando il rabbino mi ha chiesto il nome ebraico di mio nonno, io, che pure avevo affrontato un viaggio avventuroso per trovare e fotografare la sua tomba al Cimitero ebraico di Alexandrie ormai devastato, non lo sapevo: Albert Gattegno, diceva la lastra, senza traccia del suo nome ebraico, che ormai non saprò più. Era l'amore non corrisposto degli ebrei per l'Europa, scrive Amos Oz nella sua splendida *Storia d'amore e di tenebra* uscita da Feltrinelli nel 2002: «Gli unici europei di tutta l'Europa negli anni venti e trenta erano gli ebrei» (p. 87). Gli altri erano cittadini di vari piccoli stati in guerra fra loro.

⁶ F. Fortini, *Diario tedesco 1949*, in «Comunità» IV, gennaio-febbraio 1950, p. 6.

⁷ La seconda edizione del 1960, sempre con la traduzione di Ignazio Weiss, riprenderà il titolo originale.

Il silenzio di Fortini si rispecchia nella rivista, fra le più importanti e significative del dopoguerra, fondata a Milano da Vittorini, «Il Politecnico» 1945-47, alla quale Fortini, di dieci anni più giovane, partecipò attivamente, e che ho rapidamente scorso. Il programma del «Politecnico» è chiarissimo: la vera sconfitta in questa guerra, scrive Vittorini, dopo tanti morti e tante città ridotte in macerie («e i campi su cui si è sparso più sangue si chiamano Mauthausen, Maidanek, Buchenwald, Dachau», scrive con l'immagine per la verità impropria del sangue versato), la vera sconfitta è la cultura. Obiettivo della rivista è la creazione di una nuova cultura, che unisca scrittori e intellettuali marxisti, idealisti e cattolici, per una rigenerazione della politica, una nuova politica fatta attraverso la cultura, gli intellettuali e la letteratura: progetto che accoglieva la tematica dell'«impegno» e l'appello di Sartre ne «Les Temps Modernes» all'*engagement*. Ecco le inchieste sulla FIAT, la Montecatini, i servizi su vari paesi extra-europei, le ricostruzioni di eventi storici, l'apertura ai giovani e alle avanguardie artistiche europee e americane. Su questo nodo, il binomio letteratura-vita vs. quello intellettuali-politica, la rivista si scontrerà con Togliatti⁸. Del resto il PCI non amava le avanguardie, l'esistenzialismo, Sartre e la psicoanalisi.

Non c'è spazio per il tema della Shoah.

Nell'ottobre del '45 Lisa Dresner propone a Vittorini per Einaudi la traduzione dal tedesco di un libro del Comitato ex-internati, e di un suo libro su Auschwitz. Vittorini risponde che non vanno bene per le collane da lui curate, e suggerisce la collana Testimonianze: perché il tempo necessario alla pubblicazione, dice, farebbe «perdere di attualità» il tema. E un anno dopo pur trovando il libro di David Rousset, *L'univers concentrationnaire* (Prix Renaudot 1946) storicamente importante, si dice incerto sul suo «successo commerciale nel momento attuale»⁹.

Insomma: qui i temi sono l'attualità politica, la cultura e la politica editoriale. Sartre nel '46 con suo libro sulla «questione ebraica» dichiarava di voler rompere il silenzio sulle atrocità di Majdanek; ma fra gli intellettuali che per primi avevano reagito allo choc della rivelazione dei campi, fin dal '43, indicandone la *unicità*, troviamo, oltreoceano, Hannah Arendt: «È come se l'abisso si aprisse di fronte a noi [...] là non si sarebbe mai dovuti arrivare. E non parlo del numero delle vittime. Io parlo della fabbricazione sistematica dei cadaveri»: è un «avvenimento senza precedenti, che oltraggia l'umanità stessa»: «l'uomo è divenuto superfluo»¹⁰.

⁸ Cfr. sulla questione Alfonso Berardinelli, *Vittorini inventò un buon partito della cultura. Era uno scrittore così così*, «Il Foglio quotidiano», XII, 28 novembre 2007, 281, p. 2, e gli estremi bibliografici lì indicati.

⁹ Cfr. Luisa Mangoni, *Pensare i libri. La casa editrice Einaudi dagli anni trenta agli anni sessanta*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999, p. 319.

¹⁰ Hannah Arendt, *Sull'antisemitismo*, in *Le origini del totalitarismo* (1951), Edizioni di Comunità 1967, citato in Françoise Collin, *Sartre e Arendt contemporanei*, <siba-ese.unisalento.it/

2. Tre storie editoriali e «Se questo è un uomo»

Maurice Blanchot dice una cosa bellissima a proposito del libro del prigioniero politico sopravvissuto Robert Antelme, *L'espèce humaine*, dedicato alla sorella morta a Ravensbruck e uscito nel 1947 nelle editions de la Cité Universelle, e solo dieci anni dopo da Gallimard. Scrive Blanchot: «Attraverso questa lettura cominciamo a comprendere che l'uomo è indistruttibile, eppure può essere distrutto»¹¹. Paradosso e ossimoro chiarissimo ma al tempo stesso aporia su cui ci si interroga. Leggiamo Antelme: «Ma non c'è ambiguità, noi restiamo uomini, finiremo da uomini [...] Proprio perché siamo uomini come loro, alla fine le SS saranno impotenti davanti a noi». L'onnipotenza del Potente ha un limite: che è «l'estremo sentimento di appartenenza alla specie». Scrive ancora Antelme: «Eravamo inorriditi, stupiti della nostra lucidità». La sua non è solo una testimonianza o un *memoir* dal campo: a lui importa soprattutto *parlare*, secondo Blanchot. Di questo evento incomprensibile, la deportazione nei campi di concentramento di Buchenwald e poi Dachau, si deve «dire».

Antelme aveva sposato nel 1939 Marguerite Duras, dalla quale si separò nel dopoguerra, dopo aver fondato assieme a lei la piccola casa editrice dove uscì il libro, che ebbe all'inizio pochissimo successo. Molti anni dopo la Duras, basandosi su diari di allora, raccontò nel breve romanzo *La douleur* (Paris, POL, 1985) il ritorno di Robert: 35 chili, e una loquela inarrestabile e compulsiva. «Appena cominciamo a raccontare, soffocavamo. A noi stessi, quello che avevamo da dire cominciava allora a sembrare inimmaginabile», scrive Antelme nella prefazione all'edizione Gallimard del 1957. Gallimard infatti, dove Antelme peraltro era redattore dal 1951 alla *Encyclopédie de la Pléiade* sotto la direzione di Queneau, ristampò il libro solo nel 1957: cioè tre anni dopo che era uscito in Italia tradotto da Vittorini per Einaudi.

Passati attraverso un'esperienza di adesione al PCI e PCF, Vittorini, come Antelme, Duras e il suo secondo marito Dionys Mascolo, frequentavano infatti Bocca di Magra (il *Posto di vacanza* di Sereni e Fortini!); e proprio lì era stato scritto il libro. Dal 1950 dunque Vittorini cerca di convincere Einaudi a pub-

index.php/segnicompr/article/view», p. 9. Sulla diversa lucidità su questo tema da parte degli intellettuali che avevano potuto lasciare l'Europa rimando al bel libro di E. Traverso, *Auschwitz...* cit. Obbligatorio citare, in questo ambito, anche *Dialettica dell'illuminismo* (1947) di Adorno-Horkheimer, Torino, Einaudi, 1966, e di Adorno la successiva *Dialettica negativa* (1966), Torino, Einaudi, 1970: «La morte, con l'assassinio burocratico di milioni di persone, è diventata qualcosa che non era mai stata tanto da temere [...] Poiché nei campi non moriva più l'individuo, ma l'esemplare» (ivi, pp. 326-327), citato in Clemens Haerle, *Der Tod ist ein Meister aus Deutschland*, in *Shoah- percorsi della memoria* cit., pp. 326-327.

¹¹ Maurice Blanchot, *L'esperienza del limite*, in *L'infinito intrattenimento* [1969], trad. Roberta Ferrara, Torino, Einaudi, 1977, p. 175.

blicarlo (come confermano le ricerche del bravo Domenico Scarpa¹²), tanto da farlo uscire nel 1954, quattro anni prima di *Se questo è un uomo*, cui forse fece da battistrada nella rischiosa (editorialmente parlando) categoria della letteratura «concentrazionaria»: e come tale è citato nel 1958 nella quarta di copertina del libro di Primo Levi, che esce però nei «Saggi».

Nel 1946 dunque il Giornale di Segreteria di Milano della Einaudi annota: «Rousset, *L'Univers concentrationnaire* (Edit. Du Pavois). Inviaamo il volume a Milano per un giudizio definitivo. Vittorini lo ha esaminato e mentre ha trovato il libro importante per il suo carattere storico, è incerto sul successo commerciale nel momento attuale»¹³. Della scarsa appetibilità del tema era convinto nel 1948 anche Pavese, tanto che il rifiuto di pubblicare *Se questo è un uomo* espresso a Primo Levi l'anno prima da Natalia Ginzburg con la motivazione che «il momento non era opportuno» va forse attribuito a lui: «In genere rifiutiamo ogni libro sull'argomento. Il volume *Se questo è un uomo* di Primo Levi, pubblicato da De Silva Editore, era stato già respinto da noi. Le consigliamo appunto di rivolgersi a De Silva», risponde il 6 settembre '48 a Antonio Bandini Buti, che proponeva «un manoscritto di Egon Berger, ebreo di Zagabria, sui suoi quattro anni nel campo di concentramento a Jasenovac, e sulle atrocità commesse dagli Ustascia»¹⁴.

Il libro del militante trotskista scampato a Buchenwald David Rousset (Ed. de Minuit, 1946) è uno dei primi documenti, scritto da un non-ebreo, sui campi. Rousset è egli stesso l'esempio vivente della rimozione-anamnesi vissuta a livello personale: per un lungo periodo infatti non riuscì a ricordare nulla del campo, fino all'esplosione di una memoria precisa e minuziosa. Secondo Rousset quello dei campi è un universo a sé, del tutto estraneo al concetto di carcere: per le SS i detenuti sono il Male, la cui espiazione e soppressione richiede il terrore e la tortura. Curiosamente, questo libro rifiutato da Einaudi uscì da Longanesi nel 1947 con un titolo completamente diverso, *Dio è caporale*, e sarà ristampato solo dopo 50 anni col titolo originario¹⁵.

Torniamo alla Shoah col primo libro di Elie Wiesel, *La nuit* (Les éditions de Minuit, 1958), dedicato alla memoria dei genitori e della sorellina Tzipora. Qui più che l'impulso alla scrittura immediata e forsennata di Levi e Antelme, c'è piuttosto la difficoltà di narrare l'indicibile, la perdita della fede dopo aver lasciato morire il proprio padre accanto a sé, senza aiutarlo per il terrore, a 16 anni.

¹² Domenico Scarpa, recensione a Robert Antelme, *La specie umana*, trad. Elio Vittorini, a cura Alberto Cavaglion, Torino, Einaudi tascabili 1997, in «L'Indice», 1997, 7. Aggiungo solo che Marguerite Duras scrisse su quella compagnia di Bocca di Magra e i suoi villeggianti un bel romanzo, *Les petits chevaux de Tarquinia*, uscito da Gallimard nel 1953 e da Einaudi nel 1958.

¹³ L. Mangoni, pref. a *I verbali del mercoledì. Riunioni editoriali Einaudi 1943-1952*, a cura di Tommaso Munari, Torino, Einaudi 2011, p. XLIX.

¹⁴ Ivi.

¹⁵ David Rousset, *L'universo concentrazionario*, Milano, Baldini e Castoldi, 1997 (intr. di Giovanni De Luna).

L'autore presentando la nuova edizione nel 2007 si chiede: «Ho scritto per non diventare pazzo, o, al contrario, per diventarlo e comprendere la follia...?». Non lo so più, dice, ma la mia vita da allora è diventata quella del testimone che si sente moralmente obbligato a impedire al nemico una *victoire posthume*, una vittoria postuma, l'ultima: «cancellare i suoi crimini dalla memoria degli uomini».

Il testimone: nel suo profondo, dice, ogni testimone sapeva «che la sua testimonianza non sarebbe stata accolta». E perché il testimone si esprime così male?: «è proprio perché voi non capirete che si esprime con tanta povertà», risponde Wiesel. Il libro fu scritto nel 1954 in yiddish col titolo: «E il mondo taceva», tradotto prima in francese e poi in inglese e rifiutato all'inizio ovunque, nonostante l'appoggio instancabile di Mauriac, che scrisse la prefazione¹⁶. Finalmente Jérôme Lindon (Minuit) abbreviò il testo e lo pubblicò: per fortuna ho scritto, dice Wiesel, perché negli anni io stesso mi sorprendo a dubitare di certi episodi – la selezione o il lancio dei neonati in un fossato in fiamme –, reintegrati nella nuova edizione.

Non ripeterò qui la peripezia editoriale di *Se questo è un uomo*, ormai nota in ogni minimo dettaglio¹⁷. L'edizione commentata a cura di Alberto Cavaglion del 2012 fa luce su Franco Antonicelli, antifascista che era stato al confino, con le sue edizioni De Silva, la collana «Leone Ginzburg» dove esce il libro con un particolare dei *Desastres de la guerra* di Goya in copertina, e sulle 600 copie rimaste delle 2500 originarie, passate con la casa editrice alla Nuova Italia e sepolte dal fango nell'alluvione fiorentina del 1966; fino all'edizione del 1958 da Einaudi nei «Saggi». L'altezza del suo valore artistico fu percepita immediatamente da Antonicelli, che la ribadiva recensendo l'edizione del 1958: questo libro «si iscrive fra i libri di poesia»¹⁸. È vero: è anche un grande libro di poesia.

La consapevolezza di trovarsi di fronte a un grande testo caratterizza i pochi primi lettori di qualità nel '47, a prescindere dalle scarse vendite. Primo il francesista Arrigo Cajumi che il 26 novembre 1947 scrive su «La Stampa»: «[...] la memoria degli uomini è corta, e la loro follia incredibile. Tre anni non sono ancora pieni dalla fine (della guerra) e molti hanno già dimenticato, trovano di cattivo gusto chi ricorda». Levi è «pittore stupendo, senz'ombra di retorica», altro che il francese Rousset (uscito da Longanesi come sappiamo) che «puzza di letteratura surrealista e di militante politico». Segue Calvino il 6 maggio 1948 su «L'Unità» piemontese, che afferma che questo sui campi di *annientamento* (termine che usa anche Saba, poi stranamente passato di moda) è «un magnifi-

¹⁶ Cfr. Elie Wiesel, *La nuit*. Préface d'Elie Wiesel. Avant-propos de François Mauriac, Paris, Les éditions de Minuit, 1958/2007. Commentando il saggio sull'antisemitismo di Sartre del 1946, Bernard Henri-Lévy in *Pièces d'identité* (Paris, Grasset, 2010) accusa Mauriac di aver assimilato la Shoah alla Passione di Cristo, una sorta di Mistero ebraico.

¹⁷ «*Se questo è un uomo*» da *De Silva a Einaudi*, a cura di Manila Brandoni, Rossella Gaudenzi e Tiziana Sorrentino, in «Oblique», 27 marzo 2012.

¹⁸ Franco Antonicelli, *L'ultimo della catena*, in «La Stampa», 31 maggio 1958.

co libro», alcune pagine del quale «rimarranno nella nostra memoria tra le più belle della letteratura sulla seconda guerra mondiale». E nel numero di maggio-giugno del «Bollettino della Comunità Israelitica» di Milano esce uno scritto di Cesare Cases: «Poiché di arte si tratta, al contrario di quel che accade in parecchi tra i libri usciti dall'esperienza dei campi di concentramento»: è un libro che vuole «riportare il regno della morte nelle dimensioni consuete degli uomini che dimorano nelle case». Scritto questo apprezzato da Primo Levi, che lo portò a Luca Baranelli per la nuova edizione di *Patrie lettere* pubblicata da Einaudi nel 1987 (devo alla gentilezza di Luca Baranelli questo ricordo personale).

3. Saba e «Il Ponte»

Infine, fra i lettori immediatamente consapevoli del capolavoro, un grande poeta: il 26 ottobre 1948 Saba scrive a Einaudi per chiedergli l'indirizzo di Primo Levi «che ha scritto un bellissimo libro che avrei voluto vedere fra le tue edizioni»¹⁹ (ma Einaudi, come scrive Luisa Mangoni, è un editore che futa il vento, e aspetterà la fine degli anni Cinquanta a pubblicare). La lettera di Saba a Primo Levi è del 3 novembre: il suo «è più che un bel libro, è un libro fatale. Qualcuno doveva ben scriverlo: il destino ha voluto che questo qualcuno fosse lei»²⁰. Lemma davvero sabiano, quel «fatale»: e gli manda *Scorciatoie e raccontini*. Alle quali Primo Levi risponde lodandone il «coraggio» e «l'avidità vigile [...] di nulla lasciare inesplorato, di tutto sollevare dal buio del sottosuolo alla luce della consapevolezza»²¹. Consapevolezza, il tormentato tema di Levi fino a *I sommersi e i salvati* quarant'anni dopo: capire.

Anche Saba, com'è noto, è mezzo ebreo (o ebreo intero secondo le leggi razziali), per parte di madre; e anche lui sceglie di cambiar nome, adottandone uno simile a quello della sua balia. Le *Scorciatoie*, scritte a Roma nel '45 alla fine della guerra e uscite nel '46 da Mondadori, esprimono per scorci, in stile abbreviato, fra spazi bianchi e parentesi e puntini, la sua lettura del mondo. Leggiamo dalle *Prime Scorciatoie* la n. 5, dove lampeggia il tema del Campo come attentato contro l'umanità dell'uomo, diminuzione della qualità della sua essenza umana:

«DOPO NAPOLEONE ogni uomo è un po' di più, per il solo fatto che Napoleone è esistito. Dopo Maidanec...».

La n. 23: «QUELLI, e sono molti, che credono, oggi ancora, che le guerre scoppiano per motivi economici, fanno come chi dicesse che i tedeschi hanno asfissati

¹⁹ Cfr. L. Mangoni, in *I verbali del mercoledì* cit., p. XLIX n.

²⁰ Citato in Arrigo Stara, *Cronistoria delle «prose sparse»*, in Umberto Saba, *Tutte le prose*, a cura di Arrigo Stara con un saggio di Mario Lavagetto, Milano, Mondadori, 2001, p. 1386.

²¹ Citato in Silvio Perrella, *Prefazione* a U. Saba, *Scorciatoie e raccontini*, Torino, Einaudi 2011, p. XII.

cinque milioni e mezzo di ebrei allo scopo di cavarne concime. Li hanno asfissati per altri motivi (per qualche oscura reazione fisica, da birreria); una volta uccisi ne hanno – e perché no? – sfruttati i cadaveri a vantaggio del (nuovo) popolo eletto».

La 26: «VOI TRIESTINI – mi diceva ieri Giacomo Debenedetti – siete veramente *figli del vento*. È per questo che amate tanto moralità e apologhi, favole e favolette. È perché sei nato nella città della bora che scrivi SCORCIATOIE». Quanto piacere mi avrebbe dato un giorno questa sua favoletta! Che buon augurio ne avrei tratto per il mio amico e per me! Ma oggi... Ma dopo Maidaneck...».

E ancora, l'ultima delle *Seconde scorciatoie*, n. 49: «LETTORE MIO, non t'inganni l'apparenza, a volte paradossale, a volte perfino scherzosa (?) di (alcune) SCORCIATOIE. Nascono tutte da dieci e più esperienze di vita, d'arte e di dolore. Sono, oltre il resto, reduci, in qualche modo, da Maidaneck».

Infine da *Quarte scorciatoie e un raccontino*, la n. 87: «MARIO SPINELLA (venne). Aveva da dirmi che né lui, né i suoi compagni (giovani comunisti) sapevano che farsene di SCORCIATOIE. Sono – mi spiegò – piccole cose felici, nate dalla felicità. CAMPO DI EBREI di Giacomo Debenedetti, quello sì che gli piaceva: in quello sì che si sentivano veramente *lacrime e sangue*. Forse aveva ragione Spinella. Maidaneck è inespugnabile».

Ecco, con la grazia e la profondità sabiana, il tema dell'unicità e della impossibilità della scrittura dopo i Campi.

Ma vorrei qui aggiungere un'altra voce, forse ancora non sufficientemente contestualizzata. Il numero 8-9 (agosto-settembre) del 1947 de «Il Ponte» apriva con una sezione intitolata *Sulla Germania*. Inizia G. A. Borgese da Chicago con *Considerazioni sulla Germania*; poi L. Salvatorelli (*Una questione mal posta: il «problema tedesco»*); N. P. Comnene, *I precursori di Hitler*, anticipazione da *I responsabili*; O. Beltrami (*Colpa e redenzione*), A. C. Jemolo, *Perplexità*: «Tu vuoi, mio caro Calamandrei, che io pure dica il mio avviso sulla responsabilità del popolo tedesco ...»; W. Külz (Presidente del Partito democratico liberale tedesco), *Il rinnovamento della Germania*; G. Radbruch, *La situazione attuale del diritto in Germania* (Heidelberg 1947); G. Calogero, *Polonia e Germania*, resoconto di un viaggio a Oswiecim (Auschwitz-Birkenau), le tonnellate di scarpe e occhiali, gli impianti per la gassazione, il Cyklon B, i crematori e le pire all'aperto. Ma la Germania «deve restare in Europa». Poi L. Mazzucchetti, *La Germania vista dalla Svizzera* (tutti sapevano, ben prima dell'intricatissimo groviglio di sentimenti contrastanti del dopoguerra sulla «colpa» tedesca); V. Jollas, *La situazione artistica in Germania*; P. Calamandrei, *Marina di Poveromo giugno 1943* diario del passaggio e delle esercitazioni in spiaggia dei tedeschi; Primo Levi, *Ottobre 1944* (pp. 758-763), anticipazione senza alcun commento da *Se questo è un uomo* che sarebbe uscito nell'autunno da De Silva. Infine S. Sprigge, *Diario berlinese* (marzo 1947).

Non è questo il luogo di uno studio comparato (da fare) sul testo del capitolo, fra i più drammatici del libro, con l'inverno, la selezione fra dodicimila uomini per il gas, l'orchestrina, la preghiera di ringraziamento di Kühn che è sta-

to risparmiato: «Non capisce Kühn che è accaduto oggi un abominio che nessuna preghiera propiziatoria, nessun perdono, nessuna espiazione dei colpevoli, nulla insomma che sia in potere dell'uomo di fare, potrà risanare mai più? Se io fossi Dio sputerei a terra la preghiera di Kühn».

Nascosta in mezzo a tante altre pur nobili considerazioni e narrazioni e perplessità, spicca in modo straordinario l'altezza artistica del capitolo di Primo Levi, che qui dice il carattere unico, di cesura nella storia dell'umanità, della Shoah. E stupisce il modo anodino con cui questo testo di fuoco viene allineato senza una parola di spiegazione in mezzo agli altri vari scritti – quasi per spegnerlo, in qualche modo, quel fuoco. Ma queste pagine rispondevano in pieno al grande tema posto da Calamandrei in quella sezione del «Ponte», il tema della responsabilità dei tedeschi, e probabilmente Primo Levi le scelse per questo motivo. La risposta è la imprescrittibilità del crimine contro l'umanità: tema sollevato in Francia dal filosofo Vladimir Jankélévitch nel 1948 col libretto *Dans l'honneur et la dignité*, ristampato da Seuil nel 1986, assieme al più recente (1956 e 1971, quando si pose in concreto la questione della prescrizione) *Pardonnez?*, col titolo comune *L'Imprescriptible*.

4. *L'imprescrittibile, gli intellettuali francesi, «Combat» e «Les Temps Modernes»*

Auschwitz, nella lettura di Jankélévitch, non è «il caso particolare di un fenomeno più generale», la guerra. Gli orrori della guerra non vanno confusi con l'intenzione dello sterminio «deliberatamente e a lungo maturata». Se vogliamo poter vivere «nell'onore e nella dignità», dobbiamo accettare il fatto che esiste l'«imprescrittibile» nell'ordine delle azioni umane. I crimini contro l'umanità, scrive il filosofo nel 1948, sono imprescrittibili, cioè «non possono essere prescritti; il tempo non ha presa su di loro».²² Si tratta di una impossibilità *a priori*. Il discorso muove da Kant, e riguarda un crimine «metafisico»: in quanto mira a sopprimere l'esistenza dell'Altro non in quanto tale ma in quanto uomo, nella sua «omininità», nella sua essenza di uomo. Questo crimine rompe il patto metafisico del riconoscimento ontologico che fonda l'unità simbolica del genere umano, come riassume Alain Le Guyader: noi dobbiamo perciò pensare Auschwitz, anzi noi dobbiamo pensare *a partire* da Auschwitz affinché resti possibile una storia universale umana e un avvenire europeo post-nazionale. Non accordare ai carnefici il diritto di essere stati disumani è la sola cosa che rende possibile il recupero di un legame umano con loro: «il passato come i morti ha bisogno di noi: esiste soltanto nella misura in cui lo commemoriamo». Senza entrare di nuovo nella dibattuta questione della colpevolezza di un intero po-

²² Cfr. *passim* le citazioni in Alain Le Guyader, *L'imprescriptible! Pardonnez (Penser les crimes contre l'humanité avec Jankélévitch)*, «Lignes», 1996, 28, pp. 33-52 (DOI 10.3917/lignes0.028.0033).

polo, oltre al suo sdegnato rifiuto dell'indennità («se il denaro è un equivalente generale, qui trova il suo limite»), diciamo che per il filosofo questo passato non può e non deve passare.

Quanto, alla fin fine, la tragica «specificità» della Shoah abbia poi contribuito alla sua mercificazione e al suo uso politico in Israele, è purtroppo un'altra storia.

Jankélévitch fa parte delle *élites* francesi che tentarono da subito di elaborare la questione²³: l'ebreo, rispose il filosofo nel 1947 a una inchiesta della redazione del «Bulletin du Service central des déportés israélites», «esiste principalmente per volere delle camicie nere in cerca di un popolo maledetto, ma anche per una sorta di solidarietà secondaria che l'abitudine alla persecuzione ha finito per creare fra spiriti estremamente diversi fra loro»²⁴. Si aggiunge insomma, all'intuizione sartriana del rovesciamento delle parti, anche il particolare *carattere* degli ebrei, il «bisogno di giustizia», tanto più grande per chi, come loro, è «colpevole per sola nascita: non per il loro *agire* ma per il loro *essere*». Con Lévinas infine e il suo testo *Tout est vanité?* uscito nel luglio 1946 nei «Cahiers de l'Alliance israélite universelle», il pensiero filosofico francese ha già iniziato a elaborare la Shoah negli anni Quaranta.

Se Camus non tratta la questione (che non è la sua), tuttavia è su «Combat» che il giovane Vidal-Naquet legge il 6 maggio 1945 uno sconvolgente reportage di Jacques-Laurent Bost su Dachau, i forni, il gas, le docce, i medici²⁵, che gli conferma alcuni segnali colti in una poesia di Aragon già nel 1943. Ma la rivista francese più vicina agli italiani resta «Les Temps Modernes» fondata da Sartre e Simone de Beauvoir nel 1945. Il numero di ottobre 1947 è dedicato all'Italia. Lucidissima la scelta iniziale, *Due scrittori della rivoluzione*: Gramsci e Gobetti. Il primo presentato da Remo Cantoni, con alcune delle *Lettere* appena uscite, il secondo presentato da Sergio Solmi e con un testo, *Notre protestantisme*. E poi Moravia, Carlo Levi (da *Paura della libertà*), Debenedetti con *16 ottobre 1943*, Jaime Pintor con le *Lettere al fratello*, il *Lamento di Civitella della Chiana* dopo il massacro del giugno 1944... Si traduce Vittorini, Pratolini, Bruno Fanciullacci sul regime fascista a Firenze, Silone, Garosci, Fortini, Corrado Alvaro, Brancati... Rispetto all'Italia circola molta aria, si parla del problema dei sopravvissuti, si discute il libro di Sartre.

5. Amos Oz e Israele

Intellettuali e riviste in Italia – salvo alcuni singoli casi – sono insomma più impegnati alla ricostruzione e al dibattito politico che a voler sapere e ascoltare. E infine è uno scrittore, Amos Oz, a dire la verità su questo atteggiamento

²³ Cfr. François Azouvi, *Le mythe du grand silence*, Paris, Gallimard, 2012 e 2015.

²⁴ Ivi, p. 65.

²⁵ Ma si legga per intero il bellissimo ricordo del suo lento apprendere l'orrore in Pierre Vidal-Naquet, *La memoria di Auschwitz*, in *Shoah, percorsi della memoria* cit., pp. 15-39.

generale, ma che appartiene anche agli stessi ebrei, e in particolare agli ebrei di Israele, impegnati a costruire finalmente il loro nuovo Stato. Leggiamo:

[...] sopravvissuti e scampati [...] da noi venivano considerati di solito con pietà e un pizzico di ribrezzo: travolti e stremati, reietti dal mondo, chi aveva colpa se erano rimasti lì ad aspettare Hitler invece di venire qui per tempo? E perché si erano lasciati condurre come pecore al macello invece di organizzarsi e combattere? [...] e che solo non cominciassero a raccontarci quel che gli avevano fatto, perché quel che gli avevano fatto laggiù, non faceva onore a nessuno, né loro né a noi²⁶.

A questo flash, veridicissimo e condito di umorismo ebraico, dove la vergogna tocca anche alla vittima, fa da sponda la pagina sulla paura, che i superstiti si portano dietro:

[...] Ma capitava che una parola sfuggisse. E che qualcuno gridasse nel sonno [...] io auscultavo i loro bisbigli in cucina, intorno a una tazza di tè e qualche biscotto Frumin, e riuscivo a captare Chelmo, nazisti, Vilna, partigiani, *aktion*, campi di sterminio, treni della morte, lo zio David e la zia Malka e anche il piccolo Daniel, il cugino mio coetaneo²⁷.

Anche Amos, com'è noto, due anni dopo il suicidio della madre, a 14 anni abbandona il cognome paterno Klausner, nome europeo dell'aristocrazia intellettuale di Gerusalemme, innamorata non corrisposta dell'Europa, per Oz, che significa «forza», e sceglie la vita del Kibbutz, tra giovani robusti e abbronzati... Ma purtroppo oggi è di nuovo un'altra storia: e Amos Oz si troverà a condannare la de-umanizzazione (!) dell'Arabo nella mente dei kibbutzim²⁸.

6. Teatro, cinema, tv

In l'Italia d'altronde, il PCI da una parte e la Chiesa dall'altra non avevano interesse a approfondire il tema. Il comportamento del Vaticano durante la Shoah è stato a lungo al centro di scritture e dibattiti. Una tappa decisiva fu la *pièce* teatrale di Rolf Hochhuth, *Il Vicario*, che criticava Pio XII, messa in sce-

²⁶ Amos Oz, *Una storia d'amore e di tenebra*, Milano, Feltrinelli, 2002, p. 21. È l'atteggiamento di Ernie Lévy come lo narra André Shwarz-Bart in *Le dernier des Justes* (Prix Goncourt 1960), pubblicato in italiano da Feltrinelli e diffusissimo in ambito ebraico: una sorta di Passione ebraica, lunga secoli, che percorre generazioni della famiglia Lévy. Ernie, l'ultimo, è un agnello che sostiene i peccati del mondo, e trova il suo apogeo nei campi nazisti.

²⁷ Ivi, p. 361.

²⁸ Tom Segev, *Il settimo milione. Come l'olocausto ha segnato la storia di Israele* [1993], Milano, Mondadori, 2001, conferma come Auschwitz e la catastrofe che ha inghiottito un'enorme parte della diaspora sia entrata tardi nella coscienza del popolo israeliano.

na in Germania nel 1963 ma interrotta a Roma dalla censura due anni dopo. Pubblicato da Feltrinelli nel 1968 con introduzione di Carlo Bo, il testo sparì di circolazione, fino alla ricomparsa da un piccolo editore nel 2004²⁹.

Negli anni '40 la cinematografia europea dell'immediato dopoguerra ignora per lo più il tema. E lo stesso accade in modo vistoso nel cinema italiano, che vede per altro fiorire in quegli anni la sua stagione migliore, il Neorealismo!, straordinariamente impegnata in temi storici, sociali e politici e di guerra. Anche le immagini dei campi sono lente a emergere: come il materiale cartaceo, fotografico e dei filmati del Processo di Norimberga (1945-'46), o i primissimi memoriali scritti da deportati ebrei nei campi di sterminio usciti nell'immediato dopoguerra³⁰. La prima proiezione al cinema di filmati dai campi di sterminio risale al film americano di Orson Welles, *The stranger* (1946). La regista polacca Wanda Jacoboska filma una trilogia su Auschwitz. La Polonia, allora sovietica, aveva ospitato i quattro campi della morte: molte immagini del primo film (lo straordinario *Ultima tappa*, del 1946, censurato in Italia ma oggi reperibile su Internet), vengono da lì. Un altro film polacco, *Ulica Graniczna* col titolo italiano *Fiamme su Varsavia* di Alexander Ford (Moshe Lifszyc), girato nel 1943, che culmina con la rivolta del Ghetto di Varsavia, ottiene il premio Selezione della Giuria alla mostra di Venezia 1948: quindi sparisce di circolazione.

Ma alcuni testi cominciano a parlare al mondo: la riduzione teatrale (1955) e poi cinematografica (1959) del *Diario* di Anna Frank (1947). Nel maggio 1956 il grande regista Alain Resnais filma in modo toccante i documenti della Shoah nello splendido *Nuit et brouillard*. Nel 1961 il Processo a Eichmann in Israele viene trasmesso dalle televisioni di tutto il mondo.

A metà degli anni Sessanta, Vittorio Sereni accoglie la riflessione sulla Storia nella sua raccolta *Gli strumenti umani* (1965), aprendo una nuova fase nella poesia moderna. Eccolo trattare da dirigente Mondadori nella poesia *Nel vero anno zero* con gli editori tedeschi, che propongono di pranzare a Sachsenhausen, un quartiere di Francoforte (ma esisteva, con lo stesso nome, un Campo di concentramento presso Berlino):

... Ma quante Sachsenhausen in Germania, quante case.

Dei Sassoni, dice rassicurante
caso mai sicolasse tra le nebbie
un'ombra di recluso nel suo gabbano.

²⁹ Rolf Hochhuth, *Il Vicario*, Porto S. Elpidio (Fermo), Wizarts, 2004. Sulla vicenda cfr. la sintesi di Emiliano Perra, *Il dibattito pubblico italiano sul comportamento del Vaticano durante la Shoah*, in *Memoria collettiva e memoria privata; il ricordo della Shoah come politica sociale* (Roma, 6-7 giugno 2007, «Italianistica ultraiectina. Studies in Italian Language and Culture», 2007, 3, <<http://www.italianisticaultraiectina.org>>).

³⁰ Cfr. Anna Baldini, *La memoria italiana della Shoah (1944-2009)*, <http://www.academia.edu/3399143/La_memoria_italiana_della_Shoah_1944_2009_>.

No, non c'ero mai stato in Sachsenhausen.

[...]

Tutto ingoiano le nuove belve, tutto -
si mangiano cuore e memoria queste belve onnivore.
A balzi nel chiaro di luna s'infilano in un night³¹.

È il Mercato: ci avviciniamo all'oggi.

³¹ Vittorio Sereni, *Nel vero anno zero* (dicembre 1964), 7-11 e 18-20. Cfr. la *Nota* al dattiloscritto: «Saxenhausen. È un quartiere di Francoforte sul Meno; ma è anche una località a circa venti chilometri da Berlino nota, dal '36 in poi, come sede di un campo di concentramento per detenuti politici» (in Dante Isella, *Apparato critico a Gli strumenti umani*, in V. Sereni, *Poesie*, ed. critica a cura di Dante Isella, Milano, Mondadori, 1995, pp. 176 e 632-633).



Menashe Kadishman, *Shalechet* (Jüdisches Museum Berlin, 2016 – foto di Anna Dolfi).

UN MODO NEL MONDO: LA VITA NON È ALTROVE

Carlo Carlucci

Le lingue moderne non tollerano la luce che è dietro alle parole. Ci vorrebbe una nuova lingua capace di captare direttamente i suoni che sgorgano di lassù, capace di dare potere alle parole, potere di esprimere, di captare il Suono. Ci deve essere un suono all'origine di tutte le parole. Poterlo cogliere e proiettare, farlo vibrare, riuscire a dare un potere alle parole, un potere di espressione. Le parole dovrebbero avere un senso in se stesse...

Mére

La poesia è l'espressione, nel linguaggio umano, del ritmo essenziale, del senso misterioso degli aspetti dell'esistenza. Essa conferisce autenticità al nostro soggiorno terreno e ne costituisce il solo compito spirituale.

Il poiein è il luogo ove ciò che può essere percepito e raggiunto mediante il linguaggio si raccoglie attorno a quel centro da cui esso ricava forma (Gestalt) e verità intorno a quella individuale esistenza (Dasein) che pone interrogativi all'ora presente, sia propria che quella del mondo, ovvero al battito del cuore e al secolo.

Paul Celan

Un bilancio dei miei anni parigini? Molti stimoli. E i due amici più cari, Claire Trean¹ e Jacques Bertoin. Amici che considero da sempre, cioè da quando li ho conosciuti, i prototipi dell'amicizia fedele, leale, incondizionata. Molto ho avuto dalle atmosfere respirate, percepite, attraversate. Molto dal mio istintivo rievocare figure, qua e là nelle vie di questa capitale del mondo. Ricordi delle lunghissime passeggiate notturne quando mio figlio Vieri era ricoverato in

¹ Claire è stata la compagna di una vita di Jacques Bertoin. I due erano amici di Gherasim Luca e della vedova Celan, e dello straordinario *Cercle Juif* intorno a Anne Zamire.

un ospedale di Villejuif così da stremarmi e poter poi dormire un poco. Ricordi assieme al bimbo: la Shakespeare and Company coi suoi libri per bambini, le visite al Louvre, agli impressionisti allora alle Tuileries. Già Villejuif..., e alcuni mesi dopo la scomparsa di Vieri, l'incontro deciso con Jacques e Claire e il loro infine approdare all'antico ghetto nel Marais. L'interludio di alcuni anni col Collettivo (si chiamavano così le redazioni delle riviste) Change. Un debito di riconoscenza ancora vivo con Jean Pierre Faye, la sua generosità intellettuale, l'ospitalità immediata e senza remore. Ricordi di incontri con scrittori di tutto il mondo. Faye che fino all'ultimo ha tenuto a smascherare e a denunciare l'ambiguità di fondo di Heidegger, ambiguo fino a parere reticente sui suoi trascorsi da nazista. Trascorsi mai giustificati né tanto meno rinnegati. *Unum cuique tribuere.*

Povero Celan nella sua visita al *magister*, al 'maestro tedesco', in occasione di una sua lettura pubblica a Friburgo. Dopo che Heidegger aveva presenziato alla lettura di alcune sue poesie, Celan gli aveva fatto visita nella sua baita sul Todnauberg (la Montagna della Morte). Ma erano su opposte sponde. Celan autoconfinato a Parigi, esiliato nella sua nevrosi incontrollabile anche dalla famiglia (moglie e figlio che pure lo amavano e che lui ricambiava). Lui, Heidegger, il chiaroveggente in Poesia, riconosceva in Celan le stimmate del grande legato in linea di continuità con Hölderlin, Rilke, Trakl, ma era chiuso in una sorta di labirinto di fondo, dal quale non sarebbe uscito. Lo stesso quando Celan aveva ricevuto l'invito alla lettura annuale del *Gruppo 47* (mi pare al principio degli anni Cinquanta) auspice la Bachmann... Aveva letto le sue poesie nella disattenzione dei più: *ma come, a guerra finita... e dagli con questi lamenti* (olocausto), *e dagli con questa cantilena da rabbino in sinagoga...* Celan non partecipò più a quelle riunioni volte a celebrare non tanto le *magnifiche sorti e progressive* (Leopardi), quanto una più prosaica e superficiale ricostruzione. Né i Grass, né i Richter, né i Böll, né la stessa Bachmann (sentimentalmente allora legata a Celan) vi era l'ansia di ridefinire, di ridefinirsi veramente a fondo.

I tempi, la visione, la dimensione psicologico-esistenziale, quindi la prospettiva, i fini ultimi dello scrivere erano invece nei nostri tre autori (ebrei aconfessionali e non certo sionisti, ovvero Celan, Luca e il ben più giovane Bertoin) profondamente diversi. E proprio il più giovane Bertoin aveva cercato di chiarire a stesso quanto poi, a posteriori, sarebbe servito come identità comune:

Nell'Europa bianca ancora stordita dalla rivelazione dell'immensità dei crimini che vi erano stati commessi, non potevo non disprezzare quelli che, in luogo di spiare il risveglio della bestia, aspiravano santamente al ruolo di marito fedele, di zelante dirigente e, ancor peggio, di scrittore fecondo...

Per evitare che la seconda metà del secolo potesse concludersi in forma altrettanto spaventosa della prima, mi guardavo bene dal collaborare ad alcunché che potesse apparire ai miei occhi come una ricostruzione dell'identico... Rinunciavo senza pena alcuna a quelle voluttà supplementari che i privilegi [di classe] avrebbero potuto offrirmi... sapevo astenermi, senza soffrirne, dal cogliere i

frutti maturi dagli alberi piantati da altri, e questo mi proteggeva dalla tentazione indegna di gustarli sotto lo sguardo degli affamati. Non potevo certamente partecipare ai dividendi di una società... – malgrado l'aspetto benevolo dei miei vicini benestanti – che si era costruita sul principio di violenza, sfruttamento e terrore... L'ossessione di considerare impuro tutto ciò che non rientrava in uno stretto valore d'uso aveva creato in me una vera e propria fobia della proprietà...

Con assoluta coerenza a questi principi i tre hanno vissuto.

All'improvvisa morte nel 2008 di Jacques Bertoin uno scrittore marocchino così ebbe (simbolicamente) a esprimersi:

Vorrei pregare per il mio amico, ma non so nemmeno a quale religione appartenesse. Ebraica? Cristiana? O magari, vai a saperlo, mussulmana? Ma Jacques aveva in sé la religione del mondo, del giornalismo, della letteratura e di tutto quanto è umano. Jacques, amico mio, in nome di tutti gli uomini e di tutte le solidarietà umane, prego per te. Mbarek Ould Beyrouk

Claire Trean la sua compagna di sempre, su mia richiesta, ha così rievocato l'atmosfera di quegli anni particolarmente intensi, ruotanti intorno alla figura di Gherasim Luca:

Luca apparteneva alla piccola schiera degli amici di Anne Zamire. È grazie a lei che Jacques (Bertoin n.d.t.) lo ha conosciuto agli inizi degli anni Settanta. Luca strinse subito amicizia con lui. Ed è proprio Luca che è citato in *Moins Cinq* (p. 49) là dove Jacques narra del suo apprendistato come scrittore e del suo imbarazzo quando gli si chiedeva di che cosa scrivesse: «Sai, Jacques, uno scrittore di quelli veri, un giorno seppe porre fine al mio stato di incertezza, concludendo per me: "Allora stai scrivendo dei tuoi drammi?"»... Ecco mi pare di risentire ancora oggi quella bella voce dai toni gravi di Luca che ritma questa frase corta sulle tre 'r' che contiene, mentre il suo sguardo intenso, sorridente e benevolo, avvolge il suo interlocutore. Ti ricordi, Carlo, la maniera assai particolare che aveva di rivolgersi a voi? Ci metteva tutto il suo essere, dava l'impressione di essere fisicamente coinvolto nel dialogo, fosse anche il più insignificante, di essere totalmente preso, totalmente offerto nella relazione con il suo interlocutore non fosse anche che per poche parole scambiate. Gherasim Luca viveva in un minuscolo appartamento in un piccolo e antico edificio, assai modesto, in via Joseph de Maistre, a Montmartre. Pagava poco di affitto e ci viveva assieme alla compagna della sua vita, Micheline Catty, che faceva la pittrice. Sembrava una piccola grotta di Ali Babà, dove si ammuccchiavano libri e quadri e dove il visitatore doveva muoversi con molta precauzione, dato che i passaggi erano stretti e ingombri, ma dove, miracolo dell'amore e dell'intelligenza per lo spazio, i due si erano ricavati una reciproca dimensione di grande libertà, quella di creare. Questa specie di antro era a tutti gli effetti un prolungamento del suo essere, rigurgitante di ricchezze spirituali e di cose belle, dove ogni centimetro quadrato gli era familiare, amichevole, consustanziale. Un giorno, all'inizio degli anni

Novanta, sono arrivati i cosiddetti speculatori immobiliari: la casa si trovava proprio sulla Butte Montmartre, a due passi dalla pittoresca rue Lepic, il luogo prometteva lauti guadagni e il piccolo, desueto edificio a tre piani era anacronistico. Dunque fu acquistato dalla macchina immobiliare e destinato alla demolizione. Gli inquilini naturalmente sarebbero stati sistemati altrove in appartamenti più spaziosi, più confortevoli, senz'anima. La cosa andò avanti per mesi: minaccia di sfratto, speranze di farcela e infine la sconfitta. Nella lettera d'addio per Micheline prima del suo suicidio, Luca scrisse «non c'è più posto per i poeti in questo mondo». Questo mondo lui lo percepiva con molta intensità. Questo mondo si estendeva infinitamente più in là di via Joseph de Maistre per questo apolide per principio, per natura, che ancora viveva senza documenti in Francia da più di quarant'anni. Ma nel momento in cui, dalla sua tana-osservatorio nella via Joseph de Maistre, registrò con terrore il risveglio della cosa immonda, dell'antisemitismo, del razzismo, ecco che nello stesso tempo viene sfrattato, strappato dal suo mondo, e aveva ottant'anni. Ricordo uno dei suoi recitals al Beaubourg, la sua voce affannata, a scatti, quasi balbuziente, che disarticolava le parole facendone nascere altre e con ben altri significati, una voce ora sussurrante ora tonante, rattenuta e spiegata, ammalatrice, il suo corpo immobile, teso all'estremo, quel suo corpo che si faceva voce, la sua voce che disfaceva le parole per tentare di rifarne altre. Il suo fare tragico, quell'energia sovrumana che improvvisamente dispiegava per cercare di uscirne. Nell'avventura di questa sua poesia (scritta) chiedeva l'aiuto di amici artisti, Jacques Herold, Wilfredo Lam, Piotr Koswalski, per illustrare i suoi libri o farne dei libri-oggetti, assemblati con minuzia di orefice e pubblicati da José Corti o da Le Soleil Noir. Era invitato a tenere le sue letture a Amsterdam, Copenaghen, New York, aveva un suo pubblico fedele e appassionato, giovani per lo più, ma vendeva poco. Luca proveniva da quella Romania prebellica che aveva prodotto gli Tzara, i Brancusi, gli Ionesco, tanto per citarne qualcuno, assieme al pittore Victor Brauner e al poeta Paul Celan, questi ultimi due tra i suoi amici più intimi. Nel suo status di apolide viveva a Parigi in dignitosa povertà. Assieme alla sua arte, assieme alla bellezza dei suoi canti letteralmente scolpiti, mi colpiva la stessa presenza fisica di quest'uomo, ormai avanti negli anni quando lo conobbi, piccolo e un po' curvo, dal volto ossuto e dallo sguardo radioso. Ero altresì colpita dall'intransigenza con la quale difendeva l'indipendenza del suo pensiero, della sua poesia, della sua vita. Tanto per fare un esempio, aveva rifiutato non so che elargizione o premio che fosse, decretatogli dal ministero francese della cultura, in quanto non accettava nessuna forma di dipendenza. Ha vissuto i suoi ultimi anni sotto una vera e propria persecuzione, attentato alla sua dignità di uomo, dato che uno speculatore qualsiasi aveva potuto privarlo della sua povera abitazione. E come vera e propria tragedia, da cui non si sarebbe ripreso, visse il risorgere, nella sua Francia, dell'estrema destra, antisemita e razzista. Una vera e propria ossessione che «potesse ricominciare», un'ossessione che ha pesato, come aveva pesato per Paul Celan, sulla sua decisione di finire in suoi giorni nella Senna. La cerchia degli amici di Anne Zamire era quindi composta da Luca e dalla sua compagna Micheline, da Gisèle Celan, che era stata la moglie di Paul Celan, dalla pittrice Irène Dominguez, tornata a vivere a Parigi dopo il golpe in Cile nel

1973. Spesso a pranzo c'era Boris, padre di Anne. Boris Bovine Frenkel era anche lui una figura anomala: un vecchio signore un po' truculento, dai folti baffi bianchi, di spirito bundiste [movimento operaio ebraico che non si identificava né con il marxismo né col sionismo, e che interessò Russia, Polonia e paesi baltici n.d.t.), di orientamento decisamente anarchico. [I bundisti furono persone di straordinarie qualità intellettuali, di semplicità di vita, e di totale disinteresse. Erano avversati in parte dai polacchi e in parte dal nascente sionismo del mondo ebraico n.d.t.]. Boris era un pittore il cui universo ricorda quello di Chagall e fu a suo tempo critico d'arte nella rivista in Yiddish *UnzerStimme*. Boris e Luca si volevano bene, volevano bene a Jacques che li ricambiava. Ecco tutto.

Nella intensa e sobria memoria di Claire Trean emerge il tessuto connettivo e le atmosfere che legavano questi esseri, questi amici. L'unica, la vera *famiglia* (sentita e riconosciuta come tale) era l'affinità elettiva, il sentimento comune di perenne diaspora, l'intransigente (e orgogliosa) indipendenza intellettuale. Superstiti, di quei legami siamo rimasti, di quel gruppo, per l'appunto i non ebrei: la pittrice Irène Dominguez, la compagna di Luca, Micheline Catti, Claire Trean e me. Nel frattempo le quotazioni dei due poeti sono lievitate. Lo stesso accadrà nel tempo con Jacques Bertoin. Alcuni dei titoli della sua casa editrice Lieu Commun (successivamente Editions Jacques Bertoin) sono passati ad altre editrici e continuano a viaggiare per il mondo, cioè a rieditarsi. Cliccare per credere.

E mi sia permesso qui brevemente rievocare Anne Zamire, nella sua casa dentro il Marais ebraico, in Rue du Blanc Manteau con Jacques suo marito, percussionista e batterista dilettante ed entusiasta sui suoi tamburi. Anne, la referente del gruppo che includeva anche Gisèle, la moglie di Celan. Quella sua casa possedeva un che di favoloso con una specie di ballatoio in legno che percorreva sovrastante la sala centrale, con la batteria e i tamburi dominanti. Vi si trovava un'accoglienza sempre calda, provvida, assente qualsiasi (borghese) formalità. Alle pareti i quadri del padre, il Boris-Chagall. Oppure le loro (di Anne e il marito) visite sempre felici a Firenze dove vivevo allora. Conservo ancora il depliant di una mostra retrospettiva del padre a Parigi, vi era tracciata la sua favolosa biografia in quei mondi oramai scomparsi, cancellati dalla guerra. Nel Marais di allora si avvertiva una sorta di reclusione (dal resto della città). Il quartiere si apriva (e chiudeva) su una Parigi appartata che ti apriva a sua volta, e misteriosamente, al mondo tutto e in particolare a quei mondi e atmosfere, brutalmente cancellati, dell'Europa dell'Est. I mondi de *Le botteghe color cannella* di Scultz, o delle rievocazioni indelebili di Joseph Roth... Ricordo ancora esattamente dove Anne mi dette quella breve biografia del padre: giusto all'entrata per Boboli di via Romana. In una corrispondenza, una cartolina illustrata da Parigi, Jacques Bertoin, a proposito di uno screzio appianato che ci aveva reciprocamente tenuti lontano, poteva festosamente annunciare: *l'axe Paris-Florence réconstituée*... Oggi il Marais pullula di Cafés, di ristoranti, di invasato da parigini e non alla ricerca del sapere locale.

Paul Celan

Mi pare improvvido aggiungere qualcosa purchessia alla vasta bibliografia che si è sedimentata attorno a questo straordinario poeta, dal tragico fato. La sua figura oramai è astorica ed ha assunto rilievi e proporzioni inusitate che paiono continuamente lievitare. Abolite regole, proporzioni sintattiche, ritmando il *sacer* attraverso lacerti (squarci a sé stanti, in sequenze successive), il poeta approda a un non-so-dove, assolutamente non rarefatto, plastico, numinoso, adirezionale. Il suo dire appare nel nome di, mai o quasi sconfinando nell'esplicito, rasentando sempre l'ineffabile, l'indicibile trascorso. In questo bordeggiare la *no man's land*, in questa autodisciplina tanto palese quanto sottaciuta, la rotta del poeta oltrepassa i confini del tragico, troppo tragico entrando *d'emblé* dentro l'ignoto. Nulla appare nelle vesti dell'abituale, dello scontato. Non è certo un caso che il caro amico Tommaso Boni Menato nella sua visita (anni Sessanta) a Auschwitz, di fronte al muro dove, per macabro divertimento?!, noia del consueto orrore quotidiano, vennero fucilati (a migliaia) i *rei* di effimere insubordinazioni, di spossatezze, di lampi di orgoglio... di fronte a quella parete scheggiata, l'improvvisa *rivelazione* fu, per Tommaso, che carnefici e vittime erano due aspetti antitetici dell'umano (troppo umano). Aveva dovuto avvertirci Celan che oramai e definitivamente potevamo solo confrontarci con l'*indicibile*:

Le due porte del mondo
sono aperte
aperte per te
fra due notti
le sentiamo sbattere e sbattere
e portiamo l'incerto
portiamo il vivo altro sempre

Dentro l'essenziale del *dichtung* celaniano perché dunque un'esegesi, un commento purchessia? Le due porte sono quelle della vita e della morte, le due notti, sempre della vita e della morte, sono presenti (*le sentiamo sbattere...*)... E sempre *l'incerto... il vivo altro...*

Da una lettera (1952) del poeta a sua moglie:

Sono numerose le porte di questo mondo fatte di malintesi, di false chiarezze, di inganni. Voglio che mi rimangano altre porte, porte che non abbiano attraversato ancora tutta l'estensione, ove si stende quanto resta di segni che inducono all'errore.

Niente parole, niente rumori, niente che accompagnino i miei passi. Starò lì al tuo fianco un istante, un secondo che *inaugurerà* il tempo...

E nuovamente *le porte* emblema... nuovamente *un altro tempo* che si è aperto e in cui, anche nostro malgrado, ci sentiamo immersi...

Tango di morte

Non lontano dalla sua città natale, Creznowitz, le S.S. avevano radunato un gruppo di suonatori ebrei costretti a suonare proprio durante le torture e le fucilazioni. Quella musica gli aguzzini la chiamavano *Tango di morte*. Ad Auschwitz l'espressione *Tango di morte* fu successivamente usata per qualsiasi tipo di musica che veniva suonata durante le esecuzioni. Auschwitz (mai toponimo assunse connotati tanto terribili ed evocativi) e tutti i luoghi della Shoah stanno a rappresentare la prova evidente che non esistono limiti al Male. Ad alcuni sopravvissuti (Celan, Luca, Levi...) il compito di darne in qualche modo testimonianza. La lingua di Celan era, all'epoca, troppo, troppo ardua. Non era intesa e qualcuno (vedi Primo Levi) ebbe a stigmatizzarla. Celan a più riprese ci teneva a definirsi un realista, ancorché anomalo. La sua lingua (sempre e assolutamente poetica) scaturiva dal reale che ne era sempre il referente diretto ma sviante, o sviato e comunque da decifrare o da districare.

I morti ancora vanno mendicando,
Francesco

Sono due versi conclusivi della poesia *Assisi*. Raffigurano le anime del suo popolo, ancora raminghe e peregrine.

Nei giorni a nord del futuro...
Piegati pure allo strapotere ma parla, da prigioniero, in una lingua incomprensibile

Adorno morì nel 1969, senza aver completato il saggio su Celan, ma eccone la conclusione:

la poesia di Celan... una lingua altre da quella oramai impotente degli uomini.

Da un'altra lettera di Celan:

Non vi è una sola riga delle mie poesie che non abbia a che fare con la mia esistenza, sono quindi a mio modo anch'io un realista...

Altro *realismo* dal cosiddetto realismo.

A proposito della poesia di Celan Primo Levi ebbe a scrivere:

... provo diffidenza per chi è poeta solo per pochi, o solo per se stesso. Scrivere è un trasmettere; che dire se il messaggio è cifrato e nessuno conosce la chiave?... quel certo messaggio era necessario all'autore, anche se inutile al resto del mondo...

Inutile? Al resto del mondo? Più di mezzo secolo è trascorso dal suo volo dal Pont Mirabeau dentro il *panta rei* della Senna e l'asserzione non certo malevola,

ma limitante o in qualche modo limitata di Levi, si infrange, di fronte alla statura assunta dal suo *poiein*:

Si scrive per perpetuare la memoria degli scomparsi nella shoa, scomparsi da vivi, una scomparsa che li ha privati del normale ciclo biologico vita-morte
Vi sono ancora canzoni da cantare oltre l'uomo

Da una lettera a un'amica due settimane prima della sua scomparsa: «[...] quando devo leggere (in pubblico) le mie poesie, queste mi garantiscono momentaneamente la possibilità di esistere, di stare in piedi». Da una lettera non spedita a René Char: «[...] riguardo a quanto della sua opera che ancora non si offre alla mia comprensione rispondo con il rispetto e con l'attesa: non si può mai pretendere di capire perfettamente; sarebbe irrispettoso dell'Ignoto che il poeta abita o è in procinto di abitare, sarebbe come dimenticare che la poesia è qualcosa che si respira, che la poesia respira in te».

Considero il mio supposto astrarmi ed ambiguità presente, come per me, un momento di realismo.

Polisemia senza maschera:

[...] il mio sguardo si figge nello sguardo della nuova Chiarezza... abitata da effigi che non riconosco... il suo colore parla a due occhi nuovi che le mie palpebre chiuse si sono donate a vicenda, il mio udito si è trasferito nel mio tatto dove esso impara a vedere...

Mi era diventato lampante non solo come l'uomo languisse nelle catene della vita esteriore, ma che fosse anche impossibilitato a parlare [...] le sue parole gemevano sotto il peso millenario di un'apparente e deformata sincerità [...] allora il mio sogno si figge nella nuova chiarezza, il suo peso obbedisce ad un'altra forza di gravità, il suo colore parla ad un paio di occhi nuovi che le mie palpebre chiuse si sono donate a vicenda, il mio udito è trasferito nel mio tatto, dove impara a vedere.

Il 18 marzo 1970 un mese prima della sua scomparsa, nell'esile ma non per questo meno essenziale carteggio con la moglie, Celan - era la penultima missiva - le scriveva per mandarle l'ultima (in francese) poesia: «Cosa posso offrirti cara Gisèle? Eccoti una poesia, così come l'ho buttata giù, nella sua prima versione, inalterata, immutata...»:

Ci sarà qualcosa, più tardi

*per riempirsi di te
e alzarsi
verso una bocca
del bicchiere infranto
della follia
insorgo
e guardo la mia mano,*

Il y aura quelque chose plus tard

*pour se remplir de toi
et se hausser
vers une bouche
du ver brisé
de la folie
je surgis
et regarde ma main*

*tracciare l'uno
l'unico cerchio*

*tracer l'un
l'unique cercle*

Tutto nel *dichtung* del poeta è in forma di assolo. Scorporarne sequenze non le priva di alcunché. Quando non le esalta. Siamo nell'Inaudito.

Gherasim Luca

Non è una preoccupazione di ordine estetico che mi detta questa esigenza (la letteratura è l'ultima delle mie preoccupazioni, la scrittura non è che il supporto, nel senso alchemico del termine. Di un approccio (iniziatico) analogo alla Kabbala (Kabbala anarchica ed atea beninteso) significando la trasposizione concreta di un ostacolo interiore e l'apertura di una porta nel mio spirito
Delle stratificazioni geologico semantiche

Gherasim Luca l'ho conosciuto in casa di Jacques Bertoin nel '78 a Parigi, sotto Natale. Dall'appartamento in rue St. Severin si vedevano, magiche, le due torri di Notre Dame e Gherasim arrivò alla piccola festa organizzata in mio onore un po' in ritardo. Veniva a piedi da Montmartre, nevicava, era solo. Entrando si scosse la neve dalla testa pressoché calva e disse: «Come è bello attraversare i ponti sulla Senna quando nevicava...». La frase, la semplicità dei suoi gesti, una naturale immediatezza e simpatia furono per me come una calamita e parlammo tutta la serata. Di che cosa? Non ricordo una sola parola, tranne appunto la frase con la quale si presentò sulla scena. E negli incontri con Jacques o per telefono sempre chiedevo notizie di lui finché da ultimo mi comunicò del suo suicidio. E a più riprese sia Jacques che sua sorella Simone mi fecero avere, volta volta, i suoi libri di nicchia che, lo confesso, non riuscivo a leggere, non capivo bene, non avevo spazio per capire, forse non avevo tempo, cioè sufficiente agio per trovare. Jacques che nella sua ultima e definitiva visita (maggio 2008), morì d'infarto due mesi dopo, mi raccontò, sorpreso, che si era recato a un recital di poesie di Luca, lui non c'era più, e aveva trovato il locale pieno di giovani che ascoltavano in religioso silenzio. L'improvvisa morte di Bertoin che mi privò dell'amico della vita mi distolse, ancora una volta, dall'affrontare l'edizione di Gallimard portatami in dono contenente, l'avrei scoperto più tardi, la fondamentale prefazione di André Velter. Poi gravi problemi di salute mi hanno messo lungamente fuori combattimento, finché due settimane fa, stremato dal caldo e dalle ancora poche forze, senza alcun proposito particolare, sdraiato sul letto, mi capita fra le mani quell'edizione di Gallimard e finalmente, incredibilmente, l'appuntamento tante volte mancato, l'incontro decisivo con la poesia di Luca si realizza. E poi febbrilmente una breve ricerca su internet mi dà notizia che è da poco uscita *La Fine del mondo*, Joker Editore.

La sua poesia ardua, di nicchia, mantenuta viva da un piccolissimo editore, Le soleil noir, poi da Corti, improvvisamente, dopo la morte, si impenna, raggiungendo una improvvisa, non effimera notorietà. Qualcosa di imprevedibi-

le e di impensabile quando il nostro grande amico Bertoin mi parlava di lui nel maggio del 2008. Un apolide integrale, un senza patria che aveva scelto non la Francia, ma Parigi come casa. Un senza lingua che aveva scelto il francese per l'inesprimibile, ma non una lingua rifugio o ricostruzione di un focolare. Che aveva scelto di morire gettandosi nella Senna esattamente quando le Legittime Autorità (francesi) lo avevano finalmente colto come un *sans papiers* qualsiasi. Sì, se voleva un piccolo alloggio popolare nella banlieue doveva da apolide operare finalmente per la nazionalità francese. Luca firmò garantendo un tetto purchessia alla sua Micheline Catti e poi lucidamente spiccò il volo da questa povera terra *che non sapeva che farsene dei poeti* (veri). E, miracolo, improvvisamente tutti quei decenni di emarginazione, di solitudine, chiusi dentro una corazza di orgoglio ironico, indefettibile, ostinato, si sono a poco a poco aperti. La sua poesia che si prestava (ma era un sapiente camuffamento) al gioco verbale, al lapsus, allo slittamento dell'iterazione, il suo assolutamente disadorno linguaggio poetico, la ripetitività fraseologica che non diventava ossessiva per le piccole, quasi inavvertite varianti che sempre indicavano (in forma inavvertita) la rotta (onde sottrarsi al cammino verso questa dissoluzione merceologica), ecco tutto questo era stato finalmente, improvvisamente recepito da chi poteva riceverlo: dai giovani. Bertoin mi raccontava verso la fine degli anni Ottanta di come, a conoscenza delle condizioni di vita estremamente precarie in cui versava Luca, avevano deciso di conferirgli un premio letterario dotato di un congruo assegno. Nella cerimonia pubblica qualcosa andò storto, Luca ebbe sentore che quei soldi andavano a lui anche o forse proprio per le condizioni miserrime in cui versava... Il poeta si scioppò compostamente tutta la cerimonia, ringraziò sentitamente e poi declinò l'assegno, no, non ne aveva bisogno... Ci sono voluti esattamente 34 anni di impasse, di mancanza di tempo, di cose da fare mentre inesorabilmente invecchiavo per l'appuntamento fatidico col Gallimard curato da Velter. E traduco alcuni dei versi citati nella prefazione di Velter:

è intorno all'equatore mentale
 nello spazio delimitato dai tropici
 d'una testa
 all'angolo dell'occhio e di quanto lo circonda
 che il mito d'una specie di
 giungla utopica sorge nel mondo

oppure:

Verso il non mentale

Verme di terra sotto un tacco alto
 il pensiero gira
 intorno a se stesso
 con una frenesia statica

comparabile al verme di terra
 sotto un tacco alto
 comparabile a sua volta al pensiero
 che girando intorno a se stesso
 ritorna su se stesso
 con frenesia statica

Mi accorgo che riportare per frammenti l'arduo è esautorante. Troppo ha preteso Luca dal suo linguaggio non linguaggio esautorato e privato dei referenti. Un punto di partenza desumibile, anzi punti di partenza riconoscibili sono il Rimbaud di *Vocali* o il Mallarmé di *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. Luca il senza patria e senza lingua materna, il senza riferimenti, vuole dare un'indicazione, si situa a partire dall'inesprimibile, dall'inconoscibile. E da questa partenza assoluta ha voluto, indifferente a tutto, cercare di esprimere il radicalmente non espresso. Micheline Catti, pittrice e compagna di Luca, ha fornito a André Velter, prefatore dell'edizione Gaillimard, di tre testi fondamentali, una inedita confessione del poeta.

Se si infrange la forma in cui è prigioniera la parola ecco apparire delle nuove relazioni: la sonorità si esalta, emergono segreti addormentati, l'ascoltatore è introdotto in un mondo di vibrazioni che presuppone una partecipazione fisica, simultanea all'adesione mentale. Liberare questo soffio e ogni parola diventa un segnale...

La fine del mondo

Il suo corpo leggero
 È la fine del mondo?
 è un errore
 è una delizia che scivola
 fra le mie labbra
 vicino al ghiaccio
 ma l'altro pensava:
 non è che una colomba che respira
 comunque sia
 là dove mi trovo
 accade qualcosa
 in una posizione delimitata dalla tempesta
 Vicino al ghiaccio è un errore
 Là dove mi trovo non è che una colomba
 ma l'altro pensava:
 succede qualcosa
 in una posizione delimitata
 e scivola fra le mie labbra
 è la fine del mondo?
 è una delizia comunque sia

il suo corpo leggero respira nella tempesta
 In una posizione delimitata
 vicino al ghiaccio che respira
 il suo corpo leggero che scivola fra le mie labbra
 è la fine del mondo?
 ma l'altro pensava: è una delizia
 accade qualcosa comunque sia
 nella tempesta non è che una colomba
 là dove mi trovo è un errore
 È la fine del mondo che respira
 il suo corpo leggero? ma l'altro pensava:
 là dove mi trovo vicino al ghiaccio
 è una delizia in una posizione delimitata
 comunque sia è un errore
 accade qualcosa nella tempesta
 non è che una colomba
 che scivola fra le mie labbra
 Non è che una colomba
 in una posizione delimitata
 là dove mi trovo per la tempesta
 ma l'altro pensava:
 chi respira vicino al ghiaccio
 è la fine del mondo?
 comunque sia è una delizia
 accade qualcosa
 è un errore
 che scivola fra le mie labbra
 il suo corpo leggero

Le grida vane²

Nessuno a cui poter dire
 che non abbiamo niente da dire
 e che il niente che ci diciamo
 continuamente
 ce lo diciamo
 come se non ci dicessimo niente
 come se nessuno ci dicesse
 nemmeno noi stessi
 che non abbiamo niente da dire
 nessuno
 a cui poterlo dire

² *Les cris vain* calco traslato da *les écrivains*, gli scrittori.

nemmeno a noi stessi
 Nessuno a cui poter dire
 che non abbiamo niente da fare
 che non facciamo nient'altro
 continuamente
 che è un modo di dire
 che non facciamo niente
 un modo di non far niente
 che non facciamo
 se non quel che diciamo
 cioè niente

Quest'ultima ontofonia (cioè l'essere del suono) è qualcosa di più del mero nulla, cioè della definizione reiterata del nulla verbale. Il nulla, il niente non è quello di tipo filosofico-sartiano, è il nulla solido del Leopardi portato all'ennesima potenza, che ha vanificato finanche il linguaggio e cioè ha tolto anche la teoria delle illusioni. È da questa condizione estrema che parte il non-dire, l'azzeramento della parola e del linguaggio di Luca.

La fine del mondo? Mi risuonava, mi rimandava... Due riferimenti d'obbligo, se non referenti per Luca erano due poeti francesi che avevano infranto la *clarté* ereditata dal secolo dei lumi per varcare di un balzo *le siècle d'enfer*: Rimbaud e Mallarmé, il Rimbaud di *Voyelles* e il Mallarmé ultimissimo di *Un coup de dés*. Nel brano delle *Illuminazioni, Infanzia*, al termine delle lasse raggruppate al punto IV così conclude Rimbaud: «Quanto sono lontani gli uccelli e le fonti! Non può esservi che la fine del mondo andando avanti...».

Una delizia, le labbra, il ghiaccio, è un errore, il suo corpo leggero, una colomba, è la fine del mondo... tutto si gioca in modo lieve, musicalmente lieve fra entità reiterate, attraverso amabili e misteriosi rimandi.

Siamo alla fine del mondo noto, non sappiamo verso dove stiamo andando.

Verso il non-mentale

Verme di terra sotto un tacco alto
 il pensiero gira
 intorno a se stesso
 con una frenesia statica
 paragonabile al verme di terra
 sotto un tacco alto
 paragonabile a sua volta al pensiero
 che proprio girando intorno a se stesso
 ritorna su se stesso
 con una frenesia statica
 paragonabile

[...]

Ma piuttosto alla frenesia statica
 dell'ombra di un dubbio
 che gira ancora nella sua testa
 e che gira male
 come tutto ciò che gira
 intorno al bene e al male
 con un mal di testa paragonabile
 alla frenesia statica di un pensiero
 paragonabile all'incomparabile

Riportiamo qui unicamente la prima e l'ultima lassa di questo caleidoscopio tramutante. Il non mentale è la premessa della psicologia della conoscenza (indù) e la descrizione (con metafora) del pensiero (mentale) che finalmente, in un'ultima contorsione, giunge stremato all'incomparabile.

Sciolti tutti gli ormeggi, galleggiava, *bateau ivre*, Gherasim ghermito per l'ultima volta dalla piaga dilagante della burocrazia. Intimando quest'ultima alla porta del suo unico bene rifugio, il poeta non trovava altro scampo che fuggire da quello stesso Pont Mirabeau da cui si era lanciato il suo amico Celan un quarto di secolo innanzi. Luca fece il volo otantatreenne dal Pont des Arts... di Luca fui amico ... Sui due gravava un peso troppo grande e l'Europa ormai...

Jacques Bertoin

[...] è un Giusto con una stella polare sopra la testa. Lo vedremo sempre brillare in lei, con la sua seria nonchalance e la sua voce gioiosa (Malek Chebel, antropologo algerino).

Uomo fine ed intelligente, di una capacità straordinaria nel percepire le componenti dell'umanità e nel saperle esprimere con humour e perspicacia mi ha fatto dono della sua amicizia [...]. Aspettavo l'estate per mostrargli i miei progetti per il museo sui monti dell'Atlante. Oggi apprendo che non potrà venire, perché è passato al di là (Ahmed Toufio ministro del Marocco).

Conservo di lui il ricordo di una grande sensibilità e di una bella intelligenza. Era appassionato di letteratura, di invenzione, di fantasie dell'immaginario (Tahar Ben Jalloun, scrittore).

Per tutta la sua vita si è tenuto equidistante dal mondo rifiutando col suo sguardo intenso e la sua voce di baritono, sia la torre d'avorio che i compromessi. «Quando la base del mondo vacilla – scriveva ne *Les Frontaliers* – solo la moralità ci eviterà di andare a picco» (Marion Scali de «La Revue»)

[...] ogni volta che il suo nome sarà pronunciato, ogni volta che ci apparirà nel giro di un pensiero, [...] un essere raro, perché il suo giudizio, così sicuro, era la garanzia per noi che il cammino intrapreso era quello della libertà e dell'indipendenza dello spirito (Pierre Vallaud, storico ed editore).

la piena luce del ricordo silenzioso: lui sarà tra noi. Jacques tu mi accompagnerai fino a quando anch'io raggiungerò la memoria di coloro che ci amano (Jean-Louis Parbot, editore de «La Revue»).

Eri venuto al mondo, come disse Satie di se stesso, in un mondo ancora troppo vecchio. Poco più che adolescente, la percezione amara:

Non avevo niente da dire in particolare e tanto meno in generale. Eppure: senza le parole scritte, lette o parlate, avrei troppa paura di morire troppo presto con troppo poco. Non posso immaginare una vita senza quei sassolini lasciati cadere fra un rifugio e l'altro dai Pollicini perduti nel deserto. Senza di esse chi potrebbe sfuggire indifeso allo scorrere del tempo, al meccanismo degli astri, alla fermentazione degli enzimi, dentro una natura ingrata?

Finché le parole saranno possibili non vi potrà essere alcun orrore sofferto che non sia suscettibile di affondare come lama di luce nelle tenebre...

Nel suo secondo libro del 1982, una raccolta di saggi-racconti-riflessioni, *Les frontaliers*, così concludeva:

Il Libro si scrive nelle zone di frontiera: da un lato la città si agita, uomini si battono, bambini nascono, presunti costruttori si affaccendano sulla scena del teatro, dall'altro giungono gli echi della totalità assente. Con i movimenti della lingua, l'immaginario viene a leccare quella frontiera il cui attraversamento mi è impedito nelle condizioni attuali della mia parola. È questo finale impossibile che dà al libro il senso stesso della vita, argomento mai trovato e mai esaurito. Ogni commento, che nutre per il domani la memoria, è come una pellicola di luce senza la quale la disperazione sarebbe totale, la caduta consumata e il destino sigillato. Ma quale altra lotta merita d'esser fatta se non quella di non rinunciare all'umanità nell'uomo, di lavorare l'opaco. / Da qui fino laggiù, non ci sarei mai andato senza di lui, l'amico.

Cambiando la prospettiva speculare, incominceremo dall'ultimo libro di Bertoin, *Joseph Pulitzer – L'uomo che ha inventato il giornalismo moderno* (La bibliothèque de l'intelligent, 2003). La biografia di Pulitzer matura nel contesto dell'ultima fase della vita di Bertoin, durante l'esperienza americana come addetto culturale all'ambasciata di Francia a Vancouver e quella parallela di giornalista nella vivace redazione di «Jeune Afrique». Rientrato a Parigi diventa fondatore e redattore capo de «La Revue de l'intelligence du monde». Attorno a questa, con la consueta generosità ed enorme dispendio di energie, stava cercando di costruire una redazione ancora più cosmopolita di quella di «Jeune Afrique», avendo come orizzonte quello del Villaggio Globale fuori dall'eurocentrismo.

Le apparenti ombre, le difficoltà, i passaggi sospesi e non conclusi, gli attraversamenti ardui, le passerelle esili e dondolanti sugli abissi, le architetture sintattiche, le icone fantastiche, i rimandi, le metafore dell'invisibile, le inconcretez-

ze aeree, l'ipotesico in continuo flusso e scontro sui dati della cosiddetta realtà, ecco tutto questo e quant'altro presente nei suoi testi editi e inediti. Anomala è la biografia di Pulitzer rispetto alle sequenze letterarie che la precedono. Ma tutto della vita di Jacques Bertoin era sotto il segno della (compartecipe) anomalia.

L'immediatamente a ridosso *L'homme de ma vie*, Juillard del 2001, conclude la parabola dei *récits*. Parlare di romanzo, come riporta l'editore in copertina è improprio. Non più di una decina, sparse qua e là, sono le pagine di *fiction*. Autobiografia allora? Sì e no. Il libro si apre non con un io narrante, ma con un io narrato e dunque come distacco dall'autobiografico laddove l'io-me-stesso fa capolino a p. 65 proprio nel momento in cui si dà il via all'ironica, spassosa, contemplata, sublimata rievocazione delle variegate, molteplici avventure erotiche. 'L'uomo della mia vita' è l'uomo di ogni avventura, pronto ad ogni avventura, da quelle con le sorelle compiacenti dei compagni di scuola, alla fuga dalle cariche di polizia nel maggio parigino trovando improvvisamente rifugio in un palazzo presso una deliziosa giovane signora con la quale, appena il tempo di chiudere la porta alle sue spalle, era già a letto. Un tributo questo libro alle avventure di Don Juan Tenorio e a quelle di Casanova, ma altro lo sfondo, altre le ragioni:

[...] circondarsi di tenere donne, dedicate totalmente a voi così da distrarvi dalle debolezze di cuore, dalle brutture del corpo, dai problemi dei soldi, dalla noia dell'ufficio e dall'indifferenza di coloro che vi hanno voltato le spalle... e poi gettarsi verso strette selvagge in contrade esotiche, lasciando agli altri i vaccini e i visti, i libretti di assegni rubati e le borse vuote, i bagagli a mano, i piedi che fanno male, libero finalmente dai rimorsi del mattino, dalle diagnosi del medico, dalla lettura dei giornali e dal campanello del postino.

Nel recitato di questa prosa, sorta di monologo estremo e ininterrotto, non sono rare le pause che danno luogo a brevi, fulminanti confessioni enunciative. E l'io che parla è un altro da sé e tale è il distacco che lo scrittore arriva sempre a prendere rispetto al *Je*. I momenti di percezione della propria fine non lontana, i momenti dell'accadere della propria morte, certi particolari perfino della cerimonia funebre appaiono di una inquietante corrispondenza coi dati del reale/irreale a venire. In questo *récit*, come in quello che lo precede, «Moins cinq», uno degli interrogativi ricorrenti è il che fare della scrittura e con la scrittura:

Perché ti lancia dentro l'aleatorio col sentimento vago di trattenerne un capo che non figura su nessuna mappa. Nella speranza di ottenere un risultato che non assomiglia a niente... Io che ho vissuto nel chiaroscuro, mi sono dovuto accontentare di proiettare una luce rara su delle immagini nascoste...

Nella sua vita ogni impiego ben pagato diventava subito la minaccia di un'identità assolutamente aborrita e da evitare. Meglio, molto meglio erano quegli anni folli e impossibili, quando molto era lecito all'immaginazione che, ahi-

mé, non sarebbe mai andata al potere. Quella poi che era stata ammessa veniva sequestrata e politicizzata, vedi «Tel Quel». *L'homme de ma vie* è una progressiva, scintillante cerimonia degli addii alle sue due vite parallele, quella «frivola, noncurante, alleggerita dai nomi che buttavo nella spazzatura assieme ai vecchi bendaggi» e quella ben più profonda, inafferrabile, ma così decisa nelle scelte che non ammettevano mediazioni di sorta.

Al capitolo nove, l'ultimo, ecco descritta pari pari la cerimonia che si sarebbe svolta al cimitero di Montparnasse e alla quale ho presenziato: «Davanti alle mie spoglie, eccole (molte delle ex!) raccolte come in un corteo di maschere. Stanche di cercare i miei, i loro occhi, verniciati dalle lacrime sono fissi sul feretro: una cassa».

E al termine della breve aggiunta di un nove (bis) le parole conclusive: «[...] finalmente scomparso, che la speranza del domani sia dunque accecante!»

Il nostro meno tre, meno due, meno uno in francese si traduce col meno cinque, meno quattro e così via. In *Moins cinq* (Juillard, 1994) rientrato *chez lui* dopo l'entusiasmante e fagocitante esperienza come editore, Bertoin rianoda il monologo interiore interrotto che aveva fatto capolino nel 1983 con *Les frontaliers*. Iniziava il conto alla rovescia di quello che gli restava da vivere:

Oramai la corsa è con tutte le parole che vorrei scrivere prima di quel maledetto punto finale che vi interrompe giusto a metà di una frase... Quando ancora stavo cercando le mie parole sentivo lo strepito di milioni di libri che si riversavano su folle cieche. E allora decisi di riportarmi alla fonte del flusso, là dove Mosè fu fasciato nella sua culla prima di essere risospinto lungo il Nilo, là dove si iscrive la parola, o dove si espone il pensiero, là dove il manoscritto si fa libro.

Il rifiuto del ruolo di marionettista sul teatro del mondo, ovvero quello di creare e far agire dei personaggi, nasceva dal rifiuto del mondo teatro:

Mi convincevo che la comunione fervente e palpitante dei corpi e la dispersione delle sensazioni a mo' di obolo riversato su tutta l'umanità, avrebbero potuto distruggere molto meglio delle idee o delle dottrine le fondamenta delle città in cui la strada mercantile immancabilmente conduce alla tristezza delle periferie e al ghetto.

Lo scrivere, il ruolo di scrittore presentito come sorta di imperativo ineludibile, affrontato con baldanza, costi quel che costi (ne fanno fede gli splendidi *cartes* e l'inedito *Le monde en miettes*) si rivelava impossibilitato a trovare l'editore, ma ancor più incapace di trovare la chiave per la trasformazione di quel mondo-teatro e mondo-tetro che gli si era reso inaccettabile, copia frantumata e invivibile di quel colossale fallimento che era stata la prima metà del secolo. Tuttavia le parole erano l'unico scampo: «Senza le parole scritte, parlate o lette sarei stato attanagliato dalla paura di morire troppo presto, possessore di così poco».

In difetto o nell'impossibilità di utilizzare dei personaggi da muovere sul teatro vita:

[...] quanto io non ottengo dalle figure della fiction, me lo aspetto dalle parole della lingua: sono queste che si fanno telescopio e rimbalzano, queste che aprono il testo su orizzonti nuovi, e quella virgola così astratta, e sola che incurva la frase per dargli forma d'evidenza nella quale io posso conservarla come una tela 'compiuta'. Dopo quest'ultimo tocco basta con le modifiche qualsiasi esse siano; parole, ritmo, punteggiatura, accenti tonici, l'alchimia del paragrafo, come dire, rinserrano l'enunciato e lo mettono fuori portata da possibili correzioni.

In definitiva a lui altro non restava come autore che «installarsi nello spazio più vasto del libro per formularvi quello a cui la vita, talmente incompiuta e talmente imperfetta non gli avrebbe dato accesso, prima che tutto non venisse con lui cancellato».

Les frontaliers del 1982 vede la luce con i tipi della casa editrice da lui fondata assieme a Maurice Partouche et Laurent Kissel: Lieu commun. Un luogo, per lui che aveva aborrito ogni proprietà, ogni connotazione nel mondo, che doveva appunto essere non di chiunque, bensì comune alla nuova e, pronta a dissiparsi, gente di frontiera. E Lieu Commun appunto sopravvisse come casa comune finché Jacques riuscì ad animare quello spirito di frontiera, quella possibilità, quella speranza di una vita *autre*.

I *frontaliers* sono i messaggeri di terre promesse, proibite i quali, ciascuno a suo modo, testimoniano dei paesi d'utopia. La narrazione è attraversata dalle grandi figure del viaggio o errabonde da Mosè a Colombo, a Marco Polo. Viaggi che attraversano i continenti, ma anche attraversamenti interiori, le rotte viaggi di alcuni che si sono volti a «perpetuare il potere della vita sulle pagine bianche del libro».

Alla base di questo libro inafferrabile perché muta continuamente dentro la pagina, e pagina dopo pagina, vi è un 'je' sempre distaccato dalla personalità esteriore e visto, quando appare o si insinua nelle pieghe della narrazione, col distacco assoluto del terzo occhio. Altro background fondamentale è il retaggio ebraico, il senso esistenziale dell'errare, la precarietà dell'esistenza e del quotidiano visti non come maledizione biblica ma come sostegno, oggi più che mai, riportando le ultime parole di *Moins cinq*: «ad alzare la testa per non essere trascinato nei gorgi di un fiume di sangue». Di una certa sua infanzia, perché anche le tappe emergenti questo io uno-nessuno-centomila, così avido di vita racconta per disperdersi: «Non sapevo chi ero e mi preoccupavo assai poco di quello che sarei diventato: figlio di popolani o di borghesi, ebreo, ateo, cristiano ero presente ai mitzwah dei cugini e tutto preso bisbigliavo nelle chiese...».

Alle spalle del giovane scrittore vi erano già esperienze fondamentali come i due lunghi soggiorni in Africa per il servizio civile, e successivamente nel Cile di

Allende. Due continenti abitati in stragrande maggioranza da esseri senza nome, senza il diritto alla parola.

Diritto alla parola, memoria umana: il destino della scrittura sta alla base di tutti gli innumerevoli percorsi:

La tappa del Libro accoglie il viaggiatore del mondo, che aspira all'essere fuori dal mondo. Lo scrittore: colui la cui penna è calamitata dall'invisibile, dentro il procedere delle apparenze. Se egli celebra le ricchezze della natura e il movimento della vita, se li proietta sullo schermo dello stile, è per potersi mettere lui stesso nella prospettiva dell'assoluta spoliazione. Se racconta dei segreti, alle prese con un'oscurità tenace, è per aprirsi la strada verso una luce che li annulli. Se si isola, rinunciando per lo scrivere agli opifici della città e ancor più alle conversazioni e alle carezze, lo fa per potersi meglio annullare e ritrovare l'altro che lo leggerà all'uscita dai pericoli che lui ha corso per lui... Un libro non potrà mai contenere il mondo, così come nessun quadro che pretendesse fare la somma delle sue immagini possibili: il libro si trova invece sul cammino verso l'immagine impossibile, quella fonde tutte le figure eventuali della narrazione.

Pigeons (Ed. de la Difference), del 1978, è un figlio del tempo, dei dubbi, delle possibilità infinite, delle incertezze. Nasce quasi con la concomitante presenza di splendide tavole collage di Erro. Il tema è quello appunto dei piccioni in molteplici varianti. *Pigeons* è uno splendido esercizio calligrafico, ma non solo. Sfondo alla popolazione dei piccioni due città: Firenze (che ha incubato la nascita del libro) e la Roma oramai arresa ai piccioni. Che cosa rimane di una storia, o piuttosto delle storie sedimentate per slittamenti successivi in questa capitale? Le lasse, i vari tempi musicali del libro uscito, non a caso con l'editore Il pianeta confuso, l'aria apparentemente svagata, frivola a volte, non devono trarre in inganno. Alle spalle del libro sta sempre lo sperimentale e inedito *Le monde en miettes*. Da ultimo stralciamo dai tacquini:

Sempre la stessa cosa che mi ossessiona: la dismissione collettiva. La perdita di fede in se stesso dell'individuo, respinto dal gigantismo delle realizzazioni materiali dove lui non può più incidere nelle decisioni... I soprassalti che traducono questo malessere [maggio '68] saranno condannati a delle velleità di liberazione astratta ove non si risolva il dilemma: come effettivamente liberare l'individuo...

Vorrei che il mio libro, una volta finito, fosse magico, tattile, come un tocco della vertigine della vita, e che non si spenga in una penosa descrizione di pose comuni e inabitate.

La mia volontà di scrittura – quel poco che posso – si risolve in questo: dare corpo alle parole.

Risposta al mio desiderio di non lasciare accumularsi le sensazioni sulla sola linea del tempo.

Ricerca primitiva del cibo, e necessità di comporre sulle pareti del mio antro le sagome dei bisonti uccisi, dei bisonti mangiati, dei baci bevuti.

(Da un soggiorno in Provenza) Luogo dal cielo agitato dal vento violento, luogo dal pietrume secco, luogo di alberi induriti, luogo di uomini scomparsi ai quali voglio rendere omaggio. Lontano dal tumulto delle città, una feudalità deserta di cui sopravvive solo il sudario pietroso. Una storia tracciata sulle pietre del cortile, scritta sul sentiero dai grandi pini grigi, irriducibile ad ogni ricostruzione decorativa. Una scena spenta dentro un cielo che lotta contro le scie degli aerei a reazione. Una regressione radicale alle radici convulse di questo paese.

Nota³

Le traduzioni sono mie dall'originale francese (Luca e Bertoin). Per Celan con qualche ritocco mi sono avvalso delle traduzioni esistenti. Avevo già utilizzato i testi di Luca e Bertoin quando, accingendomi ad affrontare Celan improvvisamente, a mo' delle *madelaines* di Proust, sono montati ricordi e sensazioni accentrate sia sul Marais ebraico sia sull'ebraismo *tout court*. Improvvisamente mi rendevo conto di come e di quanto Bertoin e Luca (e Celan anche per tramite loro) avessero inciso sulla mia formazione. Al punto da relegare non dico in un canto, ma giù di lì gli altri letterati e l'altra letteratura. Non mi pare di esagerare. Bertoin e Luca e Celan ancora agivano e agiscono perché costretti a quella tabula rasa bene espressa da Adorno. Bertoin, Luca e Celan ancora sanno parlarci.

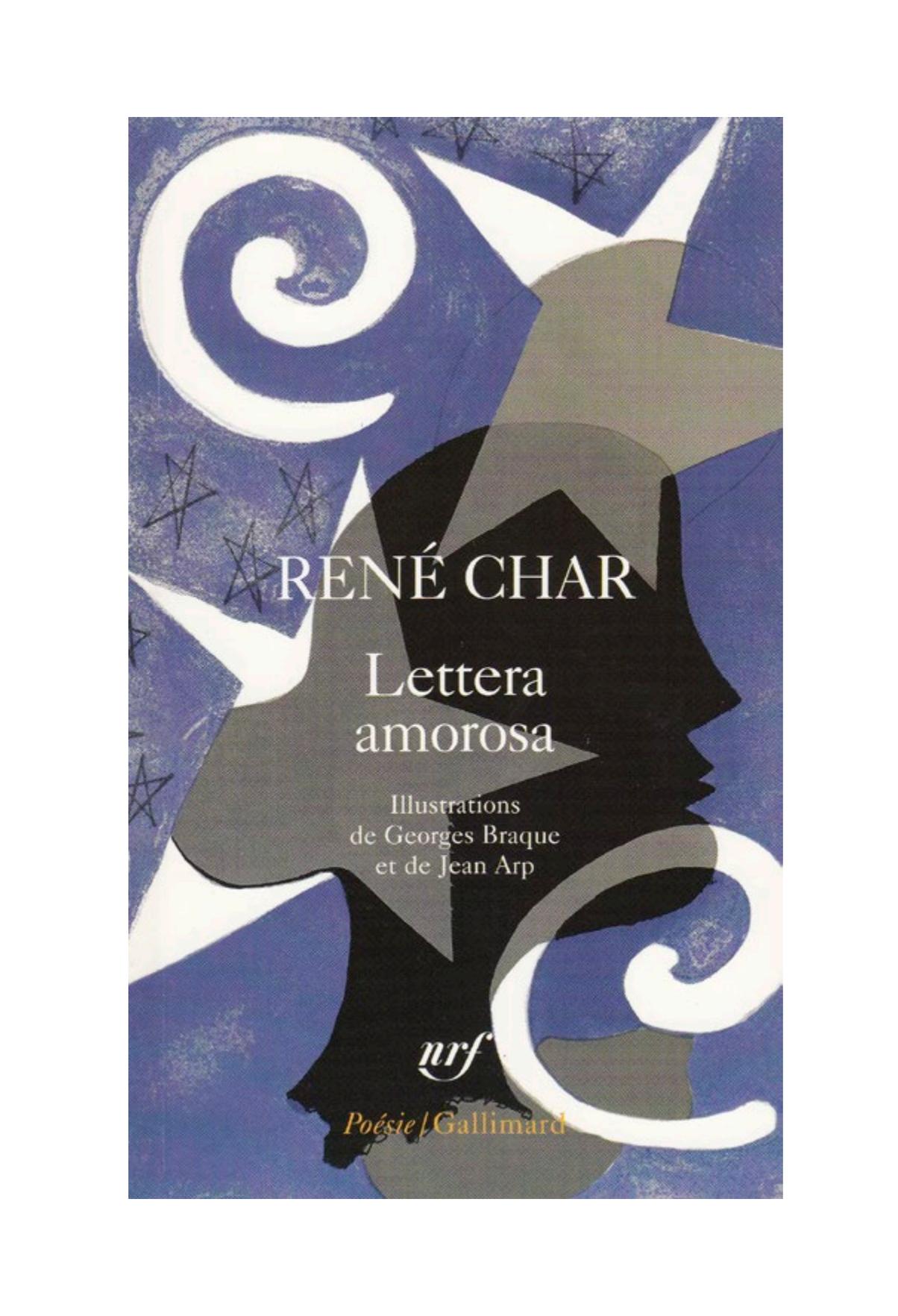
Mi pare inutile dare una bibliografia relativa a Paul Celan e a Gherasim Luca. Celan in questi anni è venuto assumendo proporzioni inusitate nel senso che il suo interesse presso le giovani generazioni (transnazionali) è in continua, inarrestabile crescita. Grazie a Bertoin, l'amico della vita, colui che mi ha introdotto nella piccola (quanto grande!) cerchia degli amici (ebrei aconfessionali) di Anne Zamire, ho poi fatto conoscenza con Luca. E, confesso, ho molto, molto faticato ad entrare in sintonia coi testi, Bertoin compreso, dei tre. Per inciso riporto qui la bibliografia essenziale relativa all'amico del cuore, il più giovane dei tre, Jacques, e il meno conosciuto. Nella sua ultima visita, nel 2008, in Toscana (due mesi dopo un infarto lo portò via) Bertoin mi raccontava del suicidio di Luca (dallo stesso Pont Mirabeau?) ma soprattutto del fatto che improvvisamente le giovani generazioni in Francia stavano, religiosamente, scoprendo Luca. Bertoin sempre generosissimo e prodigo di doni mi lasciava, tra le tante cose, un libro che raccoglieva varie raccolte di Luca presso Gallimard. Quel libro, la penetrante introduzione di Velter, le parole-presenza dell'amico furono la chiave per giungere al cuore di Luca. E poi fu la volta di ripercorrere a fondo i testi di Bertoin tuttora in attesa di una rivisitazione. Jacques era a dir poco vulcanico, ma un vulcano gentile, di enorme *charme*, di grande (e non appieno riconosciuto)

³ Si presenta in questa nota – a nostra totale discrezione, ma ben inteso con il suo assenso - il contenuto (appena tagliato) di tre mail quasi confidenziali inviate dall'autore del saggio ad Anna Dolfi, curatore del volume. Non casuale il finale riferimento ad Antonio Rinaldi, di cui Carlucci è stato per anni grande amico ed estimatore. D'altronde Rinaldi aveva avuto, sia pure *in absentia*, il ruolo di segreto tramite di conoscenza tra noi (n.d.c).

carisma. Gherasim Luca però aveva subito visto negli occhi febbrilmente intensi del giovanissimo Jacques certe stimmate...

A 50 anni, giù di lì, di distanza – *all passions spent* –, ma non è vero!, le frequentazioni *importanti* della Rive Gauche si sono relegate negli scaffali dei ricordi, mentre le presenze o meglio la *presenza* delle persone legate ad Anne Zamire, poeti, scrittori, pittori... Nel trio per certo decisivo il più necessitato di una bibliografia essenziale è Jacques Bertoin: *Pigeons* (Éditions de la Difference, 1978), *Les Frontaliers* (Éditions Lieu Commun, 1982), *Moins cinq* (Juillard, 1994), *L'homme de ma vie* (Juillard, 2001) *Joseph Pulitzer – l'homme qui inventa le journalisme moderne* (La bibliothèque de l'Intelligent, 2003). Molti gli scritti (tutti notevoli) in riviste francesi e non. Una miniera gli inediti.

Claire e Jacques avevano conosciuto Antonio Rinaldi... li ricordo nel suo studio... e Claire (non ancora giornalista di punta a «Le Monde»...) regalò al poeta un suo libro *L'exilié chilien* (Un esiliato a Parigi dal Cile di Pinochet). E Rinaldi aveva molto apprezzato il libro e molto apprezzato la coppia ed era molto contento che avessi amici del loro... calibro umano... E quando vennero dopo un terribile incidente di moto nel quale Jacques aveva perso l'uso del braccio destro furono proprio loro a farmi scoprire la mitica pensione Annalena dove alloggiavano... Vedi come è piccolo il mondo? E ti confesso, Anna, che l'appena rievocare queste persone... I diari inediti di Bertoin sono qualcosa... per freschezza di rievocazione... insomma per oggi *ça suffit*.



RENÉ CHAR

Lettera
amorosa

Illustrations
de Georges Braque
et de Jean Arp

nrf

Poésie | Gallimard

UN EDITORE PER LA TESTIMONIANZA

Daniel Vogelmann

Dedico questo mio intervento alla memoria di Alessandra Chiappano, un'amica e una valente studiosa della Shoah scomparsa prematuramente.

Forse perché, almeno inconsciamente, vibrava in me il fondamentale monito biblico «Ricorda cosa ti ha fatto Amalek» (e Amalek è il prototipo dell'eterno antisemita), quando, non senza timori, nel 1980 ho iniziato questa mia attività editoriale ho pensato che il mio compito se non la mia missione era soprattutto quello di far conoscere anche in Italia le opere di scrittori che avevano testimoniato l'orrore della Shoah, la più recente e la più sanguinosa impresa di Amalek. Avevo poi una motivazione ancora più personale in quanto figlio di Schulim Vogelmann, reduce da Auschwitz, dove aveva perso la moglie Anna Disegni e la figlia di otto anni Sissel. Mio padre, almeno in famiglia, non parlava mai di quello che aveva sofferto, forse per non turbarmi – solo dopo la sua morte, per esempio, ho saputo che aveva fatto parte della famosa lista di Schindler. Quando era tornato dal lager aveva provato a parlare dell'indicibile, ma forse proprio per questo non era veramente creduto («Anche noi abbiamo sofferto la fame», qualcuno gli diceva...). Oppure il fatto era che semplicemente la gente, appena finita la guerra, non aveva voglia di ascoltare quelle terribili storie. Bisognava ricostruire il paese, pensare al futuro. Nessuno o quasi nessuno si rendeva allora conto che lo sterminio degli ebrei rappresentava un evento decisivo nella storia dell'umanità, o almeno dell'Occidente. Non ci si stancherà mai di ricordare che anche quel grande capolavoro di Primo Levi che è *Se questo è un uomo* trovò soltanto un piccolo editore (come me) disposto a pubblicarlo. Non erano ancora venuti i tempi in cui, grazie anche all'istituzione del Giorno della Memoria, gli ormai pochi sopravvissuti ancora in vita sono stati invitati a raccontare un po' dovunque, ma soprattutto nelle scuole, la loro tragica esperienza. Fu così che decisi di dedicare alla memoria di mio padre la prima collana della Giuntina, il cui primo libro fu quella straziante testimonianza che è *La notte* di Elie Wiesel, pubblicato nell'originale francese nel lontano 1958 e in Italia del tutto scon-

sciuto. Per dire la verità non fui tanto io a scegliere questo libro ma fu lui, spinto dal caso o da Dio, a scegliere generosamente me. E fra parentesi questo è il libro che ancora oggi vendo di più. Fui comunque io che dopo poche pagine capii o sentii che si trattava di un capolavoro, che lo tradussi e lo pubblicai.

Dato che questo è il mio primo libro e che oltre a essere una testimonianza di grande valore umano e letterario rappresenta in nuce tutto quello che ho pubblicato in seguito, permettetemi di esaminarlo più a lungo. Ed è anche un modo, questo, per ricordare Elie Wiesel, da poco scomparso. *La notte* mi colpì anche perché mi sembrò, se così posso dire, un libro essenzialmente ebraico. Sappiamo dalla sua stessa voce quanto Primo Levi fosse un ebreo assimilato e che molto probabilmente senza l'esperienza di Auschwitz avrebbe perduto quasi completamente i legami con l'ebraismo e molto probabilmente non sarebbe neanche diventato uno scrittore. Il caso di Wiesel è in un certo senso l'opposto, perché, per dirla con François Mauriac, autore della prefazione, «il ragazzo che ci racconta qui la sua storia era un eletto di Dio. Non viveva dal risveglio della sua coscienza che per Dio, nutrito di Talmud, desideroso di essere iniziato alla Cabballà, consacrato all'Eterno». È il mondo degli ebrei della sua Sighet che ci descrive Wiesel all'inizio del libro, il mondo ormai leggendario degli ebrei dell'Europa orientale, dove si parlava yiddish e si pregava in ebraico, dove il tempo era scandito da uno Shabbat all'altro, da Rosh Hashanà a Pesach. Un mondo ben lontano da quello dell'ebraismo italiano, fatte salve ovviamente le poche eccezioni.

Inoltre, Primo Levi aveva scritto di getto la sua testimonianza mentre Wiesel si era imposto un silenzio di dieci anni. Solo nel 1956 uscì in yiddish a Buenos Aires la prima versione della *Notte* dall'emblematico titolo *Un di velt hot geshvigen*. «E il mondo ha taciuto». Era un libro di oltre quattrocento pagine e fu proprio Mauriac a convincere Wiesel a «ridurlo» in francese, e così nacque *La notte*.

La cosa più importante che lo differenziava dal libro di Primo Levi, oltre al fatto che Wiesel aveva solo quindici anni quando entrò in campo, erano senz'altro le domande rivolte a Dio. Wiesel il credente, Wiesel il mistico ebbe il coraggio di porre la domanda fondamentale: «Dov'era Dio?». Come dimenticare quella incredibile preghiera di Rosh Hashanà, dove «migliaia di bocche ripetevano la benedizione, si piegavano come alberi nella tempesta» per benedire il Nome dell'Eterno? Ma Elie protesta:

Ma perché benedirLo? Tutte le mie fibre si rivoltavano. Per aver fatto bruciare migliaia di bambini nelle fosse? Per aver fatto funzionare sei crematori giorni e notte, anche di sabato e nei giorni di festa? Per aver creato nella sua grande potenza Auschwitz, Birkenau, Buna e tante altre fabbriche di morte? Come avrei potuto dirGli: «Benedetto tu sia o Signore, Re dell'Universo, che ci hai eletto fra i popoli per venir torturati giorno e notte, per vedere i nostri padri, le nostre madri, i nostri fratelli finire al crematorio? Sia lodato il Tuo Santo Nome, Tu che ci hai scelto per essere sgozzati sul Tuo altare?»

E poi venne Yom Kippur, quando molti prigionieri riuscirono eroicamente a digiunare, «proprio perché farlo era pericoloso», per «dimostrare a Dio che anche qui, in questo inferno, eravamo capaci di cantare le Sue lodi». Ma Elie non digiunò. «Prima per far piacere a mio padre, che mi aveva proibito di farlo, e poi perché non c'era più nessuna ragione perché digiunassi. Non accettavo più il silenzio di Dio. Inghiottendo la mia gamella di zuppa vedevo in quel gesto un atto di rivolta e di protesta contro di Lui».

Chi aveva mai osato tanto? Chi aveva mai osato scriverlo?

I temi della *Notte* sono ripresi da Wiesel nell'opera teatrale *Il processo di Shamgorod* e nella raccolta di racconti *L'ebreo errante. Il processo di Shamgorod* è un vero e proprio processo a Dio. Così Wiesel ne ricorda la genesi: «Nel regno della notte avevo assistito a un processo veramente strano. Tre rabbini eruditi e pii avevano deciso una sera d'inverno di giudicare Dio del massacro dei suoi figli. Mi ricordo: io ero lì e avevo voglia di piangere. Ma nessuno piangeva».

Nell'*Ebreo errante* troviamo invece queste pagine illuminanti che a volte sarei tentato di fare mie:

Per alcuni la letteratura è un ponte che unisce l'infanzia alla morte. Mentre questa genera angoscia, quella evoca nostalgia. Più la nostalgia è profonda e la purezza totale, e più la parola e l'immagine guadagnano in purezza e ricchezza. Ma per me lo scrivere è piuttosto una *matzevâ*, un'invisibile pietra tombale, eretta alla memoria dei morti senza sepoltura. Ogni parola corrisponde a un volto, a una preghiera, avendo l'uno bisogno dell'altra per non cadere nell'oblio. Il fatto è che l'Angelo della Morte ha attraversato troppo presto la mia infanzia marcandola col suo sigillo. Pensando a Lui, mi capita di scorgerlo, l'aria vittoriosa, non in fondo alla strada ma al punto di partenza. Si confonde con l'origine, col primo slancio piuttosto che con l'abisso in cui precipita l'avvenire. Perciò è con nostalgia che evoco il vincitore solitario, quasi senza timore. Forse perché appartengo a una generazione sradicata, senza cimiteri dove all'indomani del Capodanno potremmo andare, secondo l'usanza, a prostrarci sulle tombe e a raccoglierci con i morti. Hanno preso tutto alla mia generazione, anche i cimiteri.

Poi, con gli anni, Wiesel, pur continuando a chiedersi dov'era Dio, ha cominciato a chiedersi dov'era l'uomo, come ha sempre cercato di capire Primo Levi: ma anche a questa domanda non è facile dare una risposta convincente.

Un altro tema fondamentale del libro è quello del rapporto con il padre, con il quale visse la prigionia fino alla morte del genitore. Un rapporto d'amore ma anche di odio, se così si può dire, fatto di sensi di colpa per non potere aiutare il padre, perché nel fondo di se stesso sentiva che doveva risparmiare ogni energia, ogni slancio di generosità per poter sopravvivere. Queste pagine tragiche e indimenticabili mi tornarono prepotentemente alla mente quando vidi lo stra-

lodato film *La vita è bella*, dove, come sappiamo, il padre riesce a giocare con il figlio per salvargli la vita. Sappiamo bene che le cose ad Auschwitz non andavano così, e lo stesso Wiesel ci descrive un caso in cui padre e figlio si combattono un pezzo di pane per poter vivere ancora un po'... I nazisti erano riusciti a uccidere l'anima dei prigionieri, a trasformarli in poveri animali preda, prima di sterminarli nelle camere a gas, con buona pace dei negazionisti, laici o religiosi che siano.

Un'altra differenza importante con l'opera di Primo Levi, che come sappiamo fu liberato ad Auschwitz dall'Armata Rossa, è che nella *Notte* Wiesel ci descrive mirabilmente la cosiddetta marcia della morte, dove tanti persero la vita o arrivarono a Buchenwald così stremati, come lo stesso padre di Wiesel, che non riuscirono più a sopravvivere.

Poi finalmente venne la liberazione. Come ci ricorda Wiesel, «il nostro primo gesto di uomini liberi fu quello di gettarci sulle vettovaglie. Non pensavamo che a quello, né alla vendetta, né ai parenti, solo al pane». Nessuno, purtroppo, li aveva avvertiti del pericolo che correvano mangiando a più non posso dopo mesi e mesi di digiuno. Tanti, per tragica ironia della sorte, morirono così. Lo stesso Wiesel cadde gravemente ammalato e rischiò la vita.

Il libro si conclude così, con queste ultime strazianti parole:

Un giorno riuscii ad alzarmi, dopo aver raccolto tutte le mie forze. Volevo vedermi nello specchio che era appeso al muro di fronte: non mi ero più visto dal ghetto.

Dal fondo dello specchio un cadavere mi contemplava.
Il suo sguardo nei miei occhi non mi lascia più.

Parole che ricordano quelle memorabili della prima notte nel campo: «Mai dimenticherò quel silenzio notturno che mi ha tolto per l'eternità il desiderio di vivere».

Questo era diventato Elie Wiesel, questo erano diventati i pochi sopravvissuti. Era molto difficile se non impossibile ricominciare a vivere dopo quella esperienza di morte. Alcuni non ce l'hanno fatta e si sono lasciati morire o si sono uccisi, come lo stesso Primo Levi, che, secondo Wiesel, «è morto ad Auschwitz quarant'anni dopo». Altri, faticosamente, hanno trovato una ragione per vivere ancora, per rinascere, gettandosi a capofitto nel lavoro, nello scrivere, rifacendosi una famiglia laddove possibile, facendo nascere ancora bambini ebrei in un mondo che li voleva tutti morti.

Per questo sono nato anch'io. E anch'io, pur avendo vissuto la Shoah per interposta persona, mi sono fatto ossessivamente le stesse domande di Wiesel e di tanti altri, senza trovare, ahimè, una risposta. A questo proposito cito spesso una frase di Isaac Bashevis Singer: «Forse solo Dio ci darà una risposta nell'aldilà, ammesso che esista e che si curi delle nostre miserabili anime».

Forse i libri della Giuntina sono il mio modesto tentativo per sopportare un passato che non può passare, per dichiarare che il popolo ebraico vive e che la Shoah non è, non può, non deve essere la fine di tutto.

Dopo aver pubblicato *La notte* mi sono subito dedicato ad altri due dei tanti aspetti della Shoah con *Non gli ho detto arrivederci* di Claudine Vegh e *Figli dell'Olocausto* di Helen Epstein.

Il primo libro riporta i colloqui avuti dall'autrice con i figli che erano stati nascosti dai genitori in famiglie o conventi prima che questi venissero deportati. I genitori non erano più tornati. Come dice uno degli intervistati:

Se avessi potuto dimenticare totalmente il passato, forse avrei potuto vivere come gli altri, essere felice di ciò che ho, e non pensare a ciò che non ho più. Non ho fotografie dei miei genitori, non ho la loro ultima lettera; non ho tomba dove raccogliermi. Un solo documento: «Scomparso... Auschwitz 1943».

Come dice Bruno Bettelheim nella postfazione, il lutto per loro si è rivelato impossibile. E trentacinque anni dopo è sempre il solito lamento: «Non gli ho detto arrivederci».

Figli dell'Olocausto mi è particolarmente caro perché parla dei figli dei reduci dai lager, la cosiddetta seconda generazione. Non senza un certo stupore e con un sentimento di consolazione scoprii che io non ero affatto l'unico a soffrire di disturbi psicologici relativi al mio essere figlio di un sopravvissuto ad Auschwitz ma che avevo sparsi nel mondo tanti fratelli e sorelle che in maniera più o meno grave soffrivano degli stessi disturbi. Ma questo libro ha soprattutto il merito di denunciare un fatto che mi sembra fondamentale: che non è vero, come spesso si tende a dire o far credere, che tutto è finito con la Liberazione. Anzi, da un certo punto, si potrebbe dire che tutto è cominciato con la Liberazione. Essere sopravvissuti ai campi non è stata piccola cosa, e non è stato certo piccolo il coraggio necessario per vivere *dopo*. *Perché io fra tanti mi sono salvato?* Questa, fra molte, era la domanda che ossessionava i sopravvissuti; domanda a cui non c'era risposta. Come a quelle di Giobbe.

Allora bisognava far finta di nulla, accettare le «scuse» e i discorsi degli altri: adesso siamo di nuovo fratelli. E tornare alla vita. Fare almeno un figlio, per dare un senso a questa nuova esistenza. E così noi, i figli, diventavamo, appena nati, simbolo di sopravvivenza e di rinascita. Per noi essere vivi non era qualcosa di scontato; la nostra esistenza doveva assolutamente avere un significato. Da qui forse il nostro immenso amore per la vita e le nostre grandi difficoltà di inserimento nel mondo, in questo mondo. Più o meno coscientemente, noi figli abbiamo assunto su di noi il lutto che i nostri genitori non avevano potuto elaborare se volevano continuare a vivere. Hanno quindi dovuto, in un certo senso, dimenticare quel passato tremendo. Noi invece abbiamo dovuto ricordarlo,

putroppo anche troppo spesso fino a farne una ossessione. Questo spiega anche perché, soprattutto all'inizio, ho dedicato molti libri alla Shoah e alla deportazione in generale. Non è che mi illudessi ingenuamente che ciò poteva servire a non far accadere *mai più* simili orrori perché i genocidi, come sappiamo e come Primo Levi aveva detto più volte, continuavano e continuano ad accadere, ma, per citare un altro mio autore, il filosofo francese Vladimir Jankélévitch, sentivo anch'io che «nell'universale amnistia morale concessa da molto tempo agli assassini, i deportati, i fucilati, i massacrati hanno soltanto noi che pensiamo a loro. Se cessassimo di farlo, finiremmo di sterminarli, ed essi sarebbero annientati definitivamente. I morti dipendono dalla nostra fedeltà...».

Per i prigionieri nei campi era molto difficile trovare delle ragioni per resistere in quell'inferno a parte il primordiale istinto di conservazione. Qualcuno poteva ancora sperare contro ogni speranza di ritrovare i propri cari lasciati sulla rampa degli arrivi, anche se c'era sempre un compagno più anziano che crudelmente li ammoniva: «Vedi quel fumo? Quelli sono ora i tuoi cari».

Ma per tutti c'era un'altra decisiva ragione per continuare a vivere, e cioè la speranza di poter testimoniare un giorno quegli orrori inimmaginabili, di indurre finalmente a meditare che questo era stato. Anche se poi, come nel sogno di Primo Levi, c'era il rischio di non essere creduti, per non parlare di chi avrebbe addirittura negato quella tragica, disumana realtà.

Non posso certo qui parlare di tutte le testimonianze e di tutti i saggi che ho pubblicato su questo argomento ma almeno su tre libri vorrei attirare la vostra attenzione, e cioè su *Il terribile segreto* di Walter Laqueur, *Il fumo di Birkenau* di Liana Millu e *Sono stato un numero. Alberto Sed racconta* di Roberto Riccardi.

Il terribile segreto di cui parla Walter Laqueur si riferisce alla cosiddetta congiura del silenzio sulla Soluzione finale. Quante volte c'era stato detto che nessuno sapeva quello che stava avvenendo nell'Europa in mano alla belva nazista quando abbiamo domandato perché sei milioni di ebrei sono stati lasciati completamente soli. Questo libro dimostra invece che non era affatto vero che nessuno sapeva. Gli Alleati sapevano, i neutrali sapevano, gli ebrei dei paesi liberi sapevano. Ma nessuno voleva crederci, nessuno voleva parlarne. Chi sapeva non ha voluto alzare la propria voce, chi sapeva non ha voluto far nulla per chi soffocava nelle camere a gas. Si è preferito il silenzio alla denuncia, al soccorso, all'azione. Così Hitler e i suoi volenterosi carnefici hanno potuto attuare indisturbati la Soluzione finale. E quanti uomini, quante donne, quanti bambini avrebbero potuto essere salvati se almeno fossero stati avvertiti in tempo dell'atroce destino a cui andavano incontro, se fossero stati accolti prima che fosse troppo tardi, se almeno i binari che portavano nei campi fossero stati bombardati?

Anche Liana Millu, come Primo Levi, trovò soltanto un piccolo editore disposto a pubblicare nel 1947 i suoi sei magistrali racconti su Auschwitz-Birkenau. Ma al contrario di Primo Levi non trovò poi un altro editore, come Einaudi nel

caso di Primo Levi, che ripubblicasse il libro dandogli quella risonanza che tutti conosciamo. Sono quindi particolarmente orgoglioso del fatto che nel 1986 decisi di pubblicarlo io, e molte sono le ristampe e le traduzioni che si sono succedute a quella prima edizione. Come scrisse Primo Levi nella prefazione:

Il fumo di Birkenau è fra le più intense testimonianze europee sul Lager femminile di Auschwitz-Birkenau, certamente la più toccante fra le testimonianze italiane. Consta di sei racconti che tutti si snodano intorno agli aspetti più specificamente femminili della vita minimale e disperata delle prigioniere. La loro condizione era assai peggiore di quella degli uomini, e ciò per vari motivi: la minore resistenza fisica di fronte a lavori più pesanti e umilianti di quelli inflitti agli uomini, il tormento degli affetti familiari; la presenza ossessiva dei crematori, le cui ciminiere, situate nel bel mezzo del campo femminile, non eludibili, non negabili, corrompono col loro fumo empio i giorni e le notti, i momenti di tregua e di illusione, i sogni e le timide speranze.

Sono stato un numero racconta la vita di Alberto Sed dalla nascita ai giorni nostri. Rimasto orfano di padre da bambino, Alberto è stato per anni in collegio. Le leggi razziali, anzi razziste, del 1938 gli hanno impedito di proseguire gli studi. Il 16 ottobre 1943 è sfuggito alla retata effettuata nel ghetto di Roma. È stato catturato in seguito, insieme alla madre e alle sorelle Angelica, Fatina ed Emma. Dopo il transito da Fossoli, la famiglia è giunta ad Auschwitz su un carro bestiame. Emma e la madre, giudicate inabili al lavoro nella selezione condotta all'arrivo, sono finite subito nella camera a gas. Angelica, un mese prima della fine della guerra, è stata sbranata dai cani per il divertimento delle SS. Fatina è tornata, segnata da ferite profonde: ha assistito alla fine terribile di Angelica ed è stata sottoposta agli esperimenti del dottor Mengele.

Alberto è sopravvissuto a varie selezioni, alla fame, alle torture, all'inverno, alle marce della morte. Ha partecipato per un pezzo di pane a incontri di pugilato fra prigionieri organizzati la domenica per un pubblico di SS con le loro donne. Dopo essere scampato a un bombardamento, è stato liberato a Dora nell'aprile 1945. Tornato a Roma, superate le difficoltà di reinserimento, ha iniziato a lavorare nel commercio dei metalli e si è sposato. Ha tre figlie, sette nipoti e tre pronipoti, che lui considera la sua rivincita sul nazismo.

Il libro ha avuto un notevole successo perché è stato adottato in molte scuole, dove per la prima volta in vita sua Alberto è andato a raccontare la sua storia che prima non aveva mai raccontato a nessuno. Ma il vero, grande successo del libro che ha inorgogliato l'autore e anche l'editore è che dopo la pubblicazione del libro Alberto è stato finalmente in grado di prendere un treno (prima i treni gli ricordavano quel treno che lo aveva portato ad Auschwitz) e ha potuto tenere in braccio un bambino (Alberto aveva assistito nel campo a una scena tremenda: alcune SS si divertivano a tirare in alto dei neonati per poi utilizzarli come bersagli).

Ho continuato poi con diversi libri di Elie Wiesel che nel 1986 ricevette il premio Nobel per la pace. Segnalo in particolare *Il testamento di un poeta ebreo assassinato*, in cui si parla soprattutto dell'antisemitismo staliniano, certamente non paragonabile a quello hitleriano, ma comunque omicida. Basti pensare all'uccisione di quasi tutti i membri del Comitato Antifascista Ebraico, fra cui numerosi scrittori yiddish. Per non parlare del cosiddetto complotto dei medici ebrei: solo la morte improvvisa di Stalin evitò altre numerose uccisioni.

A questo punto, anche se qualche amico mi consigliava di continuare a pubblicare esclusivamente testimonianze e saggi sulla Shoah e sulla deportazione, ho pensato che non era giusto dare l'impressione che la storia dell'ebraismo e degli ebrei fosse soltanto una catena ininterrotta di terribili persecuzioni culminate appunto nella Shoah. La storia ebraica, soprattutto negli ultimi duemila anni, è stata sì una storia di sofferenze, ma anche una storia di grandi esperienze culturali e spirituali. C'è una grande tradizione da salvaguardare e da trasmettere a tutti, ebrei e soprattutto non-ebrei. Si dice spesso e giustamente che una delle cause dell'antisemitismo è l'ignoranza e quindi, nel mio piccolo e senza troppe illusioni, decisi di far conoscere l'universo ebraico, a trecentosessanta gradi, come si suol dire: dalla saggistica alla narrativa; dalle opere teatrali a quelle musicali; dalla poesia ai fumetti e ai graphic novel, e ora, per iniziativa di mio figlio, pubblichiamo anche libri per bambini. Ma ovviamente non solo per tentare di combattere l'antisemitismo, ma perché convinto che quello che l'ebraismo ha dato e continua a dare all'umanità sia un tesoro da difendere e far conoscere. Contro ogni pregiudizio.

Avendo quindi deciso di allargare l'orizzonte della casa editrice, il primo libro pubblicato sono state le *Memorie di Glückel Hameln* (1646-1724), che rappresentano un documento unico nel suo genere e una preziosa testimonianza. Si tratta infatti del diario di una donna d'affari ebrea che, rimasta vedova, decise di mettere per iscritto la storia della propria vita. Glückel ci racconta di guerre ed epidemie, della speranza suscitata dal falso messia Shabbetaj Zevì, di omicidi, fallimenti, feste di nozze, nascite e morti, dei suoi vari commerci, dei sacrifici per sistemare tutti i suoi quattordici figli secondo politiche matrimoniali tese a costruire famiglie dalla profonda spiritualità ebraica, ma anche nuclei di una vasta rete commerciale.

Le parole di Glückel ci colpiscono per la loro sincerità e per la gustosa freschezza, per la capacità di accettare il destino anche nei momenti più dolorosi e per la sapienza religiosa di cui sono intrise. Oltre ad essere un quadro straordinariamente vivace della vita economica e sociale a cavallo tra XVII e XVIII secolo, questo libro ha avuto il merito di riportare vicino a noi la figura di una donna straordinaria, femminista di fatto ante litteram, che può essere anche oggi fonte d'ispirazione.

Sono poi particolarmente orgoglioso di essere stato il primo in Italia a pubblicare tre racconti dello scrittore israeliano Abraham Bet Yehoshua, oggi un

vero autore di culto. A questo proposito devo anticipare i tempi parlandovi di un momento decisivo nella storia della Giuntina e cioè quando mio figlio Shulim nel 2003, dopo aver conseguito un B.A. in storia all'Università Ebraica di Gerusalemme, è entrato nella casa editrice creando subito la collana «Israeliana» dedicata appunto alla letteratura israeliana, una letteratura giovane ma proprio per questo particolarmente vivace. Fra l'altro, come ho accennato nel caso di Yehoshua, la letteratura israeliana è molto seguita in Italia; direi anzi che per varie ragioni più o meno nobili la simpatia che attrae è inversamente proporzionale a quella del governo israeliano. Gli scrittori israeliani vivono in uno Stato fondato da poco dopo duemila anni di diaspora e conoscono tutte le contraddizioni di una realtà aspramente conflittuale. Riescono quindi a dare un quadro della vita israeliana molto più sfaccettato di quanto si possa leggere nei distratti articoli di giornale, quasi esclusivamente dedicati all'annoso e tragico conflitto con i palestinesi. Sono ormai tanti i libri che sono usciti in questa collana che ha fatto conoscere numerosi importanti scrittori, più o meno giovani, quando in Italia erano noti soltanto i cosiddetti tre grandi: Oz, Yehoshua e Grossman.

In una casa editrice ebraica non poteva poi certo mancare la pubblicazione del Libro dei libri, e cioè la Bibbia. Ho deciso quindi di ripubblicare l'edizione in quattro volumi a cura del rabbino Dario Disegni che era da tempo esaurita. La Bibbia e in particolare la Torà, il Pentateuco, è alla base della religione e del pensiero ebraico. Se non ci fossero ancora oggi degli ebrei (anche se purtroppo una minoranza) che ne osservano i precetti, la Torà sarebbe semplicemente considerata uno dei tanti antichi testi della storia delle religioni, mentre invece è tuttora la fonte di vita dell'ebraismo, la radice essenziale dell'anima ebraica e del suo rapporto con Dio, pur con tutte le questioni aperte che ho già avuto modo di sottolineare. Alla Bibbia si è poi aggiunta pochi mesi fa, grazie alla tenacia di mio figlio, un'opera colossale e senza precedenti in Italia, e cioè la traduzione con originale a fronte di tutto il Talmud, il testo sacro che dopo la Torà è alla base del pensiero e della vita ebraica. Per ora è uscito il primo trattato, *Rosh haShanà*, dedicato al capodanno o meglio ai vari capodanni, e negli anni sono previsti circa trenta libri.

Come non potevano mancare opere sulla Cabbalà e sulla lingua e la letteratura yiddish. Il termine ebraico *qabbalah* nel linguaggio talmudico significa semplicemente «tradizione» ed è utilizzato per definire la mistica e le tradizioni esoteriche dell'ebraismo. Per dirla con un altro mio autore, il rabbino Alexandre Safran, la Cabbalà è «la saggezza di ciò che è nascosto», e i cabbalisti, «gli uomini dell'interiorità», perseguono instancabilmente la loro ricerca della luce e della verità nascoste in tutto ciò che esiste al fine di trasmettere a coloro che ne sono degni quel poco che può essere trasmesso.

In quanto alla lingua yiddish, per prima cosa non bisogna dimenticare che all'alba della seconda guerra mondiale, su diciotto milioni di ebrei, undici par-

lavano yiddish. Di questi undici, circa cinque milioni sono stati sterminati da Hitler. Stalin ha poi completato l'opera di annientamento uccidendo scrittori e distruggendo tipografie e biblioteche. Per cui oggi lo yiddish è quasi una lingua morta, ed è parlata soltanto da qualche vecchio immigrato in America o nei circoli religiosi ultraortodossi. Ma la buona notizia è che molti giovani, affascinati dal tragico destino di questa lingua, hanno cominciato a studiarla, come se volessero farla rinascere. È soprattutto pensando a loro che abbiamo pubblicato una grammatica yiddish.

Dei vari testi di scrittori e poeti yiddish che ho pubblicato devo almeno citare *Il canto del popolo ebraico massacrato* di Yitzhak Katzenelson prendendo a prestito le parole di Primo Levi che ne ha scritto la prefazione:

Davanti al «cantare» di Yitzhak Katzenelson ogni lettore non può che arrestarsi turbato e reverente. Non è paragonabile ad alcun'altra opera nella storia di tutte le letterature: è la voce di un morituro, uno fra centinaia di migliaia di morituri, atrocemente consapevole del suo destino singolo e del destino del suo popolo [...]. Qui è Giobbe che parla, un Giobbe moderno più vero e compiuto dell'antico, ferito a morte nelle sue cose più care, nella famiglia e nella fede, orbo ormai (perché? perché?) dell'una e dell'altra. Ma alle domande eterne del Giobbe antico si erano levate voci in risposta, le voci prudenti e timorate dei «consolatori molesti», la voce sovrana del Signore: alle domande del Giobbe moderno nessuno risponde, nessuna voce esce dal turbine. Non c'è più un Dio nel grembo dei cieli «nulli e vuoti», che assistono impassibili al massacro insensato, alla fine del popolo creatore di Dio.

Concludo questa mia succinta carrellata fra più di settecento titoli dedicati alla storia e alla memoria ebraica con il libro di Yosef Hayim Yerushalmi *Zakhor*, che ha proprio come sottotitolo *Storia ebraica e memoria ebraica*. *Zakhor* in ebraico significa «ricorda» e al ricordo storico sono dedicate le pagine del libro. Yerushalmi risponde a una domanda decisiva: che cosa gli ebrei hanno scelto di ricordare del loro passato e in che modo lo hanno, di volta in volta, preservato, trasmesso e rivissuto. In quattro capitoli che vanno dalle origini bibliche ai giorni nostri, l'autore fornisce un quadro che è insieme brillante ricostruzione di fatti e riflessione generale su cosa significa fare e scrivere storia. *Zakhor*, come scrive Harold Bloom nell'introduzione del 1989, «è un libro di piccole dimensioni, ciò nonostante è anche un contributo permanente al pensiero ebraico sui dilemmi dell'ebraicità, e in quanto tale può unirsi al canone della letteratura sapienziale ebraica».

Ora permettetemi soltanto di ringraziare Anna Dolfi per questo invito tutt'altro che scontato e qualche considerazione finale ora che mi sto avvicinando all'età davidica dei settant'anni.

Come forse avrete intuito, la mia scelta (ma nessuna scelta è una scelta, dice un proverbio yiddish) è stata dettata dalla disperata necessità di dare un senso

alla mia vita. Per la verità avrei preferito esprimermi con la scrittura ma a parte qualche poesia non sono stato capace di scrivere altro, per cui pubblicare libri mi è parso un onorevole compromesso. Ho testimoniato così dando voce ai testimoni il mio amore per il popolo ebraico, per la sua storia e per la sua volontà di vivere. Ora mi accingo a lasciare il testimone a mio figlio Shulim che saprà senz'altro continuare l'impegno di far conoscere l'ebraismo e gli ebrei di ogni epoca, soprattutto quelli vivi. In quanto alla Giuntina, spero che venga ricordata come una piccola casa editrice ebraica di Firenze. E io, se proprio dovessi definirmi, pur sapendone la fatuità, risponderei con le parole di Giona ai marinai: «Sono ebreo».



Yad Vashem (Museo della memoria, Gerusalemme – foto di Angelino Mereu).

SCRIVERE LA MEMORIA

LE «MELODIE EBRAICHE» DI HEINE. TESTIMONIARE
L'APPARTENENZA E PARTECIPARE AL TEMPO DELLA MEMORIA

Liliana Giacomoni

[...] più del presente contava il passato più del possesso ricordarsene. Di fronte alla memoria, ogni possesso non può apparire che delusivo, banale, insufficiente.

Giorgio Bassani, *Il giardino dei Finzi-Contini*¹

In un contesto di testimonianza e al contempo di agognata appartenenza, fra la lacerazione dell'esilio e la ricerca di una patria letteraria e poetica si inseriscono *Le Melodie Ebraiche*, terza sezione che chiude il *Romanzero*, l'ultima raccolta poetica pubblicata in vita da Heinrich Heine nell'ottobre del 1851. Somma poetica di una storia personale estremamente varia e ramificata, proprio grazie al posto che occupano nel *Romanzero* costituiscono la testimonianza estrema che il poeta affida al suo pubblico; un poeta ormai costretto nella tomba di materassi, perfettamente conscio che la morte sarà il suo prossimo approdo.

Le tre grandi poesie di questa sezione, *Principessa Sabbath*, *Jehuda ben Halevy* e *Disputa* trattano della cultura ebraica e del suo simbolismo, dell'esilio e della nostalgia di Gerusalemme, della fede in Dio e della lotta per la sopravvivenza in una società fondamentalmente antisemita. L'ambientazione orientale lega come un filo rosso le tre composizioni delle *Melodie Ebraiche*. Un Oriente che è luogo di sogno, paese delle Mille e una Notte, incantevole e pieno di fascino, con personaggi ed eventi favolosi, inganni e rivelazioni, ma soprattutto poeti. Qui la correttezza storica non sembra avere peso; i personaggi sono chiamati ad incarnare sentimenti, dolori, che non interessano lo storico ma che sono fondamentali per il poeta. Heine opera un'originale elaborazione dell'Oriente andando ben oltre l'identificazione letteraria con i racconti delle Mille e una Notte, oltre il sogno di un percorso spirituale da portare a termine o il gusto per l'esotico diffuso dal romanticismo tedesco². Usando i *topoi* orientali in funzione del-

¹ Giorgio Bassani, *Il giardino dei Finzi-Contini*, Torino, Einaudi, 1999, p. 120.

² Nell'Ottocento si era sviluppata una nutrita letteratura che ammiccava all'Oriente, fino

la creazione di una patria letteraria, Heine compie una distinzione che ha una valenza oltre che letteraria anche personale, con esiti del tutto specifici. Il confronto con l'Oriente si rivela così in Heine un confronto con l'alterità che rimette sempre al centro il suo accostarsi ad una soglia, il ricercare delle origini e anche il ricreare queste origini, l'andare oltre in un percorso che lo possa condurre fuori dalla situazione irriducibile di esiliato.

Non solo fra Germania e Francia; ma anche fra la sua lingua, il tedesco, che è impossibile per Heine tradire e un ebraismo che oscilla fra la cultura sefardita miticamente evocata e il più rigido ebraismo askenazita in cui era cresciuto. Il nome che gli fu dato alla nascita era Harry mentre il nome ebraico non ci è pervenuto, è andato perso negli incendi degli archivi della comunità ebraica. Con il battesimo del 28 giugno 1825 Heine riceve i nomi Christian Johann Heinrich³. Della conversione rimarrà nel tempo solo il nome Heinrich unito alla consapevolezza di aver osato un passo che lo ha fatto solo odiare e dagli ebrei e dai cristiani.

I ricordi delle tradizioni familiari hanno senza dubbio lasciato una traccia nel poeta, ma è soprattutto nel periodo berlinese che l'interesse per la cultura ebraica diventa un punto cruciale per Heine. L'esperienza berlinese sarà infatti decisiva: qui l'autore entrerà in contatto con il mondo della cultura ebraica, un mondo completamente diverso da quello degli ebrei della piccola comunità di Düsseldorf. E proprio a Berlino nel 1822 Heine diventerà membro del *Verein für Kultur und Wissenschaft der Juden*, una decisione sorprendente se considerata dall'esterno ma che era motivata dai più seri intenti. La situazione politica sempre più opprimente, l'antisemitismo più vivo che mai si manifestava persino in tumulti di piazza al grido di *Hep! Hep! Jude verreck!*, a questo va aggiunta la sensibilità del giovane intellettuale ebreo nei confronti del diffuso pregiudizio antisemita, e ancora la mancanza di una comunità in cui riconoscersi. Nel suo viaggio in Polonia Heine notava come gli ebrei orientali vivessero emarginati nei loro Shtetl, oppressi, nella più tremenda povertà e sporcizia, confortati però da una forza viva e tenace che proveniva loro dalla fede religiosa, di cui Heine non trovava invece traccia negli ebrei occidentali che vivevano in Germania.

Nelle *Melodie Ebraiche* il protagonista è dunque il rappresentante di una minoranza oppressa, sia questi l'ebreo o il poeta, il quale è alla ricerca di esempi di vita e di comportamento che gli permettano la sopravvivenza. Per Heine la poesia rappresenta così una patria, un credo, anche se non strettamente religioso, comunque un'appartenenza le cui radici sono estremamente ramificate. Nel costruire questo luogo poetico, Heine fonde l'Oriente con la Spagna dell'XI seco-

ad arrivare ad una produzione letteraria rivolta all'infanzia, di cui citiamo solo Wilhelm Hauff, *Märchen aus dem Orient*, Stuttgart, Ernst Klett Verlag, 1976; per altri aspetti legati all'oriente e inerenti le *Melodie Ebraiche* vedi Robert Steegers, *Heinrich Heines "Vitzliputzli". Sensualismus, Heilsgeschichte, Intertextualität*, Stuttgart-Weimar, Metzler Verlag, 2006, p. 16.

³ Wolfgang Hädecke, *Heinrich Heine. Eine Biographie*, München, Carl Hanser Verlag, 1985, p. 186.

lo, considerato un secolo d'oro per gli ebrei⁴. Tuttavia analizzando la storia degli ebrei nella Spagna di questo periodo, vediamo quale fosse e quanto elevato il prezzo di questi importanti traguardi: gli ebrei avevano dovuto cedere la loro identità, avevano abbandonato i loro costumi, le loro tradizioni, la loro lingua; adottato l'abbigliamento, la lingua e i costumi dei dominatori arabi⁵.

La terza parte del *Romanzero* offre invece un'immagine dell'ebraismo sganciata dal piano degli eventi storici. Heine inscena una rappresentazione poetica in un contesto intellettuale ed emotivo che lo vede attore e protagonista sul palcoscenico della poesia. Infatti il poeta si trova ad abitare comunque un altrove, sempre sul confine fra emancipazione ed ebraismo, assimilazione e perdita di identità, spasmodica ricerca di un'origine che non potesse essere messa in discussione innanzi tutto dal poeta stesso⁶. La scissione sentita da Heine è quella del protagonista di *Prinzessin Sabbath*: trasformato in animale, l'ebreo vive tutta la sua vita bestialmente. La descrizione del poeta arriva fino al fondo della parabola dell'esclusione: il protagonista, trasformato in cane, si rotola nello sterco e si fa strada frugando nell'immondizia. Una volta la settimana sfugge alla condanna e ritrova la sua umanità e la sua bellezza, che sono una sola cosa, e le ritrova nella partecipazione al rito religioso. I versi lasciano trasparire il fascino esercitato dalla splendida cerimonia del sabato. Heine riconosce a questa celebrazione un ruolo essenziale nel definire l'identità ebraica⁷. Se da un lato possiamo affermare che per tutta la vita Heine aveva cercato affinità culturali senza però riuscire mai a mettere ferme radici, indossando sempre l'abito del marrano⁸, in una irrisolta ambivalenza, nelle *Melodie Ebraiche* raggiunge un'inequivocabile identificazione con i personaggi ed i temi ebraici che lo conducono ad esser parte della schiera dei grandi poeti di origine sefardita, ai quali rende omaggio proprio in questa sezione poetica. La dimensione metastorica delle *Melodie Ebraiche* si lega così alla dimensione dell'ebraismo e della poesia che in Heine sono la stessa cosa⁹. In *Prinzessin Sabbath* è notevole la chiarezza con cui si ma-

⁴ Erika Tunner, *La noblesse de l'adieu. Der Sohn des Rabbi Israel. Der Sklave Mahomet. Der Dichter Heine*, in *Harry... Heinrich... Henri... Heine: Deutscher, Jude, Europäer*, a cura di Dietmar Goltschnigg, Charlotte Grollegg-Edler, Peter Revers, Berlin, Erich Schmidt Verlag, 2008, p. 35 (cfr. in proposito Roger F. Cook, *By the rivers of Babylon: Heinrich Heine's late songs and reflections*, Detroit, Wayne University Press, 1998, p. 309).

⁵ Claudia Sonino, *L'asimmetria del cuore. Ebraismo e Germanesimo*, Milano, Mondadori, 2006, p. 501.

⁶ Heinrich Heine, *Werke, Briefwechsel, Lebenszeugnisse* (Säkularausgabe = HSA) a cura dei Nationale Forschungs- und Gedänkstätten der klassischen deutschen Literatur di Weimar e del Centre de la Recherche Scientifique de Paris, Berlin-Paris, 1970 ss., 27 voll., Berlin, Akademie-Verlag, Paris, Editions du CNRS, 1970 ss. [ancora in corso], Bd. 20, p. 87.

⁷ H. Heine, *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke* (Düsseldorfer Heine-Ausgabe = DHA) a cura di Manfred Windfuhr, 16 voll., Hamburg, 1973-1997. Bd. 3/1, p. 862.

⁸ Philipp F. Veit, *Heine: the marrano pose*, «Monatshefte», LXVI, 2, 1974, p. 154.

⁹ Hanna Arendt, *Heinrich Heine: Schlemihl e principe del mondo di sogno*, in *Il futuro alle spalle*, a cura di Lea Ritter Santini, Bologna, il Mulino, 1981, pp. 3-10.

nifesta l'appartenenza emozionale all'ebraismo, con immagini ricche di pathos e fascinazione. *Prinzessin Sabbath* si apre con un verso che in ambedue gli emistichi riconduce alla favola: «In Arabiens Märchenbuche»¹⁰ (nei libri di fiabe d'Arabia) una trasfigurazione fantastica della realtà dove abitano principi incantati, in un libro che è libro di favole, del mondo che non c'è anche se se ne scrive, un mondo che tuttavia si crea proprio grazie alla scrittura poetica.

Nel tempo della poesia si può riacquistare la propria forma principesca. Il poeta è il principe del mondo poetico così come è principe il popolo ebraico: l'electo del Signore. Un principe il cui regno è andato perduto per sempre e con esso la sua dignità sociale e politica. Sotto il maleficio dell'esilio, della vita nella diaspora, il principe è diventato un mostro peloso: Heine riprende qui uno dei comuni *clichés* dell'antisemitismo che dipingeva l'ebreo come brutto, barbuto, peloso, fino a farlo diventare un essere mostruoso tout-court. Il processo di trasformazione si svolge nel breve giro di tre strofe: nella prima strofa si palesa il principe Israele protagonista della favola, nella seconda strofa si avvera il misterioso incanto per mezzo del quale svanisce il maleficio che aveva privato il protagonista della sua nobile figura, ma già nella terza strofa il nobile aspetto è perduto.

Con sarcasmo Heine commenta: «sua altezza reale» improvvisamente ritorna mostro. La poesia volge ormai al termine, la «schöne Urgestalt», la bella grazia originaria del principe sta per lasciare il campo al mostro; qui è ormai solo il giorno ad essere bello ma trascolora ormai e la maledizione, protagonista fin dalla terza strofa, si palesa nuovamente sulla scena che si chiude con il principe in singhiozzi: di fronte a sé ha la bestiale vita da cane. Per quanto il principe trasformato in bestia sia un topos della favola¹¹, è interessante rilevare che l'animale nel quale viene trasformato il principe in questa prima melodia heiniana, è un cane. Metafora interamente negativa che getta un'ombra di denigrazione e intensa umiliazione sul protagonista della prima delle tre poesie. Heine aveva già utilizzato nella sua opera letteraria la figura del cane quale metafora dell'umiliazione: nel libro secondo del Ludwig Börne il popolo sconfitto viene paragonato ad un cane che si è dileguato in silenzio dopo la battaglia ed ora gironzola affamato e schernito¹². Si fa qui stringente il paragone, esplicitato da Heine stesso, con lo status dell'ebreo nella società. Nella tradizione ebraica un detto dal libro dei *Proverbi* recita: «Come il cane torna al suo vomito, così lo stolto ripete le sue stoltezze»¹³. Infine in *Deuteronomio*: «Non porterai nel tempio del Signore tuo Dio, il dono di una prostituta né il salario di un cane»¹⁴. La trasformazione animalesca del principe assume quindi carattere doppiamente morti-

¹⁰ DHA Bd. 3/1, p. 125.

¹¹ Bruno Bettelheim, *Il mondo incantato: uso, importanza e significati psicoanalitici delle fiabe*, Milano, Feltrinelli, 1977.

¹² DHA Bd. 11, pp. 56-57.

¹³ *Proverbi*, 26-11.

¹⁴ *Deuteronomio*, 23,19.

ficante: nella Bibbia il termine cane designa i nemici e gli stranieri, mentre con salario di un cane si intende il prezzo pagato ad un uomo che si prostituisce¹⁵. Ancora nel Talmud babilonese - Sanhedrin 97a leggiamo: «Il volto di questa generazione sarà come quello dei cani¹⁶», ad indicare la perdita di dignità e rispetto. Cane è stato infine l'epiteto antisemita che designava l'ebreo in quanto traditore, sporco, perfido e deicida. L'equivalenza cane – giudeo viene sancita dall'esegesi cristiana, in particolare possiamo evincere un esempio significativo dall'interpretazione del salmo biblico 22,2: qui una frotta di cani circonda l'uomo al quale vengono forati le mani ed i piedi. Così viene tramandata un'interpretazione, che resterà immutata per secoli, e che fin dal medioevo vedeva nell'uomo circondato dai cani e trafitto nel corpo il Cristo messo a morte, mentre nei cani si celava la raffigurazione degli ebrei¹⁷, coloro che in fin dei conti avevano preparato la strada alla crocifissione. D'altro canto il cane randagio e senza padrone si nutre di carogne, diviene quindi impuro in duplice maniera: non solo ottiene il nutrimento dall'animale in putrefazione ma ne mangia il sangue, consumando così quel che è oggetto di espresso divieto per gli ebrei. Dunque l'animale, l'ebreo cane, è il paria per eccellenza.

Ravvisiamo qui un punto cruciale della poetica heiniana che rivela un profonda e amarissima disillusione nei confronti dell'assimilazione dove però il disincanto cede il passo alla poetica e vitale testimonianza di un'appartenenza. Sotto questa cifra possiamo leggere tutta l'opera lirica racchiusa nei versi delle *Melodie Ebraiche*. La poesia è così strumento per guardare dentro la propria esperienza e la metafora della trasformazione in cane, il maleficio al quale sottostà Israele, ci mostra come la vita del poeta sia essa stessa un misto di splendore principesco e di infame vita da cani.

Nella prima *Melodia* siamo testimoni di un procedimento di disumanizzazione in atto, che è sintomatico del ruolo attribuito dalla società agli ebrei. Di tale ruolo abbiamo una rappresentazione figurativa negli affreschi di Palazzo Schifanoia a Ferrara, nel salone dei mesi. Qui sulle pareti corrono in tre livelli paralleli le gesta di Borso d'Este, signore di Ferrara, il volgere delle stagioni governate dai segni dello zodiaco e gli avvenimenti caratteristici del mese. Sulla parete est, nella raffigurazione del mese di aprile, opera di Francesco del Cossa databile intorno al 1470, è affrescato il Palio di San Giorgio durante il quale ebrei, nani e prostitute erano costretti a correre seminudi umilianti gare a piedi,

¹⁵ La *Bibbia di Gerusalemme*, Bologna, Edizioni Dehoniane, 1986, nota a *Deuteronomio* 23,19.

¹⁶ Riccardo Di Segni, *I testi: Torà e Talmud*, in *Il messianismo ebraico*, a cura di Ilana Bahbout, Dario Gentili, Tamara Tagliacozzo, Firenze, Giuntina, 2006, p. 15.

¹⁷ Heiko Schnickmann, *Von Kötern, Jägern und Statussymbolen in Auf den Hund gekommen. Interdisziplinäre Annäherung an ein Verhältnis* a cura di Nicole Burzan, Ronald Hitzler, Wiesbaden, Springer Verlag, 2016, p. 56. Vedi a questo proposito anche il saggio di Kenneth Stow, *Jewish dogs. An image and its interpreters. Continuity in the catholic-jewish encounter*, Stanford, Stanford University Press, 2006.

in grotta ad asini o a cavallo, sotto gli occhi dei nobili signori riccamente vestiti, che dalle logge godevano lo spettacolo. Persino i destrieri, in sella ai quali stanno i cavalieri, hanno maggiore dignità del nudo ebreo che si accompagna nella sua sventura alla deformità fisica del nano e a quella morale della prostituta. La corsa, che veniva ripetuta ogni anno, ci riporta alla ciclicità del ritorno alla vita mostruosa del principe nella poesia di Heine. Tale ciclicità è interrotta una volta la settimana, il giorno di sabato. Il suo ripetersi ci riconduce al detto: come lo stolto ritorna alla sua follia, il cane-ebreo ritorna alla sua maledizione, ovvero alla condanna alla quale sottostà senza possibilità apparente di salvezza. Eppure a ben guardare la poesia apre un altro punto di vista¹⁸: con la stessa ciclicità si presenta il momento della liberazione il sabato, dono per il mondo intero, momento di redenzione anche per il poeta che confessa: «ich bin jetzt nur ein armer todtkranker Jude!»¹⁹. Questo è lo stesso uomo infelice, il principe che è diventato cane ma non immemore della sua regalità e poeta nonostante tutto.

Le *Melodie Ebraiche* ripropongono in maniera del tutto peculiare la poesia come un'opportunità di vita vera, benché sempre in bilico fra le culture, fra adesione e estraneità alle tradizioni del proprio popolo, senza pretendere di voler risolvere a tutti i costi le ambiguità. Con una certezza che percorre tutta l'opera di Heine: quella di essere scrittore e poeta, 'vero principe della terra dei Geni'²⁰. Nella *Scuola Romantica* Heine osserva che «La storia della letteratura è la grande Morgue in cui ciascuno cerca i suoi morti, coloro che ama e con cui è imparentato²¹», ed è proprio la grande Morgue che visitiamo in compagnia del poeta. Preceduta dai versi in cui si confondono voci di uomini salmodianti, nella terza strofa di *Jehuda ben Halevy* in un inferno dantesco popolato di ombre incontriamo i fantasmi degli amati poeti ebraici fra i quali Heine riconosce, grazie alle inconfondibili labbra in rima – le «gereimte Lippen», il grande poeta ebreo sefardita Jehuda ben Halevy.

Già nelle *Geständnisse (Confessioni)* Heine commentava che gli ebrei: «Si pensa di conoscerli, perché si sono viste le loro barbe, ma di più non è mai apparso e come nel Medioevo anche nell'epoca moderna sono un mistero errante²²», ancora nel libro *Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland (Per la storia della religione e della filosofia in Germania)* li descrive: «Come un fantasma che custodisce un tesoro affidatogli una volta in

¹⁸ Noam Pines, *Life in the Valley: Figures of Dehumanization in Heinrich Heine's "Prinzessin-Sabbat"*, in «Proofexts. A Journal of Jewish Literary History», 33, Issue n. 1, Indiana University Press, 2013, pp. 25-47, p. 42.

¹⁹ «Sono solo un povero ebreo mortalmente malato!» in H. Heine, *Berichtigung*, DHA Bd. 15, p. 112.

²⁰ Parafrasiamo qui un verso di *Plateniden*, di cui l'originale in DHA Bd. 3/1, p. 98, «Wahrer Prinzen aus Genie-Land».

²¹ H. Heine, *La Scuola Romantica*, Roma, Bulzoni, 1979, p. 24.

²² DHA Bd. 15, p. 42.

vita, così questo popolo assassinato, questo popolo-fantasma se ne stava nei suoi ghetti oscuri custodendovi la sua Bibbia ebraica»²³. Qui Heine tocca il punto che costituisce il cuore delle *Melodie Ebraiche*, mettendo al centro della sua opera poetica il tema dell'esilio in terra straniera dove la vita è quella di uno spettro indistinto. L'esilio è infatti il non-luogo dove più esacerbante si fa il motivo dell'identità, dell'appartenenza e non ultimo quello della lingua. Infine nell'esilio la vita assomiglia per molti aspetti alla morte, ancor più se, come asserisce nella *Scuola Romantica*, dobbiamo ricercare la vitalità poetica nella grande Morgue, luogo dove abitano i propri morti, i poeti che egli sente a sé vicini e familiari. Halevy rappresenta così per Heine non solo il grande autore sefardita dell'epoca d'oro spagnola, ma è anche il poeta moderno il cui canto è nostalgia, un canto che non cerca di possedere, che ha piuttosto lasciato cadere le ambiguità²⁴ e adesso il poeta si aggira quale «assoluto principe del mondo di sogno»²⁵. Heine accomuna in un medesimo destino il poeta e Israele: il libro ha finito per essere la loro libertà escludendoli dal mondo:

Essi vivono entro le zone cintate di questo libro, qui esercitano il loro inalienabile diritto di cittadinanza qui non possono essere scacciati e vilipesi, qui sono forti e degni di ammirazione. Sprofondati nella lettura di questo libro [...] rimanevano chini sul loro libro e non si accorgevano della selvaggia caccia del tempo, che trascorrevano sopra le loro teste!²⁶

Il tempo li ha cacciati e nella seconda *Melodia* vediamo Israele condotto in fuga attraverso un luogo arido, senza cibo e senza acqua. La carovana degli israeliti è infatti nei versi di Heine una carovana del dolore. Il deserto diventa quindi simbolo dell'assenza, della più cruda solitudine, del più totale sradicamento. Spazio però dove, a dispetto di tutto, ritrovare una dignità dopo la schiavitù e lo sterminio, in un cammino che è dolente ma è al contempo un cammino di liberazione. Heine ci dice di Mosè, la guida che conduce il popolo verso la terra promessa: «Und er selber, Moses heißt er, / Und er ist mein bester Heros»²⁷. Così come già nel 1821 scriveva «Mosè ama il suo popolo con commovente profondità di sentimento e come una madre si preoccupa del suo avvenire»²⁸. L'esperienza dell'esilio per Heine non è priva di contraddizioni, anzi lo condu-

²³ H. Heine, *La Germania*, Roma, Bulzoni, 1979, p. 213: «Wie ein Gespenst, das einen Schatz bewacht, der ihm einst im Leben anvertraut worden, so saß dieses gemordete Volk, dieses Volk-Gespenst, in seinen dunklen Ghettos und bewahrte dort die hebräische Bibel» (DHA Bd. 8/1, p. 39).

²⁴ H. Heine, *La Scuola Romantica* cit., p. 24.

²⁵ DHA Bd. 3/1, p. 140.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ DHA Bd. 3/1, p. 60, «E lui stesso Mosè ha nome, / ed è il mio più grande eroe».

²⁸ H. Heine, *Ludwig Börne. Un memoriale*, Bari, De Donato, 1973, p. 94.

ce sul limite fra un'imposizione subita e una libera scelta, l'esilio diviene così un archetipo della condizione ebraica e della vita del poeta.

In *Jehuda ben Halevy* Heine esalta l'immortalità della poesia, il significato profondo dell'essere poeta che trascende la persona e i confini della vita stessa che si rivela spesso tragica, simbolo per eccellenza della poesia diasporica che attraversa i tempi e le culture. Narrando poeticamente la vita del grande autore le *Melodie Ebraiche* vogliono attribuire un nome, erigere un monumento alla vita trascorsa e all'opera poetica tanto frettolosamente dimenticate²⁹. I versi decantano in maniera impressionante la bellezza di questa tradizione poetica ed ebraica che affonda le sue radici nei testi sacri della Torà; all'epoca il Talmud veniva tuttavia considerato un testo astruso, incomprensibile se non ridicolo. Questi versi assumono allora un ruolo importante, addirittura pionieristico nella letteratura di lingua tedesca³⁰ nel mettere in luce la ricchezza della tradizione culturale ebraica, non ultima quella racchiusa nel *Talmud*.

Se l'amore pervasivo che Halevy ha per Gerusalemme è lo stesso che sente Heine per la sua Gerusalemme, questo è un amore che non vuole e non può avere compimento, che ha ragione di essere nel suo eterno tendere verso. E nella tensione trova il suo motivo di esistere in quanto si fa poesia. Da qui il paragone fra Halevy e Heine, ma anche fra Heine e ben Gabirol, Heine e il trovatore, Heine e Dante. Derrida nella sua opera *Ebraismo questione aperta*³¹, ci invita forse a ampliare lo sguardo ponendo al centro, quale punto cruciale del discorso, il concetto di giustizia universale, il legame fraterno fra gli esseri umani. E questo in contrasto con la pervasività del discorso antisemita. L'attacco antisemita infatti ha sempre inteso colpire con l'ebreo, che si voleva prima escludere dalla società quindi espellerlo e infine ucciderlo, il concetto stesso di giustizia.

Nel parlare di appartenenza, all'interno di un discorso poetico e critico-letterario, quale quello sull'opera di Heine, non è possibile liberarsi del tutto dal legame che il discorso stesso intrattiene con la lingua che si fa portatrice dell'enunciato, sia esso poetico o abbia carattere di saggio. La ragione, ed anche la ragione poetica, deve allora prendere le distanze da ogni logica di appartenenza sapendo al contempo che l'appartenenza è ineliminabile. Solo così il discorso rimane aperto e la *Disputa*, ultima poesia delle *Melodie* assume il suo pieno senso. La poesia diviene ospitale e capace di porsi quale «articolazione della differenza» senza correre il rischio di ricondurre il discorso di respiro universale, e tanto più perché poetico, in un alveo dove si annullano le differenze per ricondurre ad una suprema unità dove sarebbe impossibile articolare la differenza, quindi accogliere la *Disputa*.

²⁹ Ivi, p. 185.

³⁰ Alberto Destro, DHA Bd. 3/1, p. 863.

³¹ Jacques Derrida, *Ebraismo questione aperta. Conversazioni con Jacques Derrida*, Milano, Medusa edizioni, 2014, p. 13.

La poesia di Heine è dunque il mezzo che non ne indebolisce il vigore, bensì impedisce a tale vigore di ergersi a giudice assoluto per mettersi a posto in buona coscienza. Non lasciare un vincitore sulla scena poetica in buona logica equivale a dire che non esiste un principio di ragione; in tal modo il ragionamento conduce a delle perpetue antinomie che dissolvono e ricostituiscono senza posa l'assunto originario: lo spazio che permette la *Disputa*; senza questo scarto non ci sarebbe né dibattito né differenza. Nella poesia Heine fa dunque interagire il suo essere poeta e ebreo con il suo essere tedesco, mettendo a nudo la lacerazione che ne consegue. Le *Melodie Ebraiche* costituiscono così uno dei pilastri che, come evidenza Oellers³², sostengono il ponte che l'ebreo Heine ha attraversato per tutta la sua vita, il cui primo nucleo è costituito dal frammento del *Rabbi di Bacherach*. Da un lato è come se l'identità ebraica in Heine fosse stata rimossa, o almeno tenuta a distanza per riaffiorare continuamente nell'amaro gioco del Witz, dello scherzo sarcastico. Potremmo così asserire con Lessing «Non sono tutti liberi coloro che deridono le proprie catene»³³. Già una lettera che Heine scrive all'amico Moses Moser nel 1824, quindi ben più di vent'anni prima, ci mostra il poeta in una disposizione d'animo non diversa da quella che troviamo nelle *Melodie*:

Pensi forse che la causa dei nostri fratelli non mi stia più a cuore come una volta? Sbagli di grosso. Benché i mali di capo mi atterrino io non ho mai cessato di agire. Che la mia lingua si dissecchi se io mi dimenticherò di te, o Jeruscialàim! Sono pressappoco le parole del salmista, e sono anche le mie³⁴.

Il tema dell'appartenenza all'ebraismo e il rapporto con la religione, così come il poeta li ha espressi nelle *Melodie Ebraiche*, soggiacciono ad una visione quasi onirica del passato e della storia che si confonde continuamente con un presente fatto di cadute e rovesci. Questi assunti non smettono però di offrire al poeta spunti satirici che trovano nel Witz l'autentica forza espressiva, come nei versi: «fino a che tutti i bottoni non saltarono / ai calzoni della mia pazienza / e cominciai ad imprecare, / imprecare proprio empivamente»³⁵. Al contempo hanno consentito l'elegia, il ricordo, il pianto e l'amarezza, infine tutto quello che caratterizza la vicenda poetica e letteraria di Heine.

Come una sinfonia³⁶ con uno schema tripartito introduzione-sviluppo-ripresa, così potrebbe essere esaminata questa sezione poetica. La *Principessa Sabbath*

³² Norbert Oellers, *Heine's "Hebräische Melodien"*, in *Das Jerusalemer Heine-Symposium. Gedächtnis, Mythos, Modernität*, a cura di Klaus Briegleb e Itta Schedletzky, Hamburg, Dölling und Galitz, 2001, p. 37.

³³ Gotthold Ephraim Lessing, *Nathan il saggio*, in *Teatro*, Torino, 1981, atto 4, scena IV, p. 273.

³⁴ Vedi l'introduzione in H. Heine, *Romanzero*, a cura di Giorgio Calabresi, Bari, Laterza, 1953, p. 68.

³⁵ DHA, Bd. 3/1, p. 155.

³⁶ Alberto Basso, in *Grande Dizionario Enciclopedico*, Torino, UTET, 1990, vol. XVIII, p. 876.

apre l'opera. Il sabato stesso, momento cruciale della vita ebraica, si fa persona. Viene presentato lo splendore della vita sabbatica in aperto contrasto con la miseria del quotidiano arrancare nell'umiliazione di una vita esiliata. L'esilio da Gerusalemme, dalla patria, dalla poesia. Successivamente abbiamo lo sviluppo del tema con l'entrata in scena del principe dei poeti Jehuda ben Halevy. A questo punto l'intreccio narrativo travolge la storia e la fantasia prende il sopravvento in un crescendo poetico non lineare, talvolta iperbolico con tuffi nel passato e improvvise virate nelle sorti di fantastiche principesse che si adornano di fatali perle, antichi poeti i cui carmi vengono conservati dentro scrigni preziosi. Come la forma-sonata così le *Melodie Ebraiche* hanno temi principali, ma ogni movimento si arricchisce di altre idee secondarie che si estendono come una coda del discorso poetico. Infine abbiamo la ripresa, un amaro contraltare al ritmo della romanza: il poeta muore ucciso a tradimento e dalla sua bocca esce l'ultimo lamento, il nome di Gerusalemme mescolato al suo sangue. Heine può aver scelto il titolo di *Melodie* sia per ribadire il carattere musicale della sua poesia, sia perché intendeva «seinen Dichter-Helden besingen»³⁷, cantare i suoi eroi, i poeti della ricca tradizione ebraica e rendere loro eterno omaggio. Il titolo si ricollega così al contenuto dell'opera dove un canto succede all'altro: carmi nuziali, canti di festa e non ultimi 'Klagelieder' ovvero lamentazioni. Solo nell'ultima poesia, *Disputazion*, non vi è più nulla di musicale da leggere o ascoltare; la poesia si caratterizza come esempio di una «Un-Melodie», una non-melodia. Come ben nota Oellers nel suo saggio³⁸, queste poesie sono simili ai canti popolari (*Volkslieder*), intonano un canto poetico intorno a temi della tradizione ebraica, una tradizione non solo letteraria. Heine fa così diventare poesia la somma di esperienze di vita, la propria storia personale ramificata e complessa. Come per una melodia così per l'opera in esame potremmo dire che i suoi contenuti valgono quale indicazione per poter intendere la linea melodica della poesia, la sua lingua, la forma, i toni.

E come non notare nell'ultima opera di Heine la presenza della lezione schilleriana racchiusa nella ventiduesima lettera sull'*Educazione estetica dell'uomo*: «l'autentico segreto artistico del grande maestro sta in questo, ch'egli cancella la materia con la forma»³⁹. Ma la poesia non vive senza parole. In *An die Mouche*, una delle ultime liriche di Heine, il poeta scrive «Das Schweigen ist der Liebe keusche Blüthe»⁴⁰: nelle *Melodie Ebraiche* le parole sono forse come annullate in melodia quasi non fosse più sufficiente fare poesia. Vorremmo terminare con i versi che Heinrich Heine nella seconda *Melodia* "*Jehuda ben Halevy*" riprende quasi alla lettera dal salmo 137, salmo amato e citato fin dalla giovinezza⁴¹ e

³⁷ N. Oellers, *Heine's "Hebräische Melodien"* cit., p. 46.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ DHA Bd. 3/1, p. 394, «Il silenzio è il casto fiore dell'amore».

⁴¹ Hartmut Kircher, *Heinrich Heine und das Judentum*, Bonn, Bouvier, 1973, p. 271.

che troviamo in questa melodia fin dai versi della prima strofa e quindi ancora nella seconda parte:

Wie sollten wir singen auf fremder Erde Lieder vom Herrn? / Vergesse ich dein,
Jerusalem, dann soll meine Rechte verdorren!

E come potevamo cantare in terra straniera i canti del Signore? / Si dissecchi la
mia destra e mi si attacchi la lingua al palato se mai ti dimentico Gerusalemme⁴².

⁴² DHA Bd. 3/1, pp. 130 e 135, Salmi, 137, 5-6.



Il convegno sugli *Intellettuali/scrittori ebrei* nella Sala Luca Giordano (Firenze).

«UND ALLES ERINNERT MICH AN ALLES». LA TESTIMONIANZA
DI MARGARETE SUSMAN

Giuliano Lozzi

Per una donna come Margarete Susman – nata nella Germania dei *Gründerjahre*, che ha visto lo scoppio della Grande guerra, la nascita e il fallimento della Repubblica di Weimar, l'ascesa di Hitler, la Seconda guerra mondiale e il Dopoguerra – il valore della testimonianza connesso a quello del tempo che scorre ricopre un ruolo di indubbia centralità. Attenta osservatrice delle trasformazioni culturali, Susman studia il senso profondo dell'essere umano, affronta il tema dall'amore (*Vom Sinn der Liebe*¹) e si pone domande esistenziali sul significato dell'epoca contemporanea (*Vom Sinn unserer Zeit*²). La sua testimonianza, che abbraccia diversi ambiti, è quella di una saggista *stricto sensu*, sempre pronta a problematizzare e a sviscerare tematiche politiche, sociologiche, letterarie, religiose³. La critica faticosa a inquadrare l'opera di Margarete Susman seguendo le tradizionali categorie filosofico-letterarie. Pensatrice di confine⁴, frequenta e dialoga con personalità provenienti da ambiti filosofici, letterari e religiosi distanti tra loro. È una saggista dal linguaggio a volte oscuro e di difficile comprensione⁵, senz'altro abile nel ritrarre gli uomini e le donne che incontra nel suo percorso di formazione, spesso da autodidatta: da Georg Simmel a Gandhi, dalle donne romantiche a Rosa Luxemburg. Ancora poco indagata è, a ben vedere, tutta l'ope-

¹ Edizione italiana a cura di Anna Czajka, *Il senso dell'amore*, Reggio Emilia, Diabasis, 2007.

² Margarete Susman, *Vom Sinn unserer Zeit* (1931), in *Vom Geheimnis der Freiheit. Gesammelte Aufsätze 1914-1964*, a cura di Manfred Schlösser, Berlin, Agora, 1994, pp. 3-14.

³ Per la figura di Margarete Susman saggista rimando al mio lavoro: *Margarete Susman e i saggi sul femminile*, Firenze, Firenze University Press, 2015.

⁴ Proprio al concetto di *Grenzgängerin* (frontaliera) fa riferimento la prima curatela interamente dedicata a studi su Margarete Susman: *Grenzgänge zwischen Dichtung, Philosophie und Kulturkritik. Über Margarete Susman*, a cura di Anke Gilleir e Barbara Hahn, Göttingen, Wallstein, 2012.

⁵ Di questo avviso è Ingeborg Nordmann, la prima ad aver curato una selezione di saggi e di lettere di Margarete Susman scrivendone la postfazione: Ingeborg Nordmann, *Wie man sich in der Sprache fremd bewegt. Zu den Essays von Margarete Susman*, in Margarete Susman, *Das Nah- und Fernsein des Fremden. Essays und Briefe*, a cura di Ingeborg Nordmann, Frankfurt a.M., Jüdischer Verlag, 1992, pp. 227-267.

ra di Margarete Susman, pittrice, scrittrice, poetessa, *Kulturwissenschaftlerin* nel senso moderno del termine⁶.

Nata nel 1872 ad Amburgo, vive a Hannover, Berlino, Francoforte e, dal 1933 fino alla sua morte, a Zurigo. Cresce in una famiglia assimilata della buona borghesia ebraico-tedesca. Una famiglia in cui, ricorda nelle sue memorie *Ich habe viele Leben gelebt. Erinnerungen* (*Ho vissuto molte vite. Ricordi*), «eravamo tedeschi, altrimenti nulla di tutto ciò che è accaduto dopo ci sarebbe sembrato così spaventoso, così schiacciante [...]. Non conoscevamo altra patria al di fuori di quella tedesca, e l'amavamo come si ama qualsiasi patria, un amore che poi si sarebbe rivelato fatale»⁷.

Susman ha un approccio tardivo alla cultura ebraica, ma spontaneo, come sottolinea Claudia Sonino, tra le poche studiose italiane dell'autrice⁸. È un avvicinamento lento, e profondo, segnato dall'amicizia e dalla collaborazione con Georg Simmel, Martin Buber e Franz Rosenzweig, dallo scambio epistolare con Karl Wolfskehl fino ad arrivare, negli ultimi anni della sua vita, agli incontri zurighesi con Paul Celan, che la considera una maestra di cultura ebraica. Negli anni Venti, il periodo più fecondo e significativo, Susman scrive saggi sul ruolo della donna nella cultura tedesca ed elabora un concetto di femminile poliedrico, ora metafisico ora legato all'emancipazione e quasi sempre teso a una cooperazione con il maschile⁹. È amica della fondatrice della lega ebraica delle donne Bertha Pappenheim e della sua erede Hannah Karminski; partecipa alla nascita e alla crescita dell'associazione, ma da un certo momento in poi non prende più

⁶ In tedesco esiste una sola monografia interamente dedicata a Margarete Susman nella quale si individuano interessanti connessioni tra il suo pensiero politico e la sua concezione dell'ebraismo: Elisa Klapheck, *Margarete Susman und ihr jüdischer Beitrag zur politischen Philosophie*, Berlin, Hentrich & Hentrich, 2014. Si vedano inoltre Charlotte Ueckert, *Margarete Susman und Else Lasker-Schüler*, Hamburg, Europäische Verlagsanstalt, 2000; Barbara Hahn, *Die Jüdin Pallas Athene. Auch eine Theorie der Moderne*, Berlin, Berlin Verlag, 2000.

⁷ M. Susman, *Ich habe viele Leben gelebt. Erinnerungen*, Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt, 1964, p. 14: «Wir waren Deutsche, sonst wäre nicht alles, was später kam, so furchtbar, so niederschmetternd gewesen. Wir sprachen die uns teure deutsche Sprache, im wahrsten Sinn die Muttersprache, in der wir alle Worte und Werte des Lebens empfangen hatten, und Sprache ist ja fast mehr als Blut. Wir kannten kein anderes Vaterland als das deutsche, und wir liebten es mit der Liebe zum Vaterland, die später so verhängnisvoll wurde» (trad. nostra).

⁸ Cfr. Claudia Sonino, *Margarete Susman, un destino ebraico-tedesco*, in *Oltre la persecuzione. Donne, ebraismo, memoria*, a cura di Roberta Ascarelli, Roma, Carocci, 2004, pp. 33-42. In italiano si vedano anche Anna Czajka, *La donna e l'amore: poesia, metafisica, cultura. Appunti sul contributo di Margarete Susman al pensiero femminile e alla cultura del dialogo tra i sessi*, in «Nuova Corrente», 142 (2008), pp. 9-20; Irene Kajon, *Allusività come critica all'idolatria. Margarete Susman sul linguaggio biblico oggi*, in «Per la Filosofia», 2014, XXXI, pp. 19-28; Gianfranco Bonola, *La testimone cieca*, in M. Susman, *Il Libro di Giobbe e il destino del popolo ebraico* [1946], Firenze, La Giuntina, 1999, pp. 147-163; Giuliano Lozzi, *Antigone e le altre. Figure mitiche al femminile nei saggi di Margarete Susman*, in «LEA», 2015, 4, pp. 471-488.

⁹ Uno dei saggi più incisivi e più rappresentativi dedicati al femminile (e al maschile) è *Das Frauenproblem in der gegenwärtigen Welt*, in *Das Nah- und Fernsein des Fremden. Essays und Briefe* cit., pp. 143-168.

parte ai loro incontri perché predilige una concezione più trasversale di emancipazione femminile ed esprime un certo scetticismo, per esempio, nei confronti del femminismo borghese sostenuto da Gertrud Bäumer e Marianne Weber¹⁰. Ed è proprio questa osservazione trasversale che applica non solo al femminile ma anche a molti fenomeni sociali e culturali della sua epoca, che distingue Margarete Susman dai colleghi uomini ai quali è spesso associata, sebbene con una funzione ancillare: da Stefan George¹¹ a Franz Rosenzweig, passando per Martin Buber, Ernst Bloch e molti altri.

Un tema che abbraccia la produzione saggistica di Susman e finora poco approfondito nel suo insieme è quello relativo all'indagine sul senso del tempo da una parte e sul recupero del percorso dei ricordi dall'altra. Nell'intreccio tra la riflessione sul tempo e quella sul ricordo prende vita, come cercherò di dimostrare, la testimonianza di Margarete Susman, ben rappresentata in due opere tarde e, in modi diversi, autobiografiche: il libro sulla Shoah intitolato *Il Libro di Giobbe e il destino del popolo ebraico* (1946)¹², definito dalla scrittrice stesso «il libro in cui c'è tutta la mia vita»¹³, e le memorie *Ich habe viele Leben gelebt. Erinnerungen*. Due opere nelle quali ricorrono i nomi di Henri Bergson e di Sigmund Freud, due pensatori che Susman studia e a cui farò riferimento. A loro deve l'elaborazione dei concetti di tempo, di immagine e di ricordo, concetti che costituiscono i fondamenti teorici della sua scrittura autobiografica.

Di Henri Bergson Susman traduce, nel 1909, su invito di Georg Simmel, *Introduction à la Métaphysique* (1903), opera che eserciterà un influsso importante e duraturo sul pensiero dell'autrice¹⁴. Più tardi, sempre a Bergson, dedica un saggio nel quale analizza il suo apporto alla *Lebensphilosophie*, la relazione tra vita e tempo, soffermandosi su quella sua capacità di osservare in profondità che, come vedremo, è essenziale per Susman: «aveva uno sguardo calmo e limpido verso una profondità smisurata»¹⁵. A Freud, «l'ateo [...] che ha dissolto tutto il reale con la forza del suo pensiero»¹⁶, Susman si rivolge negli anni Venti:

¹⁰ Cfr. G. Lozzi, *Margarete Susman e i saggi sul femminile* cit., p. 106.

¹¹ Cfr. Jürgen Eypert, *Margarete Susman und der George-Kreis. Persönliche Beziehungen, Dichtungstheorie und Weiblichkeitsentwurf*, in *Frauen um Stefan George*, a cura di Ute Oelmann e Ulrich Raulff, Göttingen, Wallstein, 2010, pp. 157-171.

¹² M. Susman, *Il Libro di Giobbe e il destino del popolo ebraico*, trad. e postfazione di Gianfranco Bonola, La Giuntina, Firenze, 1999.

¹³ M. Susman, *Ich habe viele Leben gelebt* cit., p. 159: «[...] darin mein ganzes Leben ist» (trad. nostra).

¹⁴ Pare che l'edizione tedesca tradotta da Susman sarebbe uscita con il nome di un altro traduttore a causa di alcune divergenze con Georg Simmel riguardo alla resa in tedesco, cfr. Lothar Peter, *Umstrittene Moderne. Soziologische Diskurse und Gesellschaftskritik*, Wiesbaden, Springer, 2016, p. 75.

¹⁵ M. Susman, *Henri Bergson*, in *Gestalten und Kreise*, a cura di Manfred Schlösser, Diana Verlag, Stuttgart, 1954, p. 192: «es war ein ruhiger, klarer Blick in eine unermessliche Tiefe» (trad. nostra).

¹⁶ M. Susman, *Il libro di Giobbe e il destino del popolo ebraico* cit., p. 53.

la psicanalisi e la psicanalisi rimarrà un riferimento fondamentale per il resto della sua vita. L'autrice, amica e paziente del neurologo Victor von Weizsäcker, ha assorbito la psicanalisi e, diversamente da Lou Andreas Salomé, vera e propria allieva di Freud¹⁷, o da Bertha Pappenheim, la paziente Anna O. analizzata negli *Studi sull'isteria*¹⁸, ha avuto un approccio libero e finalizzato a interpretare alcuni aspetti della storia contemporanea e della sua storia personale¹⁹. Se avesse conosciuto prima la psicanalisi, scrive Margarete Susman nell'autobiografia, avrebbe compreso meglio gli affetti più cari:

È stata una grande svolta nella mia vita. Ho appreso un nuovo modo di pensare che ha cambiato violentemente la mia visione dell'anima e del mondo. Non aver conosciuto prima Freud l'ho vista come una fatalità. Quanto diversa sarebbe stata la comprensione di mio marito dopo il destino oscuro che l'ha cambiato, e quanto avrei potuto aiutare mio figlio negli anni della sua pubertà. L'insegnamento di Freud mi ha portato ciò che nessun altro mi ha dato prima: un rapporto concreto con la vita²⁰.

Veniamo ora alle due opere da analizzare. Il *Libro di Giobbe* non è solo la testimonianza critica di una donna ebrea che, in esilio in Svizzera, partecipa alla sofferenza del suo popolo ma è anche una testimonianza «trasversalmente agente attraverso tutto ciò che è temporale»²¹, volta a trovare un senso alla tragedia che ha colpito il popolo ebraico²². Individuando nella figura di Giobbe il fulcro metaforico del destino del suo popolo, contro il quale, come contro Giobbe, si sono rivolte una rabbia e una furia senza precedenti, Susman ragiona su temi politici e religiosi come il sionismo, la persecuzione, la colpa, il dialogo interre-

¹⁷ Per il rapporto tra psicanalisi e cultura femminile all'inizio del secolo scorso si veda Christine Kanz, *Schriftstellerinnen und das Wissen um das Unbewusste*, vol. III di *Psychoanalyse in der literarischen Moderne*, a cura di Thomas Anz, Marburg, Verlag Literaturwissenschaft.de, 2011.

¹⁸ Cfr., su Bertha Pappenheim: Vanda Perretta, *Doppelleben. La seconda vita di Anna O.*, in *Quadreria. Saggi di letteratura tedesca*, a cura di Ursula Bavaj et al., Roma, Artemide, 2008, pp. 113-123.

¹⁹ Per il rapporto di Susman con la psicanalisi si veda C. Kanz, *Vom beweglichen Denken. Zwischen Exilerfahrung, Psychoanalyse und Judentum*, in *Grenzgänge zwischen Dichtung, Philosophie und Kulturkritik. Über Margarete Susman* cit., pp. 126-148.

²⁰ M. Susman, *Ich habe viele Leben gelebt* cit., p. 128: «Das war eine große Wende in meinem Leben. Ich lernte wieder ein neues Denken kennen, das meine Vorstellungen von Seele und Welt mit einem jähen Ruck verwandelte. Freud nicht früher gekannt zu haben, erschien mir nun als ein Verhängnis; wie anders hätte ich meinen Mann, so, wie er später durch das dunkle Schicksal wurde, verstanden, wie anders meinem Sohn durch seine Pubertätsjahre hindurchhelfen können. Denn Freuds Lehre brachte mir das, was keine frühere getan hatte: ein ganz reales Verhältnis zum Leben» (trad. nostra).

²¹ M. Susman, *Il libro di Giobbe* cit., p. 11.

²² Per un approfondimento storico-religioso dell'opera rimando a G. Bonola, *Giobbe ad Auschwitz. La Sho'ah e la teodicea ebraica*, in *La Sho'ah tra interpretazione e memoria*, a cura di Paolo Amodio et al., Napoli, Vivarium, 1999, pp. 551-586; sulla questione della critica all'idolatria da un punto di vista filosofico si veda Irene Kajon, *Allusività come critica all'idolatria* cit.

ligioso²³. Nella sua ricerca costante di un senso e di una direzione (oltre a *Sinn*, i concetti di *Weg* e *Umweg* assumono la funzione di categorie filosofiche), fornisce anche risposte scomode, come quelle riguardanti la responsabilità del popolo ebraico, la necessità di una trasformazione individuale e collettiva, l'imminente nascita dello Stato d'Israele:

Essere ebreo vuol dire decidere. Perché certo ogni singolo membro del popolo nasce ebreo; ma *diventa* ebreo soltanto attraverso la decisione di assumere questo suo essere [...]. In questo tentativo si tratta quindi di una professione di ebraismo. Non nel senso di un nazionalismo comunque atteggiato, non di una professione a membri di una nazione in quanto tale (il che contraddirebbe il significato fondamentale dell'ebraismo) neppure nel senso di una professione delle antiche e tramandate forme di religione [...], bensì soltanto nel senso di una professione per il più proprio dei problemi che ci è posto come nostra questione vitale nel destino odierno, e per il compito che con questo problema ci viene affidato²⁴.

In una fase segnata da una catastrofe mondiale, Susman ritiene che sia necessario ritrovare l'essenza dell'«essere ebreo», leggere al di là della storia, non cedere al nazionalismo e alla violenza, recuperare la verità veterotestamentaria per comprendere la contemporaneità e, chiaramente, non dimenticare.

Muovendosi tra argomenti più o meno legati tra di loro, Susman si esprime, oltre che da filosofa delle religioni, anche politicamente: argomenta non solo il fallimento del dialogo ebraico-tedesco²⁵, del quale è una fervida sostenitrice, ma s'interroga sul senso dell'assimilazione con la quale è cresciuta e sul processo post-assimilatorio, di rinascita ebraica, al quale aveva fermamente creduto²⁶. Nel disorientamento del Dopoguerra, Susman pone ai suoi connazionali delle domande cruciali, legate alla loro identità e alla storia più vicina:

Noi, gli ebrei tedeschi, non avevamo forse condiviso questo spirito, questa essenza? Non abbiamo forse vissuto anche noi in quel paese, partecipato ai suoi destini, pensato anche noi gli stessi pensieri? Non parliamo forse la sua lingua? Non abbiamo forse ricevuto tutto, ciò che sappiamo e che noi stessi siamo, nella lingua tedesca? Non ci chiamavamo forse, e non eravamo, tedeschi? [...]. Nulla di ciò che sul suolo tedesco, da mani tedesche o guidato da esse, è stato fatto

²³ Per approfondire la dimensione politico-religiosa del pensiero di Susman cfr. Elisa Klapheck, *Margarete Susman und ihr jüdischer Beitrag zur politischen Philosophie* cit.

²⁴ M. Susman, *Il Libro di Giobbe e il destino del popolo ebraico* cit., pp. 8-9.

²⁵ Al tema del dialogo ebraico-tedesco sono dedicati molti studi recenti in lingua tedesca. In italiano è certamente esauriente il testo di George L. Mosse, *Il dialogo ebraico-tedesco. Da Goethe a Hitler*, Firenze, La Giuntina, 1995.

²⁶ Insieme a Martin Buber, Jakob Wassermann, Karl Wolfskehl, Gustav Landauer e molti altri, Margarete Susman è considerata un'esponente di quella *Jüdische Renaissance* che trova nel volume *Vom Judentum* del 1913, curato da Hans Kohn, il proprio manifesto programmatico.

a ebrei dev'essere dimenticato; questa è la rigorosa disposizione testamentaria delle vittime ai sopravvissuti²⁷.

Gli anni successivi alla Seconda guerra mondiale vedono l'ammissione dell'irrealizzabilità del progetto ebraico-tedesco a cui Susman aveva dedicato saggi, conferenze e riflessioni. L'identificazione con la cultura e la lingua tedesche e l'amore incondizionato per la Germania rivelano il loro volto oscuro. Ciò che resta dell'antica simbiosi è dolorosa estraneità e diffidenza, rabbia e delusione, autocritica e rimpianto; tuttavia, in un primo momento, affiora anche la speranza messianica di impiegare le poche energie residue in una lotta per il popolo ebraico²⁸:

Di fronte alla chiesa sta la sinagoga; qui vi è costruzione contro costruzione. Ma in questo momento entrambi i muri non rovinano forse sotto la bufera della realtà? La separazione tra chiesa e sinagoga oggi non è la piena realtà di ebraismo e cristianesimo. La decisione per o contro Cristo passa, nella sua realtà viva, al di là di quanto è costruito o provvisto di forma. [...] Ogni saldo possesso ci è strappato, conosciamo solo il lottare²⁹.

Tra i pensatori a cui l'autrice si riferisce nella trattazione, molti dei quali studiosi di storia, religione e cultura ebraiche emerge la figura laica di Sigmund Freud. A lui viene riconosciuto il merito di aver ben osservato ciò che stava accadendo, di aver cioè individuato ed enucleato la forza sotterranea dell'inconscio collettivo, di quella «sottocultura» che ha portato a un consolidamento di un latente antisemitismo e all'avvento del Nazionalsocialismo³⁰. La lucida intuizione di Freud, però, sostiene Susman, è rimasta inascoltata:

Come causa di questo fallimento radicale della coscienza umana si svela a noi un mondo nel quale la lotta tra la vita e la morte appare già decisa a favore della morte, un mondo nella cui profondità davvero è scatenata quella potenza che il grande disperato Freud vi vedeva incessantemente crescere: l'istinto di morte. Era proprio l'istinto di morte stesso che in persona si è levato nel mondo e ha assunto la funzione di guida³¹.

²⁷ M. Susman, *Il Libro di Giobbe e il destino del popolo ebraico* cit., pp. 128-129.

²⁸ Sul rapporto tra ebraismo e lingua tedesca si vedano *Dopo la Shoah. Nuove identità ebraiche nella letteratura*, a cura di Rita Calabrese, Pisa, ETS, 2005; *Scrivo in tedesco perché sono ebreo. Canoni, bilanci, prospettive di studio sulla letteratura ebraico-tedesca*, a cura di Roberta Ascarelli e Claudia Sonino, Arezzo, Bibliotheca Aretina, 2007.

²⁹ M. Susman, *Il libro di Giobbe e il destino del popolo ebraico* cit., p. 97.

³⁰ Per un'approfondita ricostruzione storico-culturale delle radici dell'antisemitismo tedesco, e non solo, si veda Shulamit Volkov, *Antisemitismus als kulturelle Code. Zehn Essays*, München, Beck, 1990.

³¹ M. Susman, *Il libro di Giobbe e il destino del popolo ebraico* cit., p. 74.

Recuperando Freud, Margarete Susman conferisce un'importanza cruciale al lavoro sulla memoria e, dunque, alla testimonianza come atto di cura collettiva e di ricostruzione culturale.

Un lavoro che si oppone alla morte e favorisce il risveglio: il non dimenticare passa attraverso il fare memoria il recupero individuale dei ricordi che diventa collettivo e che si oppone all'istinto di morte. È un processo doloroso ma inevitabile, soprattutto per gli ebrei, perché porta con sé fattori inquietanti, ed è fonte di una sofferenza irrazionale come quella che si abbatte su Giobbe. Una sofferenza con la quale, scrive Susman, gli ebrei hanno un rapporto storico, legato al loro essere un popolo, destinato alla dispersione e alla ricerca di un'identità nell'estraneità³².

In un passaggio da *Frauen der Romantik* (1929), l'autrice riconosce a Rahel Levin Varnhagen un tratto specifico: quello di avere incontrato il dolore, di averlo sviscerato nel ricordo e di averlo trasformato in consapevolezza:

Contro la strada disumana che porta alla liberazione dal dolore, del rimuovere e del dimenticare, si è diretta la strada di Rahel: ciò che la rende libera è il ricordo di tutto ciò che richiama le forze dello spirito. Il ricordo come forza della vitale incarnazione ma anche come accoglimento dell'individuo in un ambito più grande, più generale della vita. Quando dice di se stessa: «sono davvero spaventata quando qualcosa mi accade perché dura in eterno», lei deve allo stesso momento spingere, lucida e cosciente, la spina nel cuore sempre più profondamente, deve chiarirsi progressivamente tutte le connessioni del proprio dolore, deve vedere salire tutto in altri contesti essenziali e sempre più alti e, direttamente nel mezzo di un dolore cocente, riconoscere: «tutto mi ricorda tutto»³³.

Il ricordo come pratica di avvicinamento alla vita e come esperienza, anche fisica, del dolore è dunque inesorabilmente intrecciato al destino di Rahel Levin Varnhagen e, per estensione, scrive Susman nello stesso saggio, a quello di altri intellettuali ebrei come Freud e Spinoza.

La testimonianza di Margarete Susman non è legata solo al suo saggio sulla Shoah ma, più diffusamente, alla sua esperienza, alle «tante vite» che ha vissuto. *Ich habe viele Leben gelebt* viene pubblicata nel 1964, a vent'anni dalla la pubbli-

³² Cfr. G. Bonola, *Giobbe ad Auschwitz* cit., pp. 568-569.

³³ M. Susman, *Frauen der Romantik* [1929], Frankfurt a.M.-Leipzig, Insel, 1996, p. 117: «Entgegen also dem eigentlich menschenunwürdigen Weg zur Befreiung vom Leiden: dem Fortschieben und Vergessen, geht der Rahels: was sie frei macht, ist die alle Geisteskräfte aufrufende Erinnerung. Erinnerung als die Kraft der lebendigen Einverleibung, aber auch als die der Einbettung des Einzelnen in einen großen Gesamtzusammenhang des Lebens. Indem sie von sich sagt: "Darum bin ich nur so erschrocken, wenn mir etwas widerfährt, weil es auf ewig ist" – muss sie sich zugleich den Stachel wach und wissend immer tiefer ins Herz drücken, muss alle Zusammenhänge ihres Leidens sich klar und klarer machen, muss es in immer höhere und weitere Wesenszusammenhänge aufsteigen sehen und, unmittelbar im brennenden Leid über sich selbst hinausgeführt, erkennen: "und alles erinnert mich an alles"».

cazione del *Libro di Giobbe*. Un lasso di tempo piuttosto ampio, durante il quale si viene a conoscenza delle reali dimensioni dei crimini commessi dal Reich e di fronte ai quali Susman rinuncia alla possibile rinascita di un ebraismo tedesco: «Oggi, dopo ciò che di spaventoso è accaduto, si pone una domanda terrificante: può nascere un nuovo ebraismo tedesco? A me sembra impossibile. Il colpo è stato troppo duro, la semina troppo spaventosa e gravida di conseguenze»³⁴.

Il lavoro del ricordo diventa dunque ancora più doloroso, ma per una testimone del proprio tempo, alla costante ricerca del senso di ciò che accade, è un dovere etico connesso alla speranza messianica che muove molte delle sue riflessioni³⁵.

In Susman il ricordo è legato alla concezione bergsoniana del tempo, al suo essere legato alla vita, ai molteplici piani di esperienza e di vissuto individuale, in una parola al *Geist* inteso come intelletto creativo:

La tempestività è sempre una grazia. Questa rara grazia potremmo chiamarla quell'attimo in cui il tempo si ritira dalla nostra vita e lascia spazio solo al presente puro e semplice. E maggiore è la frequenza che questo accade, più vita è la vita che viviamo. Tuttavia accade anche qualcosa di spaventoso: come se tutto ciò che abbiamo vissuto sinora sia falso, come se la vita vissuta fino a quel momento sia stata frutto di un equivoco. Ma allo stesso momento si fa spazio anche questo: io non ho vissuto solo una vita, io ho vissuto tante vite³⁶.

La tempestività, un valore che Susman apprezza guardando la propria vita in retrospettiva, è il punto d'incontro tra il tempo esterno e il tempo interno. Ed è proprio su questa concezione binaria del tempo che si dipana il racconto della sua lunga esistenza.

In *Ich habe viele Leben gelebt*, i ricordi di Susman sono strettamente legati ai suoi esordi, quando la creatività della giovane poetessa e pittrice era agli albori e le immagini vengono restituite, attraverso un linguaggio sobrio e figurativo, con grande fedeltà. Immagini che non vanno intese come figure o come icone³⁷, ma come rappresentazioni mentali frutto della creatività dell'au-

³⁴ M. Susman, *Judentum und Christentum von 1962 aus gesehen*, in *Vom Geheimnis der Freiheit. Gesammelte Aufsätze 1914-1964* cit., p. 24: «Heute stellt sich nun nach dem furchtbaren Geschehen die bange Frage, ob ein neues deutsches Judentum wieder entstehen kann. Mir erscheint es unmöglich. Der Schlag war zu hart, die Aussaat zu furchtbar und folgenschwer».

³⁵ Sul ruolo del messianismo nell'opera di Susman si veda A. Czajka, *Il dialogo messianico tra Ernst Bloch e Margarete Susman*, in «Humanitas», 2005, 1-2, pp. 246-266.

³⁶ M. Susman, *Ich habe viele Leben gelebt* cit., p. 10: «Rechtzeitigkeit ist immer Gnade. Man möchte diese seltene Gnade als einen Augenblick bezeichnen, in dem die Zeit sich aus unserem Leben zurückzieht und nur die reine Gegenwart übrigläßt, und je öfter dies geschieht, um so mehr ist ein Leben ein Leben gewesen. Es liegt aber auch etwas Furchtbares darin, als wäre alles bisher Gelebte falsch gewesen, als hätte man das ganze bisherige Leben mißverstanden. Zugleich aber erweitert es sich dadurch auch: Ich habe nicht nur ein Leben, ich habe viele Leben gelebt» (trad. nostra).

³⁷ Nel *Libro di Giobbe* e in altri saggi, Margarete Susman avanza una severa critica all'idolatria e si oppone al culto di Dio fatto Figura su cui si è costruita la cultura cristiana e occidentale.

trice e della sua *Erinnerungsarbeit* vista, parafrasando Ricœur, come un'operazione di *Durcharbeiten*, di rimemorazione contraria alla coazione a ripetere³⁸. Quadri interiori che si perdono nel tempo passato e preludono a eventi successivi, visioni che emergono mentre si lavora sulla memoria, come osserva Bergson nel suo lavoro sul rapporto tra memoria e immagini:

Immaginare non è ricordarsi. Senza dubbio un ricordo, via via che si attualizza, tende a vivere in un'immagine: ma la reciproca non è vera, e la pura e semplice immagine mi riporterà al passato soltanto perché, in effetti, è nel passato che sono andato a cercarla, seguendo, dunque, il progresso continuo che l'ha condotta dall'oscurità alla luce³⁹.

L'oscurità dalla quale Susman fa affiorare le proprie immagini è anche fisica: l'autobiografia, infatti, viene raccontata a uno scrivano perché lei ormai, novantatreenne e quasi completamente cieca, può recuperarle solo con l'aiuto del lavoro della mente. Una «testimone cieca», insomma, per usare un'espressione di Gianfranco Bonola, ma con una grande attitudine per l'introspezione.

I termini *Erinnerung* e *Bild* sono, soprattutto nella prima parte dell'autobiografia i più ricorrenti. Ma anche i sogni hanno un ruolo tutt'altro che secondario, vengono recuperati anzi con la stessa lucidità con cui si narrano gli eventi «reali». Essi s'inseriscono nel tessuto testuale e lo trasformano in un diario personale arricchito da un linguaggio metaforico che ricorda quello di scrittrici studiate e amate da Susman: il mondo fantastico di Bettina Brentano, l'amore per la natura di Caroline Schlegel, ma soprattutto la dimensione onirica di Rahel Varnhagen. I sogni, asserisce Susman, esprimono delle verità sottaciute e «non sono in nessun modo vergogne, come il mondo li ha considerati fino a questo momento; sono invece indice di una realtà nascosta perché sono ciò che succede nell'animo del sognatore stesso»⁴⁰. D'altronde, come ricorda Aleida Assmann, «le immagini si accordano in modo diverso dai testi con il paesaggio dell'inconscio, c'è un confine fluido tra immagine e sogno, in cui l'immagine viene potenziata in visione e dotata di vita propria»⁴¹.

I sogni evocati da Susman, in effetti, sconfinano con le immagini dei pittori da lei frequentati, studiati e ammirati. Dal dialogo tra immagine, memoria e parola

Il concetto di immagine a cui Susman fa riferimento nelle memorie va letto, piuttosto, in chiave psicanalitica.

³⁸ Cfr. Paul Ricœur, *La memoria, la storia, l'oblio*, a cura di Daniela Iannotta, Milano, Raffaello Cortina, 2003, pp. 75-81.

³⁹ Henri Bergson, *Materia e memoria. Saggio sulla relazione tra il corpo e lo spirito* [1959], a cura di Adriano Pessina, Roma-Bari, Laterza, 2009, p. 115.

⁴⁰ M. Susman, *Sigmund Freud*, in *Gestalten und Kreise*, Zürich, Diana Verlag, 1964, pp. 179-180: «sind [...] keineswegs, wie die Welt sie bis dahin nannte, Schäume; sie sind ein Hinweis auf eine verborgene Wirklichkeit: denn sie sind ein Geschehen in der Seele des Träumers selbst».

⁴¹ Aleida Assmann, *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, Bologna, il Mulino, 2002, p. 254.

nasce una *ékphrasis* intesa come «narrativizzazione-verbalizzazione del visibile a partire da un'immagine»⁴². Nei ricordi di Margarete Susman l'*ékphrasis* è legata alla memoria autobiografica e alla sua esperienza di pittrice, di scrittrice e di appassionata di psicoanalisi⁴³ al punto tale da divenire un tutt'uno, vissuta ed elaborata:

A Monaco studiavo non più pittura, ma arte applicata, e dietro tutto ciò che facevo sgorgava il contenuto principale della mia vita, quella fonte pura e inesauribile della poesia, così come la intendevo all'epoca: uno sgorgare di sensazioni e pensieri recenti in rime armonizzanti. È difficile farsi un'idea di tanta abbondanza: sgorgava semplicemente fuori da me e mi allontanava dalla realtà vissuta⁴⁴.

Attraverso un linguaggio che evoca immagini anche artistiche, si ricostruisce il profilo della memoria di chi scrive: l'*ékphrasis* si fa così metodologia, ma anche percorso che rende allo stesso tempo godibile e intellegibile il ricordo autobiografico⁴⁵. Attraverso i sogni, scrive Susman, «ricevo in dono una risposta certa su una vita estranea e allo stesso tempo sulla mia stessa vita»⁴⁶. Da questo rapporto con l'estraneità nasce un nuovo «vedere» che si sviluppa, non a caso, in concomitanza con l'arrivo della giovane Susman alla scuola delle Belle Arti di Düsseldorf. Qui respira un'atmosfera di libertà e stringe amicizie con aspiranti pittrici:

Non dimenticherò mai il momento in cui sono entrata per la prima volta in quella piccola, modesta stanza in una città a me estranea. Era la mia camera. Libera! Libertà! Risuonava dentro di me. Un'estasi, la parola più vicina alla libertà, mi sconvolse. La città estranea era Düsseldorf. Una serie di ricordi colorati, belli o tristi, ritornano alla mente. [...] A Düsseldorf lavoravo intensamente,

⁴² Michele Cometa, *Parole che dipingono. Letteratura e cultura visuale tra Settecento e Novecento*, Roma, Meltemi, 2004, pp. 150-151.

⁴³ Per il rapporto tra *ékphrasis* e memoria si veda Elena Agazzi-Giorgio Cusatelli, *Ékphrasis e memoria, in Memoria e saperi. Percorsi interdisciplinari*, a cura di Elena Agazzi e Vita Fortunati, Roma, Meltemi, 2007, pp. 275-286.

⁴⁴ M. Susman, *Ich habe viele Leben gelebt* cit., p. 44: «Ich studierte in München nicht mehr Malerei, sondern Kunstgewerbe, aber als Hauptinhalt meines Lebens quoll hinter allem, was ich tat, immer der schier unerschöpfliche Quell der Dichtung, Dichtung, wie ich sie damals verstand: Ergießung von letzten Empfindungen und Gedanken in wohlklingende Reime. Man macht sich kaum einen Begriff von dieser Überfülle: sie strömte einfach aus mir hervor und entfernte mich von der gelebten Wirklichkeit» (trad. nostra).

⁴⁵ Il concetto a cui ci si riferisce in questo studio presuppone un'evoluzione del concetto classico di *ékphrasis* intesa come descrizione delle immagini figurative per approdare a un'accezione più ampia di immagine. Evoluzione che Michele Cometa illustra nel suo studio sull'*ékphrasis* nell'ambito della cultura visuale; cfr. M. Cometa, *Parole che dipingono* cit., p. 15: «Le immagini cui questa *ékphrasis* si rivolge possono essere immateriali, come ad esempio le immagini mentali, gli archetipi, le fantasie e tutto il repertorio immaginale che il Novecento ha ben indagato [...]».

⁴⁶ M. Susman, *Ich habe viele Leben gelebt* cit., p. 88: «Wieder hatte mir ein Traum, wie so oft schon, eine Gewißheit über ein fremdes Leben und zugleich über mein eigenes Leben geschenkt» (trad. nostra).

ho imparato molte cose e attraverso lo studio della pittura mi è stato donato un nuovo vedere delle cose⁴⁷.

Il tema del nuovo «vedere», che Susman apprende da Freud e da Bergson, si affina con la pittura, si ravviva durante la gita con le colleghe ad Amsterdam per andare a vedere Rembrandt e con l'incontro con Braque a Parigi, si mette in pratica con l'analisi dei volti di Picasso e con il viaggio in Italia, si mette alla prova con la scoperta dell'Espressionismo; soprattutto, si traduce nel suo rapporto più importante: il matrimonio, nel 1906, con il pittore Eduard von Bendemann con il quale rimarrà sposata fino alla metà degli anni Venti.

Quella dello sguardo è un'estetica tutta novecentesca⁴⁸ che matura con il tempo e viene associata, nel lavoro di ricostruzione mnemonica, alla crescita personale, all'acquisizione di nuove conoscenze, ma anche alla difficoltà della perdita. Il legame tra l'immagine e il ricordo onirico, tra osservazione estetica ed esperienza della separazione si sintetizzano in alcune, splendide righe della sua autobiografia, con le quali l'autrice rievoca il suo viaggio a Roma:

Prima a Firenze, poi a Roma e nelle altre città ho conosciuto non solo la grande arte antica ma anche alcune persone con le quali mi trovavo bene. [...] La bellezza che vidi mi soprafface e c'erano delle ore, soprattutto sotto il blu profondo del cielo romano, che erano quasi serene. Il mio soggiorno romano si concluse con un duro colpo improvviso. Una notte feci un brutto sogno. Vidi due donne vestite a lutto girare l'angolo di un palazzo. Sapevo, anche se non le conoscevo ancora, che erano la madre e la sorella del mio fidanzato. [...] Un'ora dopo arrivò una lettera da Badenweiler con una grafia a me ignota. Di questa lettera non ricordo nulla se non quella frase che non dimenticherò mai: «La sua ultima gioia è stata la Sua lettera ed è morto con i Suoi fiori tra le mani»⁴⁹.

⁴⁷ Ivi, p. 36: «Nie vergesse ich den Augenblick, in dem ich zum erstenmal ein bescheidenes, kleines Zimmer in einer mir fremden Stadt betrat, das aber mein eigenes Zimmer war. Frei! Freiheit! rief damals alles in mir. Es war ein Rausch, der mich überkam, wie er mit dem Begriff Freiheit verbunden ist. Die fremde Stadt war Düsseldorf. Eine Reihe bunter Erinnerungen, schöner wie trauriger, steigt vor mir herauf. [...] Ich arbeitete in Düsseldorf fleißig, ich lernte manches, und es wurde mir im Studium der Malerei doch auch ein neues Anschauen der Dinge geschenkt» (trad. nostra).

⁴⁸ Cfr. M. Cometa, *Parole che dipingono* cit., pp. 146-147.

⁴⁹ M. Susman, *Ich habe viele Leben gelebt* cit., pp. 56-57: «Ich lernte zuerst in Florenz, dann in Rom und auch in den übrigen Städten nicht nur große alte Kunst, ich lernte auch manche Menschen kennen, mit denen ich gern zusammen war. [...] Die Schönheit, die ich sah, überwältigte mich, und es gab Stunden, vor allem unter dem tiefblauen römischen Himmel, die fast heiter waren. Mein Aufenthalt in Rom wurde durch einen jähen Schlag beendet. Ich hatte eines Nachts einen schweren Traum. Ich sah zwei Frauen in Trauerkleidern um die Ecke eines Hauses biegen. Ich wußte, obwohl ich sie damals noch nicht kannte, es waren Mutter und Schwester meines Freundes. [...] Eine Stunde später kam ein Brief aus Badenweiler, mit einer mir unbekanntem Schrift. Ich weiß von diesem Brief nichts mehr als den einen unvergeßlichen Satz: "Seine letzte Freude war ein Brief von Ihnen, und er starb mit Ihren Blumen in der Hand"» (trad. nostra).

Sono queste le «parole che dipingono», per utilizzare una felice espressione di Michele Cometa, quelle che restituiscono al lettore la testimonianza di un ricordo solido, elaborato, sostanziale. L'attenzione della pittrice-scrittrice si concentra, oltre che su van Gogh e Rembrandt, sui volti di Picasso. Un volto femminile addolorato, descritto in una maniera così minuziosa da sembrare quasi un autoritratto psicologico, viene richiamato alla memoria: «Mi viene in mente soprattutto un affascinante viso femminile di Picasso sul quale passa una piccola ferrovia e dai cui occhi sgorgano lacrime»⁵⁰.

I ricordi-immagine di Susman si soffermano su altri due volti dalla grande forza espressiva. Sono contrapposti, «dipinti» nell'interiorità, espressione di un profondo dolore e descritti con incisività: il primo, quello di Adolf Hitler, è l'emblema del potere violento impresso in una memoria precedente al 1933; il secondo è quello di un affetto perduto, sua sorella Paula, morta suicida prima di essere deportata a Theresienstadt. È proprio nella contrapposizione tra questi due volti che l'immagine si fa memoria e ricordo incarnato, testimonianza contenuta ma doverosa:

Avevo visto il viso di Hitler in moltissime immagini tempo prima che conquistasse al potere. Mi è sembrato sempre impossibile il fatto che i tedeschi potessero eleggere un tipo così ordinario, così comune. Ma un giorno si è verificato qualcosa di tremendo: in una stazione sotterranea di Berlino ho visto il volto di Hitler su un grande manifesto vicino a me. Era banale, così come l'avevo sempre visto, ma i suoi occhi, che mi guardavano dritto in volto, erano completamente diversi. Sembrava che guardassero dritti nella luce. Le minuscole pupille erano circondate da un'enorme iride chiara. E nel guardare quel volto ho capito con immediata certezza che se avesse conquistato il potere, la Germania sarebbe stata persa per molto tempo, forse per sempre; le curve che circondavano le pupille, infatti, erano un unico, grande abisso, non scuro, ma chiaro: l'abisso del nulla nel vero senso del termine⁵¹.

⁵⁰ Ivi, p. 61: «Ich denke dabei vor allem an ein ergreifendes Frauengesicht von Picasso, durch das eine kleine Eisenbahn hin durchfährt und aus dessen Augen Tränen hervorströmen» (trad. nostra).

⁵¹ Ivi, p. 133: «Ich hatte Hitlers Gesicht, lange bevor er zur Macht gelangte, auf unzähligen Bildern gesehen. Es erschien mir immer als undenkbar, daß ein so alltäglicher, gewöhnlicher Typ je von den Deutschen zum Führer gewählt werden könnte. Aber da, eines Tages geschah mir das Furchtbare: ich sah auf einem Untergrundbahnhof in Berlin auf einem großen Plakat, nah vor mir, Hitlers Gesicht. Es war so banal, wie ich es immer gesehen hatte, aber seine Augen, die mir gerade ins Antlitz blickten, sahen völlig anders aus. Sie schienen direkt ins Licht zu starren. Die winzigen Pupillen waren von einer riesigen, hellen Iris umgeben. Und wie ich in diese Augen blickte, erkannte ich mit unmittelbarer Gewißheit, daß, wenn sie je die Macht über Deutschland gewinnen würden, Deutschland für lange, vielleicht für immer verloren sein würde, denn die Rundungen, welche die Pupillen umgaben, waren ein einziger großer Abgrund, und zwar nicht ein dunkler, sondern ein heller Abgrund, im wahrsten Sinne der Abgrund des Nichts» (trad. nostra).

In quei piccoli occhi spenti che guardano nel vuoto, colti nel dettaglio dell'iride e della pupilla, Susman non vede rabbia, ma banalità. La banalità del male che proprio in quegli anni Hannah Arendt, con la quale Susman condivide, oltre ad alcune visioni politiche, anche una certa onestà intellettuale⁵², osservava negli occhi di Eichmann. Quell'abisso del nulla che né in Arendt né in Susman lascia trapelare risentimento, ma le spinge a un'analisi esterna che sottolinea l'impotenza di un uomo comune, privo di capacità di giudizio e che parla un linguaggio piatto, infarcito di frasi fatte e di modi dire:

Il testo tedesco dell'interrogatorio, registrato su nastro, a cui fu sottoposto durante l'istruttoria e che si protrasse dal 29 maggio 1960 al 17 gennaio 1961 [...], è una vera miniera per lo psicologo – purché questi sappia capire che l'orrido può essere non solo ridicolo ma addirittura comico. Alcuni dettagli non possono essere resi convenientemente in altra lingua, perché sono strettamente legati alla disperata lotta di Eichmann con la lingua tedesca – lotta da cui usciva sempre sconfitto. Comica è l'espressione *geflogelte Worte*, «parole alate» (un colloquialismo tedesco per indicare frasi famose di classici) da lui usata qua e là nel senso di «modi di dire» (*Redensarten*) o di «slogan» (*Schlagworte*). [...] Quanto più lo si ascoltava, tanto più era evidente che la sua incapacità di esprimersi era strettamente legata a un'incapacità di pensare, cioè di pensare dal punto di vista di qualcun altro. Comunicare con lui era impossibile, non perché mentiva, ma perché le parole e la presenza degli altri, e quindi la realtà in quanto tale, non lo toccavano⁵³.

Contrapposto alla descrizione del volto di Hitler affiora il ricordo di Susman legato alla tragica notizia della morte della sorella Paula al confine tra Germania e Svizzera. Un'attesa, una telefonata, una presa d'atto si intrecciano a un volto immaginato e al dolore del lutto:

L'attesa di queste settimane non si può dimenticare. Ogni telefonata pensavamo fosse un suo messaggio. Poi finalmente ricevemmo la chiamata in cui ci dissero che sarebbe arrivata. Ma non arrivò. Aspettammo ancora e finalmente l'unica del gruppo che per casualità era arrivata da noi portò la notizia che erano stati bloccati al confine e che mia sorella si era tolta la vita. Più in là ho saputo che era morte serenamente, che un sorriso le era comparso sul volto. La mia unica, debolissima consolazione stava nel fatto che mia sorella aveva sempre avuto un rapporto molto definito con la morte e non la temeva. Ma comunque – cosa poteva esserle successo nelle ultime ore di vita? [...] Non so bene come sono riuscita a superare la morte di questa persona autentica, benevola, vicina, quale forza, ogni volta, mi ha riportato dal baratro alla vita⁵⁴.

⁵² Cfr. Rita Svandrlik, *Prefazione* a Giuliano Lozzi, *Margarete Susman e i saggi sul femminile* cit., p. IX.

⁵³ Hannah Arendt, *La banalità del male. Eichmann a Gerusalemme* [1963], Milano, Feltrinelli, 1992, pp. 56-57.

⁵⁴ M. Susman, *Ich habe viele Leben gelebt* cit., p. 156: «Unvergeßlich ist das Warten dieser Wochen. Bei jedem Telefonanruf glaubten wir Nachricht von ihr zu erhalten. Dann endlich kam

Pur nella loro grande diversità, i due libri presi in esame fanno luce sul concetto di testimonianza come possibile punto d'incontro tra tempo vissuto e ricordo legato all'immagine e danno la misura della solidità del pensiero di Margarete Susman. Al dolore raccontato nel *Libro di Giobbe* e legato a una sofferenza universale sulla quale è difficile trovare le parole adeguate si oppone il linguaggio delle immagini nitide e pregne di significato evocate nel suo *Ich habe viele Leben gelebt*. Nell'alternanza di queste due (o più) vite, e nel consapevole recupero delle stesse, risiede la testimonianza di una donna che ha dedicato la propria vita a una ricerca costante della propria identità attraverso il dolore e la rinascita, la disperazione e la speranza.

der Anruf, daß sie kommen würde. Sie kam nicht an. Wir warteten weiter, und endlich brachte die einzige von dieser Gruppe, die durch einen Zufall herübergekommen war, die Nachricht, daß sie an der Grenze festgenommen worden seien und meine Schwester sich das Leben genommen habe. Ich hörte später, sie habe im Tod so friedlich ausgesehen, ein Lächeln sei auf ihrem Antlitz gewesen. Mein einziger, wenn auch sehr schwacher Trost war, daß meine Schwester ein ganz bestimmtes Verhältnis zum Tode hatte und daß sie sich vor ihm nicht fürchtete. Und doch – was mag in den letzten Stunden in ihr vorgegangen sein? [...] Ich weiß nicht, wie ich den Tod dieses wahrhaftigsten, gütigsten, mir nächsten Menschen überwunden habe, welche Kraft mich immer wieder aus allem Entsetzen ins Leben zurückgerissen hat» (trad. nostra).

MEMORIA DELLA SHOAH E SCRITTURA IN NELLY SACHS

Mattia Di Taranto

L'assunzione da parte di Nelly Sachs del cosmo di figure e racconti del Tanakh come primario referente semantico-iconologico è un dato immediatamente evidente ai lettori più attenti e avvertiti, a coloro che abbiano cioè maggiore familiarità sia con la parabola trentennale della produzione lirica della poetessa di Schöneberg sia con i suoi drammi lirici e con il suo corposo epistolario. Un dato che si traduce, come notato acutamente da Ida Porena, sul duplice piano contenutistico e sintattico-lessicale, in primis nella «oggettualità tattile di certi elementi specifici»¹ e nel «potente realismo dei profeti»², del cui linguaggio sa imitare magistralmente il crudo vocabolario e le ritmiche cadenze. Altrettanto manifeste, esplicitate dalla stessa autrice e ampiamente sottolineate dalla critica specialistica, appaiono le peculiari occorrenze biografiche e le ragioni politico-culturali di questa scelta, condivisa peraltro da molti intellettuali ebrei contemporanei e per certi versi fatale: merita ricordare in questa sede, oltre alla morte del padre, l'imprenditore ed inventore William Sachs, avvenuta nel 1930, il brutale interrogatorio condotto dalla Gestapo, seguito dal saccheggio dell'appartamento in cui vivevano la madre vedova e la sua unica figlia, impunemente perpetrato da uomini delle SA e dalle loro consorti. Episodi particolarmente drammatici, magistralmente rievocati nella prosa autobiografica *Leben unter Bedrohung*³ (*Vita sotto minaccia*, 1956), che provocarono in lei uno choc tale da causarle una temporanea paralisi della laringe con conseguente afasia protrattasi per vari giorni⁴; una catena di eventi traumatici e circostanze personali, fra cui è interessante menzionare anche la lunga frequentazione di un uomo, unico amore della sua vita e membro attivo della resistenza, che verrà poi catturato

¹ Ida Porena, *Nelly Sachs: il più atroce dei silenzi*, in *Poeti della malinconia*, a cura di Bianca-maria Frabotta, Roma, Donzelli, 2001, p. 6.

² *Ibidem*.

³ Walter Berendsohn, *Nelly Sachs. Einführung in das Werk der Dichterin jüdischen Schicksals*, Darmstadt, Agora, 1974, pp. 9-12.

⁴ Gisela Dischner, *Noch feiert Tod das Leben*, in *Apropos Nelly Sachs*, Frankfurt am Main, Neue Kritik, 1997, pp. 19-20.

e che morirà nel 1943 in un campo di concentramento⁵. Questa serie di lutti e atti persecutori la costrinse dapprima al repentino abbandono dell'illusoria utopia assimilazionista – tenacemente coltivata dalla élite ebraico-tedesca nel segno della *Bildung* e della *Sittlichkeit*⁶, da intendersi qui nel senso rispettivamente di aderenza ai modelli estetici della cultura mitteleuropea e di rispettabilità borghese – e la condusse poi, progressivamente ma ineluttabilmente, all'indomani della fortunosa fuga in Svezia nel maggio del 1940, ad una riscoperta sempre più partecipe e consapevole dell'inesauribile ricchezza della propria identità ebraica. La lettura assidua del canone veterotestamentario e di alcuni testi fondamentali di Martin Buber e Gershom Scholem, capaci di mediare e veicolare il portato filosofico-letterario di alcuni dei più grandi movimenti della tradizione postalmudica, segnatamente il chassidismo e la mistica medievale sefardita, costituì, in questa fase, la premessa indispensabile e il fondamento ineludibile per l'elaborazione di un linguaggio poetico in grado di confrontarsi con l'orrore indicibile della Shoah e garantire una voce ai «sommersi» di leviana memoria al di là di ogni sforzo di rappresentazione realistica dell'universo concentrazionario, appannaggio del prolifico genere della memorialistica. Tale intento programmatico è formulato dalla stessa Nelly Sachs in una famosa lettera, datata 1 ottobre 1946 e indirizzata a Carl Seelig, in cui la poetessa in esilio esprime nella maniera più sintetica ed efficace l'urgenza impellente che una voce poetica impersonale, ovvero priva di qualunque individualità autoriale, sorga per trasmettere al mondo il dolore di un intero popolo ed afferma al contempo l'esigenza che tale voce non abbia la distaccata e burocratica forma di un verbale: «Aber es muß doch eine Stimme erklingen und einer muß doch die blutigen Fußspuren Israels aus dem Sande sammeln und sie der Menschheit aufweisen können. Nicht nur in Protokollform!»⁷.

Alla luce del quadro qui sinteticamente delineato, la critica si è mossa peraltro già da tempo, sulla scorta di Ehrhard Bahr, in direzione di una periodizzazione della sua opera, con particolare attenzione alla più nota e studiata produzione poetica, in funzione delle riscontrabili specificità linguistico-retoriche e della più o meno marcata aderenza contenutistica ai modelli identificabili. Secondo questo schema, le prime due raccolte, *In den Wohnungen des Todes* (*Nelle dimore della morte*, 1947) e *Sternverdunkelung* (*Eclissi stellare*, 1949), si pongono sotto la duplice egida del Tanakh e dell'universo etico-narrativo chassidico; le succes-

⁵ Gabriele Fritsch-Vivié, *Nelly Sachs*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1993, pp. 40-42.

⁶ George Lachmann Mosse, *Jewish Emancipation: Between Bildung and Respectability*, in *Confronting the Nation: Jewish and Western Nationalism*, Hanover and London, Brandeis University Press, 1994, pp. 131-145.

⁷ Nelly Sachs, *Briefe der Nelly Sachs*, a cura di Ruth Dinesen e Helmut Müssener, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1962, pp. 67-68. Trad. it.: «Ma deve, tuttavia, risuonare una voce e qualcuno deve raccogliere dalla sabbia le impronte insanguinate di Israele e poterle mostrare all'umanità. Non solo in forma protocollare!». Le traduzioni, ove non indicato, sono nostre.

sive tre opere poetiche – rispettivamente, *Und niemand weiß weiter* (*E nessuno sa di più*, 1957), *Flucht und Verwandlung* (*Fuga e trasformazione*, 1959) e *Fahrt ins Staublose* (*Al di là della polvere*, 1961) – si collocano, invece, genericamente nel segno dell'influenza della lunga e multiforme tradizione mistico-cabbalistica e, più specificatamente, del poliforme corpus zoharico⁸; e, infine, l'ultima fase, che in questa proposta di suddivisione ha origine con *Noch feiert Tod das Leben* (*La morte festeggia ancora la vita*, 1961) e che comprende le raccolte successive *Glühende Rätsel* (*Enigmi roventi*, 1963-67) e *Die Suchende* (*La cercatrice*, 1966) incluso il volume postumo *Teile dich Nacht* (*Dividiti notte*, 1971), ha come minimo comune denominatore il superamento della sicura preponderanza della prospettiva visuale di matrice culturale ebraica e la tendenza al sincretismo di tradizioni mistico-spirituali diverse, in primis cristiana. Accolta, pur senza rigidi schematismi, questa tripartizione come valida e assunta, dunque, come premessa critica fondamentale non già la generica rilevanza bensì il carattere essenziale e progressivamente fondante dei referenti storico-culturali e testuali indicati, il presente contributo si propone di dare un esempio delle possibilità interpretative che offre una metodologia ermeneutica coerente con tali presupposti. A questo scopo, si selezioneranno ed analizzeranno qui di seguito due testi poetici estrapolati dalle opere composte e pubblicate da Nelly Sachs nei primi anni postbellici, più direttamente rilevanti per il nostro discorso in questa sede, nella convinzione che dinanzi all'ellittica enigmaticità del verso sachsiiano si dimostri davvero proficua solo un'indagine che tenga debitamente conto, secondo le occorrenze, delle tre macroaree di interesse indicate. La prima è costituita dal testo biblico e dalla relativa tradizione esegetica rabbinica, in particolare dal corpus talmudico e dai midrashim aggadici, diffusi in popolari antologie anche al di fuori della comunità ortodossa, come la raccolta edita dal teologo evangelico ed ebraista August Wünsche e la storia della letteratura ebraica in tre volumi curata da quest'ultimo in collaborazione con l'allora rabbino capo di Dresda, Jakob Winter⁹. La seconda comprende il ricchissimo patrimonio di detti e leggende fiorito intorno ai protagonisti del movimento fondato nel XVIII secolo da Rabbi Israel ben Eliezer, meglio noto come Ba'al Shem Tov (Maestro del buon nome), raccolto da Martin Buber a beneficio del pubblico germanofono in una serie di compilazioni di grande qualità letteraria e di larghissima circolazione¹⁰. La terza, infine, è rappresentata dalla complessa e artico-

⁸ Ehrhard Bahr, *Nelly Sachs*, München, C. H. Beck Verlag, 1980, pp. 87-97; G. Dischner, *Die Lyrik von Nelly Sachs und Ihr Bezug zur Bibel, zur Kabbala und zum Chassidismus* in «Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur», 1979, 23, pp. 32-40.

⁹ *Bibliotheca rabbinica: Eine Sammlung alter Midraschim*, a cura di August Wünsche, Leipzig, Otto Schulze, 1880-1885; *Die jüdische Literatur seit Abschluss des Kanons. Eine prosaische und poetische Anthologie mit biographischen und literargeschichtlichen Einleitungen*, a cura di Jakob Winter e A. Wünsche, Trier, Sigmund Mayer, 1894-1896.

¹⁰ Martin Buber, *Die Geschichten des Rabbi Nachman*, Frankfurt am Main, Rütten & Loening, 1906; M. Buber, *Die Legende des Baalschem*, Frankfurt am Main, Rütten & Loening, 1908;

lata Weltanschauung teosofica¹¹ racchiusa nel celebre *Sefer ha-Zohar* (*Libro dello Splendore*) e dal ventaglio di suggestioni semantiche, concettuali e iconografiche di cui tale straordinario e ineguagliabile zibaldone di oltre millecinquecento pagine, ancorché in traduzione e divulgato anch'esso in compilazioni antologiche¹², è inevitabilmente veicolo. Solo tale approccio, infatti, sembra essere in grado di suggerire le ragioni profonde per scelte lessicali, associazioni terminologiche e giustapposizioni di immagini che rischierebbero altrimenti di apparire gratuite, ove non addirittura fuori contesto e fuorvianti rispetto all'onnipresente *fil rouge* rappresentato dalla Shoah e al correlato tema della memoria. Tale approccio risulta, infatti, parimenti legittimo ed ermeneuticamente efficace anche in merito alla mitzvah dello zakhor¹³, il precetto divino che comanda il dovere del ricordo e di cui la voce poetica si fa carico, coerentemente tematizzato da Nelly Sachs in forma dialettica e con le sottintese implicazioni di selettività e coinvolgimento emotivo peculiari di tutte le espressioni della memoria collettiva maggiormente fondanti sul piano identitario. Merita, tuttavia, evidenziare la specificità distintiva del concetto di zakhor quale si è venuto delineando nella plurimillennaria tradizione ebraica e come viene enucleato in un importante e noto saggio di Yosef Hayim Yerushalmi¹⁴; il medesimo concetto che, in perfetta consonanza con la prospettiva dell'ebraismo tradizionale, Nelly Sachs pone idealmente a fondamento della sua intera opera. La memoria ebraica, sia qualora si concretizzi nella rievocazione liturgico-rituale di grandi eventi storici del passato (si prenda come esempio paradigmatico la Yetziat Mitzrayim, l'uscita dall'Egitto, celebrata nella Haggadah del Seder di Pesach) sia nel caso si traduca nel ricordo di tragici eventi più recenti (l'espulsione degli ebrei dalla Spagna nel 1492 o la rivolta cosacca di Chmel'nyc'kij del 1648), non è mai oggettiva cronaca annalistica o semplice commemorazione, bensì si fonda sulla volontà attualizzante e sulla conseguente compenetrazione metastorica fra tempi remoti e futuri. Originando da questo presupposto, la tradizione ebraica adopera il dettato biblico come griglia attraverso cui leggere ed interpretare l'intera storia del popolo di Israele, dal Matan Torah (dono della Torah) e dall'ingresso in Eretz

M. Buber, *Die chassidischen Bücher*, Berlin, Schocken, 1928; M. Buber, *Hundert chassidische Geschichten*, Berlin, Schocken, 1933; M. Buber, *Die Erzählungen der Chassidim*, Zürich, Manesse Verlag, 1949.

¹¹ Sull'utilizzo del termine in riferimento alla dottrina zoharica, cfr. Gershom Scholem, *Le grandi correnti della mistica ebraica*, Torino, Einaudi, 1993, p. 218.

¹² G. Scholem, *Die Geheimnisse der Schöpfung. Ein Kapitel aus dem kabbalistischen Buche «Sohar»*, Berlin, Schocken Verlag, 1935 (*I segreti della creazione. Un capitolo del libro cabbalistico «Zohar»*, Milano, Adelphi, 2003).

¹³ Il termine, tradotto abitualmente come ricordo o memoria, è in realtà la forma della seconda persona singolare dell'imperativo del verbo *zakhar* (ricordare). Sulle valenze che assume nelle numerose occorrenze nel testo biblico e sul legame che instaura fra uomo e Dio, cfr. Piero Stefani, *Le radici bibliche della cultura occidentale*, Milano, Bruno Mondadori, 2004, pp. 92-95.

¹⁴ Yosef Hayim Yerushalmi, *Zakhor. Jewish History and Jewish Memory*, Seattle, University of Washington Press, 1982 (*Zakhor. Storia ebraica e memoria ebraica*, Parma, Pratiche, 1983).

Israël attraverso la lunga e sofferta galut (esilio) alla finale Ge'ullah (redenzione). È necessario tenere sempre presente questo schema nella lettura delle poesie di Nelly Sachs, perché solo alla luce di esso sarà possibile decodificare le sistematiche sovrapposizioni cronologiche fra mondo biblico, realtà concentrazionaria e prospettive future. La soggettiva scelta dei testi, i cui referenti ricadono principalmente nella prima delle macroaree di riferimento succitate, risponde proprio all'esigenza di evidenziare nella maniera più chiara i meccanismi sottesi a tale processo mnemonico e rievocativo.

Rispettando, per chiarezza espositiva, l'ordine di composizione e pubblicazione delle raccolte poetiche prese in esame, si propone come prima poesia in analisi *Einer war der blies den Schofar* (*Qualcuno suonò lo shofar*), composta fra il 1945 e il 1946 e pubblicata l'anno seguente nella raccolta *In den Wohnungen des Todes*, nel ciclo *Dein Leib im Rauch durch die Luft* (*Il tuo corpo nel fumo attraverso l'aria*).

Einer war
 Der blies den Schofar –
 Warf nach hinten das Haupt,
 Wie die Rehe tun, wie die Hirsche
 Bevor sie trinken an der Quelle.
 Bläst:
 Tekia
 Ausfährt der Tod im Seufzer –
 Schewarim
 Das Samenkorn fällt –
 Terua
 Die Luft erzählt von einem Licht!
 Die Erde kreist und die Gestirne kreisen
 Im Schofar,
 Den Einer bläst –
 Und um den Schofar brennt der Tempel –
 Und Einer bläst –
 Und um den Schofar stürzt der Tempel –
 Und Einer bläst –
 Und um den Schofar ruht die Asche –
 Und Einer bläst –¹⁵

¹⁵ N. Sachs, *Das Leiden Israels. Eli / In den Wohnungen des Todes / Sternverdunkelung*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1965, pp. 75-76. Trad. it.: «C'era qualcuno / che suonò lo shofar – / Rovesciò all'indietro il capo, / come fanno i caprioli, come i cervi / prima di abbeverarsi alla fonte. / Suona: / tekiah / la morte fuoriesce nel sospiro – / shevarim / il seme cade – / teruah / l'aria narra di una luce! / La terra ruota e gli astri ruotano / nello shofar, / che qualcuno suona – / E intorno allo shofar arde il tempio – / E qualcuno suona – / E intorno allo shofar crolla il tempio – / E qualcuno suona / E intorno allo shofar riposa la cenere – / E qualcuno suona –».

Si tratta di una delle poesie più note e commentate del corpus lirico sachsiiano, immediatamente efficace sul piano comunicativo grazie alla capacità di evocare immagini di grande potenza simbolico-allegorica (gli animali alla fonte, la caduta del seme, la rivoluzione della terra e degli astri) culminanti nella distruzione del Beit HaMikdash, ovvero del Tempio di Gerusalemme. La sequela di immagini e figure è posta poi sistematicamente in relazione con l'affascinante personaggio dell'anonimo ba'al tokea, lo specialista incaricato di suonare lo shofar per tutta la comunità, e con la gamma di suoni prodotti dal tradizionale corno biblico (rispettivamente, nella traslitterazione adoperata dall'autrice, «Tekia», «Schewarim» e «Terua»). È la stessa poetessa a fornire, in una lettera del 28 settembre 1946 a Gudrun Dähnert¹⁶, un conciso quanto significativo commento in merito a questa affascinante ed enigmatica poesia: «Die Worte aus dem Schofargedicht sind die Blasweisen Tekia (Wachtruf), Schewarim (Singruf), Terua (Geschmetter) wird am Neujahrstag geblasen, Aufsteigen der Bittengel, Erneuerung der Welt, so ist die ungefähre Erklärung»¹⁷. Nelly Sachs, dunque, nell'indicare all'amica una prima ed essenziale chiave di lettura del testo, suggerisce immediatamente il riferimento ad una data specifica e di primaria rilevanza del calendario ebraico, mettendola in diretta correlazione con la richiesta di perdono elevata a Dio e con l'attesa palingenesi messianica. Questa preziosa indicazione autoriale, che apparirà più comprensibile sulla scorta della successiva analisi del testo, insieme alla citazione pseudo-zoharica posta in esergo, «Und das Sinken geschieht um des Steigens willen»¹⁸, anch'essa evidentemente riferibile ad una realtà di escatologica redenzione, consentono già di inquadrare i termini concettuali e religiosi entro cui si muove la lirica. A proposito della citazione e di ciò che implica in riferimento alle fonti ebraiche di Nelly Sachs, tema di non secondario rilievo per il nostro studio, è interessante riportare sinteticamente i termini dell'acceso dibattito critico sorto intorno ad essa nella misura in cui non sembra trovare corrispondenza in nessuna delle fonti accessibili a Nelly Sachs al momento della composizione. Una sua riformulazione parafrastica è, effettivamente, rintracciabile in un testo edito prima della guerra e cer-

¹⁶ Gudrun Dähnert aveva intrapreso, nei primi mesi del 1939, un viaggio in Svezia per procurare a Nelly Sachs e a sua madre, già ammalata, il necessario appoggio politico in vista della fuga oltre che per garantire l'essenziale supporto logistico ed economico: fece visita a Selma Lagerlöf presso la sua proprietà a Mårbacka per chiederne l'aiuto, ottenne udienza presso il principe Eugen Bernadotte guadagnandone il sostegno e, infine, si rivolse a varie comunità ebraiche, ricevendo un sussidio di 200 corone al mese. Cfr. Jennifer Miller Hoyer, *The Space of Words: Exile and Diaspora in the Works of Nelly Sachs*, New York, Camden House, 2014, p. 23.

¹⁷ N. Sachs, *Briefe der Nelly Sachs* cit., p. 65. Trad. it.: «Le parole della poesia sullo shofar indicano i suoni prodotti dallo strumento: tekiah (richiamo della sentinella), shevarim (richiamo canoro) e teruah (strepito). Viene suonato il primo giorno del nuovo anno, ascensione degli angeli supplici, rinnovamento del mondo, questa la spiegazione approssimativa».

¹⁸ Trad. it.: «Lo sprofondamento si verifica al fine di consentire l'ascesa».

tamente acquisibile da Nelly Sachs¹⁹; tuttavia, le indicazioni fornite in sede critica in merito alla fonte diretta cui avrebbe attinto per la riformulazione²⁰, ovvero il già citato *Die Geheimnisse der Schöpfung* (1935) di Gershom Scholem, non trovano riscontro. È stato notato che un'espressione perfettamente corrispondente si trova nel racconto, fino a quella data inedito, intitolato *Die Tröstung* (*Il conforto*), contenuto nella raccolta *Die Erzählungen der Chassidim* (*I racconti dei Chassidim*, 1949) di Martin Buber²¹; ma, essendo quest'ultima apparsa a stampa solo dopo la pubblicazione di *In den Wohnungen des Todes*, non ha potuto fungere evidentemente da fonte per la citazione in questione. Si menzioni, comunque, a titolo informativo, che una nota al testo buberiano rivela l'origine dell'espressione, non già zoharica bensì talmudica²², pur essendo il concetto qui espresso variamente formulato in diversi passi dello *Zohar*. Pur restando in sospeso la soluzione al problema e in mancanza di un preciso ed esaustivo elenco dei testi letti e compulsati da Nelly Sachs in fase di preparazione, sembra più che verosimile dedurre, anche alla luce di questi ultimi dati, la sua rapida acquisizione di una notevole familiarità con la tradizione esegetica e *lato sensu* filosofica ebraica oltre che di alcuni concetti basilari della mistica cabbalistica, prima del serrato confronto con il testo dello *Zohar* databile agli anni che seguirono l'ennesimo trauma, ovvero la morte della madre nel 1950²³.

Il primo rilevante dato testuale è la peculiare sonorità, apparentemente dovuta alla spontaneità della vena lirica, che percorre l'intera poesia. Un'attenta lettura rivela, in realtà, una struttura fonico-ritmica estremamente complessa e sorvegliata, in cui lo strumentario della retorica classica si fonde con le cadenze e gli accenti dei libri più spiccatamente poetici del Tanakh (principalmente i *Tehillim*, ovvero i Salmi), concorrendo a formare un testo dalla musicalità ammaliante, interamente costruito sulla studiata alternanza e sulla progressione in climax di allitterazioni e anafore: il terzo e quarto verso, ad esempio, iniziano e terminano con parole aventi la stessa consonante iniziale, rispettivamente «Wurf» (gettò), «Wie» (come), «Haupt» (testa) e «Hirsche» (cervi); ma ancor più emblematico e d'effetto appare l'impiego anaforico delle due locuzioni «Und um den Schofar» (E intorno allo shofar) e «Und Einer bläst» (E qualcuno suona) che, nella loro martellante e ritmica reiterazione, sono in grado di costruire un messaggio fonosemantico capace di trasmettere già autonomamente

¹⁹ *Der Sohar. Das heilige Buch der Kabbala*, a cura di Ernst Müller, Wien, Heinrich Glanz, 1932, p. 264.

²⁰ Anne Heitschmidt, *Saiten, die noch tönen. Getrud Kolmars Dialog mit der Bibel in Widerstehen im Wort. Studien zu den Dichtungen Getrud Kolmars*, a cura di Karin Lorenz-Lindemann, Göttingen, Wallstein, 1996, pp. 147-148.

²¹ M. Buber, *Die Erzählungen der Chassidim*, Zürich, Manesse Verlag, 1949, p. 289.

²² TB Makkot 7b.

²³ *Flucht und Verwandlung. Nelly Sachs, Schriftstellerin*, a cura di Aris Fioretos, Berlin/Stockholm, Suhrkamp, 2010, p. 160.

il senso di angosciante ed ineluttabile compiersi della catastrofe. Lungi dall'essere un mero artificio, dunque, la ritmicità interna al testo stabilisce una programmatica ed esplicita correlazione fra piano formale e piano contenutistico, essendo l'intera poesia imperniata sul valore simbolico dello shofar, il cui suono è parte fondamentale, come già rilevato in precedenza, della liturgia di Rosh HaShanah, il Capodanno festeggiato al principio del mese di Tishri, significativamente indicato nella Torah con altre due espressioni, rispettivamente Zikhron Teruah²⁴ (ricordo della teruah) e Yom Teruah²⁵ (giorno della teruah). Si considerino qui, brevemente, i fondamentali significati simbolici connessi allo shofar alla luce del testo biblico, che concernono rispettivamente la struttura materiale dello shofar e il suo utilizzo. Sebbene il Talmud permetta l'impiego di altri animali kasher e vieti esplicitamente solo il corno di vacca e di vitello²⁶ in ricordo del Chet HaEgel, ovvero del peccato di idolatria connesso all'episodio del vitello d'oro²⁷, il materiale da cui lo strumento è ricavato è tipicamente il corno di ariete o montone, richiamo esplicito all'episodio della Akedat Itzhak (legatura di Isacco), in quanto fu notoriamente un ariete, le cui corna si impigliarono provvidenzialmente in un cespuglio²⁸, ad essere offerto in olocausto al posto del secondo patriarca, consentendo così l'adempimento della promessa divina di fare di Abramo una grande nazione²⁹. Inoltre, si rammenti che il Matan Torah, evento posto a fondamento della storia del popolo ebraico e della sua identità come tale, è introdotto dal suono in crescendo dello shofar³⁰. Infine, il grande shofar, secondo le parole del profeta Isaia³¹, accompagnerà l'ingresso nell'era messianica, termine ultimo cui è teleologicamente indirizzata l'escatologia ebraica, dodicesimo dei tredici principi di fede formulati dal Rambam, ovvero Rabbi Moshè ben Maimon (Maimonide), e uno degli elementi distintivi della confessione ebraica³². Lo shofar, dunque, disegna e racchiude simbolicamente l'intera parabola storica del popolo di Israele, dall'età dei patriarchi alla venuta del mashiach. Stabilita questa basilare equivalenza, rafforzata nella poesia dalla posizione incipitale del pronome indefinito e dalla sua incalzante riproposizione nei versi finali, trasposizione della mitzvah che impone l'ascolto del suono dello shofar per l'appunto il giorno di Rosh HaShanah, possiamo procedere all'analisi del testo.

²⁴ Lv 23, 24.

²⁵ Nm 29, 1.

²⁶ TB Rosh HaShanah 26a.

²⁷ Es 32, 1-28.

²⁸ Gn 22, 13.

²⁹ Gn 12, 2.

³⁰ Es 19, 19.

³¹ Is 27, 13.

³² *Il messianismo ebraico*, a cura di Ilana Bahbout, Dario Gentili e Tamara Tagliacozzo, Firenze, Giuntina, 2006, pp. 19-22.

Ai due versi introduttivi che formano il titolo, destinati ad evocare il contesto liturgico-sacrale dell'avvenimento, segue un curioso parallelismo fra il già menzionato ba'al tokea e i cervi che, prima di abbeverarsi ad una fonte d'acqua, rovesciano indietro il capo. A proposito della similitudine, si noti innanzitutto l'accostamento simbolico dell'anonimo suonatore di shofar (e con lui dell'intero popolo di Israele) al cervo piuttosto che all'ariete o al montone, come sarebbe stato lecito attendersi in base a quanto prima rilevato, o ancora ad un generico animale. L'immagine è, in realtà, un'originale rielaborazione di un versetto dei *Tehillim*³³, in cui è già presente il parallelismo fra un cervo presso un corso d'acqua e l'uomo che anela a Dio. Si tratta, dunque, di un preciso e puntuale riferimento al testo biblico. Merita segnalare incidentalmente, in proposito, due curiosità, forse non estranee alla scelta di questo specifico salmo (significativamente imperniato sui temi dell'afflizione, del ricordo e dell'Hester Panim, ovvero del nascondimento del volto di Dio, concetto centrale della cosiddetta teologia dell'olocausto) come fonte di ispirazione: l'indicazione, nel versetto d'apertura, lamnatseach (al maestro del coro), rimanda direttamente alla musica sacra e pertanto ad un contesto strettamente pertinente a quello evocato dai versi sachsiani; inoltre, in ebraico le parole indicanti l'ariete (ayil) e il cervo (ayyal) sono scritte in modo identico (אֵיִל: aleph, yod, lamed), condividono cioè le consonanti radicali e vengono distinte solo dalla vocalizzazione. L'occorrenza testuale più interessante e pertinente è, tuttavia, un'altra, ovvero la menzione dei Bene Korach (figli di Core) come autori o cantori del salmo in oggetto³⁴ e il commento di Rashi in proposito. Il più celebre e autorevole esegeta del Tanakh spiega il riferimento alla luce di due passi della Torah: il primo in cui Mosè preannuncia lo spalancarsi della terra per inghiottire Core e tutti coloro che lo seguirono nella rivolta e vede subito realizzarsi la sua previsione con la distruzione nel fuoco e la scomparsa nello Sheol dei ribelli insieme a tutti i loro averi³⁵; il secondo relativo alla sopravvivenza della sua discendenza³⁶ e alla loro virtù profetica riguardante l'esilio, la distruzione del Tempio e la stirpe davidica. Prescindendo dalle implicazioni halachiche della disputa, il celebre episodio della ribellione della congrega di Core e della sua spettacolare punizione, immortalato da Sandro Botticelli e Gustave Doré, assume evidentemente un profondo significato nel contesto della poesia in analisi, in cui l'intero passato biblico è riletto alla luce della dissoluzione dei confini spaziotemporali generata dal suono dello shofar: la minaccia di divisione interna al popolo

³³ Ps 42, 2.

³⁴ Per completezza di informazione, si ricordi che l'attribuzione ai figli di Core, come anche l'espressione lamnatseach, si trova anche in altri salmi. Per quanto concerne il riferimento ai figli di Core, di primaria rilevanza per il nostro discorso, si segnala l'attribuzione a loro anche dei salmi 44-49, 84-85 e 87-88.

³⁵ Nm 16, 30-33.

³⁶ Nm 26, 11.

di Israele e il concreto rischio di una sua parcellizzazione corrisponde alla realtà diasporica; la morte per fuoco e la dispersione degli insorti nelle profondità della terra si ricollega, in un parallelismo che pure esclude ovviamente ogni intento accusatorio, alla tragica sorte delle vittime del genocidio nazista; la consacrazione degli incensieri di bronzo offerti come *ot* (segno) e *zikkaron* (ricordo) per i figli di Israele è messo idealmente in relazione con la morte dei prigionieri dei campi di sterminio e con la sacralità della memoria dovutagli dai sopravvissuti, la cui salvezza è ottenuta nel testo biblico grazie all'intercessione di Mosè e di suo fratello; e, infine, la fioritura miracolosa della verga di Aronne, episodio che segue la rivolta, sancisce simbolicamente la ricomposizione della frattura e la promessa mantenuta di future generazioni. L'analisi dei versi in oggetto può, tuttavia, essere approfondita ulteriormente, tenendo in debito conto la tradizione talmudica e midrashica. In proposito, sia sufficiente in questa sede ricordare un passo del trattato *Sanhedrin*³⁷ (Sinedrio) in cui l'episodio di Core viene lumeggiato, mediante l'usuale tecnica dei riferimenti intertestuali, tramite il richiamo ad un versetto del primo libro di Samuele³⁸, letto nella haftarah di Rosh HaShanah, che parla della discesa negli inferi e della risalita da essi e che rimanda, dunque, proprio a quella dialettica di discesa e ascesa che abbiamo già evidenziato nella citazione posta in esercizio e indicato come una delle chiavi di lettura del testo³⁹. Il profeta Samuele era peraltro, come apprendiamo da un *midrash*⁴⁰, un discendente della stirpe di Core e rappresenta pertanto, avendo sancito e favorito l'autorità regale (Saul e Davide) secondo il disegno divino, il più plateale capovolgimento del comportamento del suo antenato.

Segue poi il riferimento ai tre suoni distintivi dello shofar: *tekiah*, suono continuativo che si protrae per diversi secondi, associato al verso «Ausfahrt der Tod im Seufzer» (La morte fuoriesce nel sospiro); *shevarim*, composto di tre suoni staccati di media durata, associato al verso «Das Samenkorn fällt» (il seme cade); e, infine, *teruah*, suono unico che si prolunga per almeno nove secondi e correlato nel testo ai versi «Die Luft erzählt von einem Licht!» (L'aria narra di una luce) e «Die Erde kreist und die Gestirne kreisen» (La terra ruota e gli astri ruotano). È alquanto agevole riconoscere nei versi citati il richiamo a due dei quattro elementi cosmogonici (terra ed aria) e, sulla scorta di questo dato, il legame con i versi precedenti e seguenti, in cui ricorrono termini direttamente afferenti al campo semantico dell'acqua e del fuoco: «Quelle» (fonte), «brennt» (brucia) e «Asche» (cenere). Si tratta di un richiamo autenticamente zoharico, che verrà più tardi esplicitato nella poesia *Und klopfte mit dem Hammer seines Herzens* (E batteva con il martello del suo cuore), inclusa non casualmente nel ciclo dedicato allo *Zohar* e pubblicato nella rac-

³⁷ TB Sanhedrin 109b.

³⁸ 1 Sm 2, 6.

³⁹ Ulrich Klingmann, *Religion und Religiosität in der Lyrik von Nelly Sachs*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 1980, p. 84.

⁴⁰ Bamidbar Rabbah 18, 15.

colta *Und niemand weiß weiter*: «und sah das Feuer- Wasser- Luft und Sandgesicht entblößt⁴¹» (e vide il volto di fuoco, acqua, aria e sabbia messo a nudo). I quattro elementi con cui Dio creò il mondo ne mostrano, sulla scorta dell'indagine mistica dell'albero sefirotico, il volto più intimo e autentico, celato allo sguardo profano; le medesime emanazioni divine che Scholem, nell'introduzione alla traduzione che Nelly Sachs ebbe come primo e fondamentale riferimento in materia, definisce come «eine geheime Urwelt der Sprache⁴²» (un segreto mondo originario del linguaggio), sottolineando quel ruolo fondamentale della lingua e dell'alfabeto nell'atto creativo-poietico che diverrà uno dei cardini della poetica sachiana. Quanto alla curiosa associazione della tevhiah con il termine «Seufzer», si rilevi che il verbo corrispondente (seufzen) ha in tedesco una gamma di significati che rimandano in senso figurato ai concetti di anelare, soffrire e gemere. Anche questa giustapposizione sembra spiegarsi con un riferimento alla tradizione esegetica rabbinica, segnatamente ad un passo talmudico in cui Rabbi Abbahu, famoso amora della terza generazione, mette in relazione il suono dello shofar proprio con una sorta di gemito o lamento⁴³. Un passo che possiamo supporre abbia suscitato l'interesse di Nelly Sachs nel suo duplice riferimento al dolore e alla nascita o rinascita, implicito in ogni percorso di teshuvah (ritorno a Dio, conseguente al pentimento per i propri peccati). A proposito del tema della nascita, non è forse inutile ricordare che, secondo l'insegnamento della Mishnah⁴⁴, il giorno di Rosh HaShanah corrisponde al sesto giorno dall'inizio della creazione (25 Elul) e, quindi, al giorno in cui venne creato l'uomo. Infine, la duplice ricorrenza del termine «Tempel» (tempio) si riferisce con ogni evidenza al Primo Tempio o Tempio di Salomone, distrutto dal re di Babilonia Nabucodonosor II nel 587 a. C., e al Secondo Tempio, conosciuto anche come Tempio di Erode in seguito agli ampliamenti ordinati da quest'ultimo nel 19 a. C., raso al suolo, ad eccezione del Kotel (Muro Occidentale), nel 70 d. C. dalle armate romane di Tito. Il verso conclusivo, con l'ennesima ripetizione del verso iniziale, iscrive così il testo nel segno della circolarità temporale ed evoca indirettamente l'avvento del mashiah, uno dei segni di riconoscimento del quale sarà l'edificazione del Beit HaMikdash HaShlishi (Terzo Tempio), anche chiamato Tempio di Ezechiele, con la restaurazione del servizio levitico e delle connesse pratiche culturali. Resta, infine, solo da dare una possibile spiegazione alla traduzione, altamente significativa ed etimologicamente corretta, del termine teruah (dalla radice ru'a, che rimanda alla catena sinonimica grido, urlo e clamore) con «Geschmetter» (strepito). Anche in questo caso, al di là di un possibile riferimento alla profezia di Ezechiele riguardante la battaglia di Gog e Magog⁴⁵, ci viene in soccorso la tradi-

⁴¹ N. Sachs, *Und niemand weiß weiter. Gedichte*, Hamburg, Ellermann, 1957, p. 63.

⁴² G. Scholem, *Die Geheimnisse der Schöpfung. Ein Kapitel aus dem kabbalistischen Buche «Sohar»* cit., p. 31.

⁴³ TB Rosh HaShana 34a.

⁴⁴ TB Sanhedrin 38b.

⁴⁵ Ez 38-39.

zione esegetica ebraica: un passo talmudico, in cui è scritto che i suoni di tekiah e teruah sono prodotti al fine di confondere il Satan⁴⁶, ed un parallelo passo zoharico, in cui Samma'el, arcangelo tradizionalmente associato con Esaù e con i nemici persecutori di Israele, assume presso il tribunale celeste istituito il giorno di Rosh HaShanah il ruolo di accusatore del popolo ebraico, che solo il fragore dello shofar, confondendolo, potrà salvare⁴⁷.

La seconda poesia di cui viene qui proposta un'analisi secondo il metodo indicato di indagine parallela del testo biblico e della tradizione esegetica rabbinica è *Jakob* (Giacobbe), tratta dalla già citata raccolta *Sternverdunkelung* (1949) e inclusa nel ciclo *Die Muschel saust* (La conchiglia emette un fruscio), dove sono raccolte varie liriche esplicitamente dedicate a grandi personaggi del Tanakh (Abramo, Giobbe, Daniele, Davide e Saul).

O Israel,
 Erstling im Morgengrauenkampf
 wo alle Geburt mit Blut
 auf Dämmerung geschrieben steht.
 O das spitze Messer des Hahnenschreis
 der Menschheit ins Herz gestochen,
 o die Wunde zwischen Nacht und Tag
 die unser Wohnort ist!

Vorkämpfer,
 im kreißenden Fleisch der Gestirne
 in der Nachtwachentrauer
 daraus ein Vogellied weint.

O Israel,
 du einmal zur Seligkeit endlich Entbundener –
 des Morgentaus tröpfelnde Gnade
 auf deinem Haupt –

Seliger für uns,
 die in Vergessenheit Verkauften,
 ächzend im Treibeis
 von Tod und Auferstehung
 und vom schweren Engel über uns
 zu Gott verrenkt
 wie du!⁴⁸

⁴⁶ TB Rosh HaShana 16a.

⁴⁷ *Zohar. Il libro dello splendore*, a cura di Giulio Busi, Torino, Einaudi, 2016, pp. 406-412.

⁴⁸ N. Sachs, *Das Leiden Israels. Eli / In den Wohnungen des Todes / Sternverdunkelung* cit., pp. 122-123. Trad. it.: «O Israele, / primogenito nella lotta alle prime luci dell'alba / in cui ogni nascita con il sangue / è scritta sull'aurora. / O l'affilato coltello del canto del gallo / conficcato

La lirica si presenta suddivisa in quattro strofe, due delle quali (la prima e la terza) iniziano con la significativa apostrofe «O Israele», appello ad Israele come *persona incorporationis* ovvero al popolo di Israele e al suo progenitore eponimo, Giacobbe, che ricevette il nuovo appellativo in seguito alla lotta notturna con una misteriosa entità. Merita riportare i dati essenziali del brano biblico che funge qui da dichiarato referente⁴⁹, uno degli episodi più enigmatici e glossati dell'intera Torah, in modo da poter condurre poi più agevolmente un'analisi sinottica dei due testi. Trascorso un lungo periodo nella località di Paddan-Aram in Mesopotamia, presso suo zio (e poi suocero) Labano, per sfuggire alla vendetta del fratello gemello Esaù, Giacobbe si appresta a rientrare carico di beni in Eretz Israel, conducendo al seguito le due mogli (Rachele e Lia) e undici dei dodici figli da cui discenderanno le tribù di Israele. Informato da un messaggero che Esaù gli sta venendo incontro con un contingente di quattrocento uomini, Giacobbe ordina a tutto il suo seguito di attraversare con il bestiame il fiume Iabbok, confine nord-orientale e limes simbolico della terra di Israele⁵⁰, e rimane solo. Durante la notte una figura misteriosa, qualificata inizialmente come ish (uomo), ingaggia con lui una lotta serrata, dalla quale Giacobbe, pur offeso da un colpo all'articolazione del femore che gli provoca una slogatura, esce vittorioso. L'avversario, sopraggiunta l'aurora, gli intima di lasciarlo andare, ma Giacobbe lo obbliga a concedergli prima la sua benedizione. Da quel momento assumerà il nome di Israele (colui che ha lottato con Dio) e il luogo sarà chiamato Penuel (volto di Dio).

Questo, dunque, il perno tematico intorno a cui ruota l'intera poesia, nella quale si susseguono termini specifici – «Morgengrauenkampf» (lotta alle prime luci dell'alba), «Dämmerung» (aurora), «Wunde» (ferita), «Nachtwachentrauer» (cordoglio della veglia notturna), «Engel» (angelo), «Gott» (Dio) e «verrenkt» (slogato) – che stabiliscono non già una generica corrispondenza, bensì un marcato ed insistito parallelismo testuale con l'episodio narrato nel libro della Genesi e qui schematicamente sintetizzato. In questo gruppo andrebbe incluso, per completezza, anche «Hahnenschrei» (canto del gallo), che pur nella sottesa coloritura evangelica rimanda esplicitamente al sorgere del sole. Accanto ad essi figurano, tuttavia, termini che sembrerebbero solo funzionali alla trasposizione in chiave biblica dell'iconografia concentrazionearia, ovvero «Blut» (sangue), «Messer» (coltello) e «Tod» (morte). In aggiunta, si incontrano parole ed espressioni che

nel cuore dell'umanità, / o la ferita fra notte e giorno / che è il luogo dove risiediamo. / Pioniere,
/ nella carne in travaglio degli astri / nel cordoglio della veglia notturna / da cui si leva come
pianto il canto di un uccello. / O Israele, / tu che fosti liberato infine per la beatitudine – / la
grazia stillante della rugiada mattutina / sul tuo capo – / Più beato per noi, / venduti nell'oblio, /
gementi sul ghiaccio alla deriva / di morte e resurrezione / e dal forte angelo sopra di noi / lussati
a Dio / come te».

⁴⁹ Gn 32, 25-33.

⁵⁰ Gdc 11, 13.

potrebbero apparire acontestuali rispetto allo specifico episodio in questione: «Erstling» (primogenito), «Auferstehung» (resurrezione) e i due versi conclusivi della terza strofa, «des Morgentaus tröpfelnde Gnade / auf deinem Haupt» (la grazia stillante della rugiada mattutina / sul tuo capo). La scelta di questi ultimi termini e locuzioni si spiega, in realtà, alquanto agevolmente tenendo presente non solo il dichiarato referente testuale, ma anche contestualmente due parashot precedenti, segnatamente Vayera (E apparve) e Toledot (Generazioni). In Vayera troviamo l'altrettanto celebre episodio della Akedat Yitzchak, cui abbiamo già fatto cenno a proposito dello shofar, ovvero dell'ordine impartito da Dio ad Abramo di recarsi nella terra di Moriah, su un monte (futuro sito del Tempio di Gerusalemme), per sacrificarvi il suo figlio prediletto e del suo mancato compimento per intervento divino. È interessante notare, a questo riguardo, come nella letteratura rabbinica – ad esempio, nei *Pirke de-Rabbi Eliezer* (Detti di Rabbi Eliezer), famosa raccolta di midrashim aggadici attribuita all'omonimo discepolo di Yochanan ben Zakkai⁵¹ – compaia una versione diversa da quella espressa dal peshat, dal livello cioè letterale del testo: secondo questa lettura, il coltello («Messer») giunse effettivamente a toccare la gola di Isacco, causando la morte («Tod»), a cui seguì la resurrezione («Auferstehung»). Che il riferimento, qui apparentemente improprio e forzato, alla morte e resurrezione di Isacco sia invece fondato e rilevante nell'esegesi ebraica lo dimostra peraltro la scelta della haftarah alla parashah di Vayera, che narra della morte del figlio della sunamita e della sua resurrezione per intercessione del profeta Eliseo⁵². La parashah di Toledot ci fornisce, invece, il necessario contesto per comprendere sia il riferimento alla bechorah (primogenitura), motivo del risentimento di Esaù verso il fratello gemello e vera ragione del temporaneo esilio di Giacobbe, sia il curioso riferimento alla «Gnade». Quest'ultimo termine può avere il significato di grazia o anche, in un contesto religioso, di benedizione; inoltre, prescindendo dall'ovvio riferimento alla benedizione dell'angelo a Giacobbe, si noti che la parola è qui legata all'espressione «des Morgentaus» (della rugiada mattutina), che si ritrova, quasi identica, nella benedizione impartita da Isacco a Giacobbe, travestito da Esaù⁵³. All'inizio della parashah di Toledot troviamo anche la giustificazione contestuale del termine «Blut» (sangue), significativamente adoperato in correlazione a «Geburt» (nascita) e non, come sarebbe stato prevedibile, al coltello: si tratta, verosimilmente, di un riferimento ad Esaù, che viene per l'appunto qualificato al momento della nascita con l'aggettivo admoni⁵⁴ (rossiccio) e il cui destino sarà interamente segnato dal colore rosso e dalle sue valenze simboliche, a partire dall'episodio della vendita della primogenitura per un

⁵¹ *Pirke de-Rabbi Eliezer*, 31.

⁵² 2 Re 4, 8-37.

⁵³ Gn 27, 28.

⁵⁴ Gn 25, 25.

piatto di lenticchie rosse, che nell'originale ebraico suona haadom haadom⁵⁵ (il rosso il rosso) e che è all'origine del nome suo (Edom) e della sua discendenza (Edomiti), cui sono riconducibili Amalek e Aman.

Svelati alcuni dei nessi semantico-iconologici che legano i versi sachsiani al testo della Torah, resta tuttavia da indagare il secondo punto, ovvero come questo straordinario e simbolicamente inesauribile lascito narrativo abbia fornito la materia per l'originalissima rielaborazione operata da Nelly Sachs sul tema, fatale ed ineludibile, della Shoah. A questo scopo sarà necessario comprendere meglio il senso di quei termini che rimandano più esplicitamente all'episodio in oggetto, l'analisi dei quali può aiutarci a capire le ragioni che hanno spinto la poetessa di Schöneberg a scegliere proprio questo episodio come particolarmente significativo ed istruttivo per comprendere la storia di persecuzioni del popolo ebraico. Il termine «Engel» (angelo) è il primo fondamentale indizio in tal senso. Notoriamente, secondo un famoso midrash⁵⁶ citato da Rashi, l'assaltatore di Giacobbe sarebbe da identificarsi nel Sarò shel Esav (l'angelo guardiano di Esaù). Avviene, pertanto, in questa occasione il primo e decisivo confronto fra Giacobbe ed Esaù, che precede di pochi versetti il momento dell'effettivo incontro e che spiega il motivo del mutato atteggiamento di Esaù e della conseguente riconciliazione fra i due fratelli, suggellata dal simbolico abbraccio. Va, inoltre, tenuto presente che nella tradizione ebraica successiva alla distruzione del Secondo Tempio è centrale l'identificazione della discendenza di Esaù, nemici per antonomasia di Israele, con l'impero romano prima e poi con la sua erede, l'Europa cristiana. In questo senso, il Talmud è alquanto esplicito, contrapponendo Cesarea a Gerusalemme⁵⁷, e il midrash ne dà conferma, associandone i poteri conflittuali e mutuamente escludentisi alla lotta fra Giacobbe e l'angelo di Esaù⁵⁸. Da ultimo, si consideri come l'esegesi ebraica abbia letto i riferimenti alla presenza delle varie divinità dei popoli: non, evidentemente, come attestazione della loro esistenza, bensì come riferimento alla cultura e allo spirito delle nazioni. Così legge, ad esempio, Rabbi Nachman Krochmal un versetto apparentemente problematico⁵⁹, dove è scritto che Dio farà giustizia di tutti gli dèi d'Egitto, spiegando che le divinità egizie indicano in realtà la sua civiltà e i suoi costumi⁶⁰. A questo punto, appare chiaro come la lotta si svolga, in realtà, fra Israele e lo spirito delle nazioni destinate a perseguitarlo e come sia essa stessa prefigurazione di quelle persecuzioni che dureranno ad *alot hashachar* (fino al salire dell'alba). Quest'ultima espressione ha comprensibilmente generato nu-

⁵⁵ Gn 25, 30.

⁵⁶ Bereshit Rabbah 77,3 e 78,3.

⁵⁷ TB Meghillà 6a.

⁵⁸ Bereshit Rabbah 63,9.

⁵⁹ Es 12, 12.

⁶⁰ Nachman Krochmal, *Moreh Nevukhe HaZeman* (Guida dei perplessi del tempo), a cura di Leopold Zunz, Lemberg, 1851, 7, 35-37.

merose e diverse interpretazioni, fra cui emerge ad ogni modo, come opinione maggioritaria, il più ovvio riferimento all'era messianica, confermato anche dalla notazione, apparentemente pleonastica, del successivo sorgere del sole nonché dalla curiosa costruzione del versetto⁶¹, secondo cui l'astro diurno sembrerebbe sorgere per il solo Giacobbe⁶².

La seconda parola chiave è «Wunde» (ferita), termine logicamente correlato al «verrenkt» (slogato) dell'ultima strofa, ma di cui non risulta affatto chiaro il significato nel contesto del verso in cui è inserito: «o die Wunde zwischen Nacht und Tag / die unser Wohnort ist» (o la ferita fra notte e giorno / che è il luogo dove risiediamo). Si potrebbe avanzare la legittima ipotesi che Nelly Sachs voglia dire che il tempo che abita oggi Israele sia, per l'appunto, un non-luogo, metaforicamente connotato dalla ferita che lo ha azzoppato ma non vinto, scisso fra la notte delle persecuzioni e l'alba ancora attesa. La chiave d'interpretazione del verso è, ad ogni modo, l'utilizzo della diade «Nacht und Tag» (notte e giorno) in relazione alla ferita. A questo proposito, merita notare che la tradizione ebraica offre una considerevole pluralità di varianti interpretative sull'identità dell'avversario, sulla realtà materiale o piuttosto onirico-prophetica della lotta⁶³, sulle ragioni per cui fu inflitta la ferita, sulla sua guarigione e sul significato dello spartiacque temporale rappresentato dall'alba⁶⁴. Una ricchezza esegetico-legendaria che si presta peraltro perfettamente alle nuances simboliche e al tono oracolare del linguaggio poetico sachsiano. Coerentemente con la nostra impostazione metodologica, ancorché impossibilitati in questa sede ad approfondire il tema come meriterebbe, se ne propone qui una di particolare rilevanza per il quadro ancora relativamente limitato di riferimenti autoriali e testuali di cui poteva disporre all'epoca Nelly Sachs, ovvero l'interpretazione di Nachman di Breslav, celebre Rebbe chassidico e fonte d'ispirazione attestata fin dalla prima raccolta poetica⁶⁵. Prendendo le mosse da un passo del midrash⁶⁶, in cui Esaù e Giacobbe vengono paragonati rispettivamente ad una luce sfiorante e ad un lume fioco, indicando con ciò il predominio politico, sociale ed economico del primo sul secondo destinato a ribaltarsi nell'era messianica, Nachman di Breslav commenta ponendo le due forze in antitesi speculare e preannunciando, già nell'affievolirsi della luce delle nazioni, l'emergere sempre più manifesto dello splendore di Israele. Prosegue, quindi, con un accosta-

⁶¹ Gn 32, 32.

⁶² Bereshit Rabbah 78, 8.

⁶³ Sulle posizioni in merito di Rambam e Ramban, cfr. Shmuel Goldin, *Unlocking the Torah Text: an in-depth journey into the weekly parsha. Bereishit*, Jerusalem, Gefen Publishing, 2007, pp. 187-188.

⁶⁴ Louis Ginzberg, *Le leggende degli ebrei. Da Abramo a Giacobbe*, Milano, Adelphi, 2004, pp. 186-190.

⁶⁵ N. Sachs, *Das Leiden Israels. Eli / In den Wohnungen des Todes / Sternverdunkelung* cit., p. 72.

⁶⁶ Bereshit Rabbah 6, 3.

mento intertestuale altamente significativo per la nostra analisi, ovvero un passo di Isaia⁶⁷ incentrato proprio sulla dialettica fra luce e tenebre nel segno della resurrezione di Israele⁶⁸.

Identificata la notte del testo come la lunga e oscura tenebra dell'esilio, resta da analizzare il termine composito «Nachtwachentrauer» (cordoglio della veglia notturna). Se il senso delle prime due parole («Nacht» e «Wachen») è facilmente decodificabile dal contesto delineato come attesa vigile e partecipe del tempo messianico, il sostantivo «Trauer», latore del generico valore di afflizione ma anche del più specifico significato di lutto, non è immediatamente comprensibile e potrebbe sembrare inappropriato in ragione della felice conclusione dell'episodio biblico. Tuttavia, la motivazione profonda del suo utilizzo, la volontà cioè di rifunzionalizzazione e attualizzazione del dettato veterotestamentario che è alla base di tutta l'opera sachsiana, ne svela l'opportunità e il senso più autentico: si tratta, effettivamente, del lutto perenne che l'intero popolo ebraico porta per i milioni di morti innocenti della Shoah. Un segno incancellabile, iscritto nel corpo di Israele. Si rilevi, in proposito, che anche su questo specifico punto è rintracciabile un parallelismo fra la poesia e il testo della Torah, che comanda, a indelebile memoria dell'evento, di astenersi dal mangiare il *gid hanasheh*⁶⁹ (nervo sciatico). Prescindendo dall'anomalia di questa specifica *mitzvah*, che contrasta con la più comune pratica di mangiare un cibo per ricordare uno specifico evento miracoloso (ad esempio, la *matzah* a Pesach o i dolci fritti nell'olio durante Chanukkah), va segnalato come dato linguisticamente interessante la correlazione del termine *nasheh* al valore semantico di dimenticanza, come esemplificato dal versetto in cui Giuseppe dà ad uno dei suoi figli il nome di Manasse (anch'egli al centro di un caso di primogenitura controversa), spiegandone la ragione con riferimento al fatto che Dio gli aveva fatto dimenticare (*nashani*) tutti i suoi affanni⁷⁰. Una metaforica battaglia, dunque, fra dovere del ricordo e tendenza all'oblio da cui solo l'osservanza delle *mitzvot*, ovvero la solidità identitaria, permette di uscire vittoriosi.

Alla luce delle indagini testuali proposte emergono, in conclusione, due dati fondamentali: il riconoscimento di un processo di originale appropriazione e rielaborazione del dettato biblico in funzione della riflessione sul tema della Shoah, a volte diretto e testualista, ma più spesso mediato dalla tradizione; e, secondo dato, altrettanto importante e conseguente al primo, la concezione del dovere della memoria come funzione attiva, non solo per il poeta, ma anche e soprattutto per il lettore. La cripticità del testo si svela così essere innanzitutto una porta di accesso, inattesa e privilegiata, all'universo inesauribile della Torah

⁶⁷ Is 60, 1-3.

⁶⁸ John McGinley, *About the King's Choice to Build His Palace Right On Top of the Dunghill (or, how to conceptualize Jewishly)*, Bloomington, iUniverse, 2006, p. 388.

⁶⁹ Gn 32, 33.

⁷⁰ Gn 41, 51.

e della plurimillenaria cultura ebraica, nella misura in cui richiede ad ogni lettore di assumere un ruolo attivo e far rivivere, nello sforzo interpretativo che il testo letterario esige, tutta la storia di cui quella medesima cultura è testimonianza diacronica. Le poesie di Nelly Sachs sono, dunque, prima di ogni altra cosa, simili a quel passo biblico che, come scrive spesso Rashi, «omer darsheni⁷¹» (dice interrogami), che ci sollecita a sollecitarlo.

⁷¹ Henri Atlan, *Livelli di significazione e ateismo della scrittura*, in *Ebraismo e cultura europea del '900*, a cura di Marco Brunazzi e Anna Maria Fubini, Firenze, Giuntina, 1990, p. 81.

NEL NOME DEL PADRE E DEL MESSIA. MEMORIA E IDENTITÀ
EBRAICA IN BRUNO SCHULZ

Francesco M. Cataluccio

Con il poetico titolo di *Le botteghe color cannella*¹ sono raccolti, e noti in tutto il mondo, i ventotto racconti de *Le botteghe color cannella* (1934) e *Il sanatorio all'insegna della clessidra* (1937), dello scrittore e pittore polacco Bruno Schulz (1892-1942). Se non fosse stato trucidato, perché ebreo, dai nazisti e il suo romanzo illustrato, *Il Messia*, non fosse andato misteriosamente perduto, assieme a gran parte delle carte, la sua importanza e fama sarebbe oggi probabilmente pari a quella di Franz Kafka.

La singolarità di Schulz consiste non soltanto nella sua fantasmagorica prosa, che spesso sembra una sorta di poesia continuata in forma di racconti, ma anche nella straordinaria, e rara, simbiosi che operò tra i suoi scritti e i suoi misteriosi e inquietanti disegni. Schulz viveva immerso in una sorta di mondo fantastico, dove la natura era animata di una bizzarra vita propria e le tradizioni religiose dei suoi antenati lo riportavano continuamente indietro nel passato.

Bruno Schulz era nato a Drohobycz, nella Galizia orientale (oggi Ucraina): un cittadino di lingua polacca, e di nazionalità ebraica, dell'Impero austroungarico. Era figlio del mercante di stoffe Jakob e di Henrietta Hendel Kuhmarker. Aveva un fratello maggiore, l'ingegner Izrael «Izydor» Schulz (che gestiva un pionieristico cinema: l'«Urania»), e una sorella Hania, rimasta precocemente vedova per il suicidio del marito, povera con due figli (Ludwik e Zygmunt Hoffman). Brunio, come veniva chiamato in famiglia, trascorse tutta la vita a Drohobycz, tranne brevi soggiorni a Varsavia, Cracovia e Vienna, e una puntata a Parigi (nel 1938).

Drohobycz non era affatto un povero *shtetl* affollato di *chassidim*: veniva chiamata addirittura la «California della Galizia». Grazie anche alla scoperta del petrolio nelle vicinanze, era un crocevia di affari e movimenti di uomini che la tenevano a contatto con le città del Moderno, e in particolare con Vienna. Alcuni dei più sarcastici racconti di Schulz mostrano proprio la nuova faccia della cittadina: piena di vita, affari e truffe. L'opera di Schulz, se anche rappresenta un mondo

¹ Bruno Schulz, *Sklepy czynamonowe* (trad. it. *Le botteghe color cannella. Tutti i racconti, i saggi e i disegni*, a cura di Francesco M. Cataluccio, traduzione di Anna Vivanti Salmon, Torino, Einaudi, 2001).

quasi fuori dal tempo, come quello raffigurato nei quadri di Chagall (che poi è il mondo mitizzato dell'infanzia), vive le contraddizioni di un mondo urbano e sociale che va rapidamente mutando volto. E lo stesso Schulz non fu affatto, come molti hanno fatto credere, un poetico ed emarginato insegnante di uno sperduto *shtetl* della Galizia orientale. Frequentava il filosofo Roman Ingarden (alunno di Husserl), gli scrittori Stanisław Ignacy Witkiewicz e Witold Gombrowicz; leggeva Nietzsche, Rilke, Bergson, Husserl (trovava la *Fenomenologia* affine alle proprie concezioni), Scheler, Wundt, Freud e Jung.

Eppure, della Drohobyc di quegli anni, abbiamo anche una descrizione ben diversa: quella fatta dallo scrittore tedesco Alfred Döblin (1878-1957), l'autore di *Berlin-Alexanderplatz* (1929), che scrisse alcuni reportage dalla Polonia nel 1924. Coerente con un'immagine che Döblin si fece della Galizia orientale, come terra di povertà, che era comune a tutti i viaggiatori suoi connazionali dell'epoca², Drohobyc ci appare come un luogo di squallida miseria:

Un villaggio, una lunga strada fangosa; tetti rivestiti di scandole con spioventi che toccano quasi terra, casupole di legno, molte con gettate di malta, tinteggiate e colorate, dipinte di azzurrognolo, giallo erosa. Molte tettoie verdi sono sorrette da pilastri di legno; questi sono scolpiti in forma di colonne, alcuni hanno una decorazione primitiva. Sulla strada due contadine dalle sottane colorate avanzano calpestando energiche con gli stivaloni neri il pantano molliccio [...] più in là del mercato, oltre al sudiciume e l'orribile torre, ci sono dei vicoli. Sempre più raccapricciante. Chi non ha visto questi vicoli, queste 'case', non sa cosa significa miseria.

Comunque, Schulz non riuscì mai a liberarsi e abbandonare Drohobyc, che sentiva come l'unico luogo sicuro e produttore di miti che ci fosse al mondo. Come ha scritto il suo maggiore studioso (e salvatore di gran parte della sua opera) Jerzy Ficowski:

Tutti i progetti più di una volta fatti di trasferirsi altrove, vennero abbandonati – talvolta durante la realizzazione – con sgomento, persino il matrimonio con la fidanzata dovette soccombere davanti a questo inscindibile legame con la città natale, persino la fuga davanti allo sterminio cedette e si trascinò per le lunghe, annichilita dalla paura di abbandonare quella piccola patria, terra, dove nell'infanzia si erano svolte le sue scoperte del mondo, e poi, negli anni successivi, la geniale esegesi, la nascita del Libro di Schulz³.

Nel 1910, Schulz era andato a studiare architettura al Politecnico di Leopoli, ma la scarsa salute, la povertà e la nostalgia lo fecero rientrare dopo tre anni al

² Cfr. Claudia Sonino, *Esilio, diaspora, terra promessa*, Milano, B. Mondadori, 1998.

³ Jerzy Ficowski, *W poszukiwaniu portretu kongeljalnego*, in *Katalog Bruno Schulz*, Warszawa, Museum Literatury, 1995, p. 177.

paese. La morte del padre, dopo una lunga malattia (nel 1915), mise fine all'unico periodo sereno della sua vita. La povertà e l'angoscia non lo abbandonarono più. Unica garanzia di sostentamento per sé e la sua famiglia – la madre (che morirà nel 1931), la sorella vedova con due figli e una cugina pazza – fu il suo impiego (dal 1924) come insegnante a contratto di applicazioni tecniche e disegno al ginnasio di Drohobycz.

Dopo la scomparsa del padre ci furono anni molto difficili. La creatività di Schulz iniziò a manifestarsi con i disegni e le incisioni. Nel 1920 dette vita, con una ventina di incisioni che, in varie forme, danno vita a un racconto in forma di disegni, con didascalie, la sua prima storia autobiografica: *Xiega Bahwochwalcza* (*Il Libro idolatrico*). Le immagini mostrano, nella deformazione dei personaggi, l'influenza del pittore e scrittore austriaco Alfred Kubin. Come ricorda la fidanzata: «Lo univa a Kubin un certo orrore pieno di fantastico goyesco». Motivi diversi – mitologici, letterari e biblici (come il tema di *Susanna e i vecchi*) compongono queste scene che rappresentano il dominio della donna sull'uomo. Un corteo di ominidi, tra i quali compare sempre anche Schulz, striscia adorante ai piedi di figure femminili belle, sicure di sé, sessualmente disinibite.

Per arrivare ai racconti dovranno passare ancora dieci anni, nei quali Schulz resusciterà il padre mitizzandolo, all'interno di un ambiente ebraico fino a quel momento a lui abbastanza estraneo. Schulz infatti, in gioventù, era vissuto lontano dal mondo ebraico, anche per educazione familiare: non conosceva neppure la lingua dei suoi antenati. La sua rielaborazione del lutto avvenne parallelamente al ritorno in vita delle sue radici ebraiche. Iniziò così a narrare le straordinarie storie di suo padre e della gente ebraica. Attorno alla figura del padre Jakob, i racconti e i disegni di Schulz hanno una loro unitarietà e costituiscono un secondo libro dopo il «dissoluto» *Libro idilatrico*. Il Libro dei racconti è una sorta di Bibbia dell'infanzia perduta, di quel periodo in cui, grazie al padre e alla sua autorità, tutto sembrava – ed era – possibile.

Ma decisivo per la scrittura dei racconti, che composero il primo volume, fu l'incontro, nel 1930, nella casa dello scrittore, pittore, fotografo Stanisław Ignacy Witkiewicz a Zakopane con la scrittrice yiddish Debora Vogel (1902-1942), nata a Leopoli e appartenente a una famiglia dell'*intelligecija* ebraica di lingua polacca. Il padre Anzelm, direttore dell'orfanotrofio di Leopoli, era un funzionario della Comunità ebraica. Dopo aver terminato il ginnasio ebraico, la Vogel si iscrisse all'Università di Leopoli, dove si laureò in Filosofia. Fece poi il dottorato sull'estetica di Hegel. Aveva viaggiato molto in Europa e si era dedicata inizialmente alla critica d'arte. Solo dopo gli studi universitari, grazie anche all'influenza dell'amica Rachela Auerbach⁴, essa iniziò a studiare lo yiddish (suo padre, che le aveva insegnato l'ebraico: considerava lo yiddish una lingua

⁴ Cfr. Rachela Auerbach, *Niszt ojgszpunene fedem*, in «Die Goldene Kejt», 1964, 50 (trad. pol. *Rozervane nici. Garść wspomnień i zebranych wiadomości o życiu i twórczości Debory Vogel i Brunona Schulza oraz okolicznościach ich śmierci z ręki Niemców*, in «Ogród», 1-2, 2003).

del popolino). Scelse questa lingua per scrivere le sue prime poesie, forse per accentuare il carattere elitario della sua produzione artistica, ma anche perché affascinata dalla ricchezza e vivacità della cultura chassidica. Divenne tra le animatrici della vita culturale ebraica, che si raccoglieva attorno alla rivista yiddish «Cusztajer» [Il dono].⁵ Nelle lettere che le scrisse a partire dal 1931 (il loro epistolario di quegli anni è purtroppo andato perduto), Schulz, che fino a quel momento era vissuto lontano dal mondo ebraico e non conosceva neppure la lingua dei suoi antenati, iniziò ad aggiungere lunghi «post-scriptum» dove narrava le straordinarie storie del padre, riscoprendo quel mondo ebraico-orientale che costituisce la sostanza de *Le botteghe color cannella*⁶.

Debora Vogel fu quindi una sorta di «levatrice»⁷ della scrittura di Schulz: lo incoraggiava e gli dimostrava, oltre che una vicinanza sentimentale, una affinità artistico-culturale⁸. Le opere della Vogel di quel periodo⁹, illustrate da Henryk Streng (Marek Włodarski) – hanno forti somiglianze con i racconti di Schulz, come notarono anche recensori e lettori dell'epoca (ma Schulz, nella positiva recensione al libro di prose della Vogel, fece capire chiaramente che sui trattava di percorsi affini ma differenti).

La cosa singolare è che, nel novembre del 1930, avendolo appena conosciuto, Debora Vogel aveva pubblicato in Svezia, sul numero 7 della rivista ebraica in lingua svedese «Judisk Tidskrift» (diretta da suo zio, il rabbino di Stoccolma Markus Erenpreis) uno dei primi testi mai comparsi su Schulz pittore¹⁰:

Schulz si è occupato dei seguenti temi: «Il Libro idolatrico» (18 tavole), «L'incontro», «La famiglia malata», «La rivoluzione in città», «I nani», «I tempi del Messia». Tutti in innumerevoli varianti; tutte varianti dello stesso tema: la perfezione assoluta della donna rispetto ai raggrinziti nani uomini e alate fantastiche donne, che in immense carrozze, nude, attraversano le vie della città.

⁵ Cfr. Laura Rescio, «I znowu kwitną akcje...». *Interpretacje nader noiefortunnej "nie-powieści" Debory Vogel «Akcje kwitną»*, in «Poznanskie Studia Polonistyczne», Poznań, 1998, pp. 211-230.

⁶ In una lettera all'amica Romana Halpern (datata 15 novembre 1936), Schulz scrive: «Peccato che non ci siamo conosciuti un paio di anni fa. Allora ero ancora capace di scrivere belle lettere. Dalle mie lettere sono nate a poco a poco *Le botteghe color cann.* Quelle lettere erano indirizzate la maggior parte alla Signora Debora Vogel, l'autrice delle *Acacie in fiore*. Ma sono andate quasi tutte smarrite» (*Lettera a Romana Halpern* (15 novembre 1936), in Bruno Schulz, *Lettere perdute e frammenti*, a cura di Jerzy Ficowski, traduzione di Andrzej Zeliński, Milano, Feltrinelli, 1980, p. 123).

⁷ Cfr. Władysław Panas, *Bruno od Mesjasza*, Wyd. Uniwersitetu Marii Curie –Składowskiej, Lublin 2001, p.139.

⁸ Bruno Schulz, *Akcje kwitną*, in «Nasza Opinia», 1936, 72.

⁹ La Vogel pubblicò una raccolta di poesie *Manekinen* (Manichini, 1934) e la raccolta di prose *Le acacie in fiore. Montaggio* (1935). Cfr. Debora Vogel, *Akcje kwitną. Montaż*, Warszawa, Rój, 1936. La versione originale yiddish del 1935 (*Acacies blien. Montazhn*) è andata perduta.

¹⁰ Lo stesso testo, *Bruno Schulz*, verrà poi pubblicato da Debora Vogel sulla rivista yiddish di Leopoli «Cusztajer», 1930, 2.

Quel termine «i tempi del Messia» (*czasy Mesjasza*), come ha notato Władysław Panas¹¹, sono per Schulz la tappa finale sulla strada che conduce alla Vera Maturità, che altro non è se non il ritorno all'Epoca Geniale (l'Immaturità). Come scrive Schulz nella lettera (4 marzo 1936) al critico Andrzej Plesniewicz:

Quello che Lei dice della nostra infanzia artificialmente prolungata, l'immatùrità, mi disorienta un poco. Giacché mi sembra che il genere d'arte che mi sta a cuore, sia proprio una regressione, un'infanzia reintegrata. Se fosse possibile riportare indietro lo sviluppo, raggiungere di nuovo l'infanzia attraverso una strada tortuosa – possederla ancora una volta, piena e illimitata – sarebbe l'avveramento dell'«epoca geniale», dei «tempi del Messia», che ci sono stati promessi e giurati da tutte le mitologie. Il mio ideale è «maturare verso l'infanzia». Questa soltanto sarebbe l'autentica maturità¹².

Grazie alla scoperta della cultura ebraica orientale, e del mondo dei chassidim, Schulz elaborò quindi il lutto per la morte del Padre e cercò di irrobustire la sua fragile identità. Come ha notato il critico Jan Błoński:

Ciò che è in Schulz sicuramente ebraico, è il culto del Libro e l'autorità del padre come fonte di sapere. Schulz sottopose entrambi i motivi ad una duplice metamorfosi. Vedeva il lavoro dell'artista come una continuazione messianica del Libro [...]. Il Libro trasforma la realtà in mito. In altre parole: dota ciò che è visibile, quotidiano, parziale di un significato universale, sfuggente, inafferrabile... ma sempre presente, percepibile, complesso. Tale significato è un evidente eco (parafrasi, riflesso, trasformazione) dell'alleanza stretta da Dio col popolo eletto¹³.

Il primo libro di racconti di Schulz, *Sklepy cynamonowe (Le botteghe color cannella)*, uscì nel 1933 grazie all'interessamento di Debora Vogel e alcuni amici che fecero vedere alla scrittrice Zofia Nalkowska (1884-1954) le appendici alle lettere che aveva scritto a Debora e le carte che Schulz si convinse a tirar fuori dal cassetto. Il titolo originario delle *Botteghe color cannella*, secondo le sue intenzioni, doveva essere appunto *Ricordi del padre*. Fu un suo amico, lo psicologo Stefan Szuman (1889-1972), che gli suggerì il titolo definitivo riprendendo quello del «racconto più abbagliante». Schulz spiegò poi così il suo libro:

Considero *Le botteghe* un romanzo autobiografico. Non solo perché è scritto in prima persona e per il fatto che vi si possano intravedere certi avvenimenti e vi-

¹¹ W. Panas, *Bruno od Mesjasza* cit., p. 141.

¹² B. Schulz, *Lettera ad Andrzej Plesniewicz* (4 marzo 1936), in *Lettere perdute e frammenti* cit., p. 101.

¹³ Jan Błoński, *Kilka myśl co nie nowe* [Qualche pensiero non nuovo], Kraków, Znak, 1985.

cissitudini dell'infanzia dell'autore. Le botteghe sono autobiografia o piuttosto genealogia spirituale, genealogia *kat'exochen*, poiché presentano la genealogia spirituale sino alla profondità, dove sconfinava nella mitologia, dove si perde nel delirio mitologico.

Il punto di partenza della sua fantasia visionaria è l'affollata e disordinata bottega di stoffe del padre Jakub: un vecchietto-Demiurgo che sconvolge in modo imprevedibile tutte le regole della fisica e della ragione. La sua bizzarra filosofia è esposta nel racconto *Manekiny* [*Manichini*], lo stesso titolo aveva la raccolta di poesie della Vogel, e nelle tre parti del successivo *Traktat o manekinach albo wtóra Księga Rodzaju* [*Trattato sui manichini, ovvero secondo libro della Genesi*]. La «Grande Eresia» consiste innanzitutto nella teoria, prima ancora che nella pratica, del mercante Jakub. Egli infatti sostiene che:

Il Demiurgo, il creatore dell'Universo, non ebbe il monopolio della creazione; la creazione è un privilegio di tutti gli spiriti. La materia è dotata di una fecondità senza fine, di un'inesauribile forza vitale e al tempo stesso di un seducente potere di tentazione che ci spinge a creare¹⁴.

Jakub si presenta come un difensore della Materia («la materia è l'entità più passiva e indifesa del cosmo») e rivendica il diritto, come un cabbalista, ad una creazione propria («vogliamo essere creatori di una sfera nostra, inferiore, aspiriamo ad una nostra creazione, aspiriamo, in una parola, alla demiurgia»), anticipando che è sua intenzione dare la preferenza, in questa «seconda Genesi» alla *tandeta* (pacottaglia), «semplicemente perché ci affascina, ci incanta il basso costo, la mediocrità, la volgarità del materiale». Un amore per la materia «come tale», una materiale che permette di «creare una seconda volta l'uomo, a immagine e somiglianza di un manichino».

Un simile progetto è impossibile senza una compartecipazione, compenetrazione, tutta speciale con la Materia. Per questo lo stesso Jakub diventa soggetto di una serie di strane metamorfosi che sono sempre originate da un bisogno fortissimo, viscerale, di vicinanza con la materia vivente. Ma le metamorfosi non si capisce mai quanto siano volontarie o provocate da un eccesso di questa vicinanza¹⁵.

¹⁴ B. Schulz, *Proza*, Kraków, WL, 1978, p. 38 (trad. it. p. 29).

¹⁵ Proviamo a elencare le varie metamorfosi di Jakub, che si trasforma in: condor impagliato dall'enorme testa senile; volpe irsuta, tutta ciuffi e batuffoli di pelo grigio e lunghi pennacchi di setole; scarafaggio; mosca mostruosa dagli azzurri riflessi metallici; essere a metà tra un gambero e grosso scorpione, che finirà cotto una salsetta gelatinosa. Altrettanto capita ai suoi parenti: il fratello di Jakub, per una malattia, diventa un rotolo di tubi di gomma (ma la figlia, ci rassicura Schulz, «continuerà ad amarlo», portandolo in quello stato a letto e cantandogli le ninne nanne!); lo zio Edward viene trasformato da Jakub in un filo elettrico appeso al muro; la zia Parazja, per un attacco di collera, si accartocchia davanti al fuoco e diventa un mucchietto di cenere. Anche nella realtà, va detto, la famiglia Schulz non fu esente da strane «trasformazioni»: a cominciare

In Schulz abbiamo a che fare con un gioioso carnevale pagano trattato, e subito, dagli altri membri della famiglia come qualcosa di naturale. Un padre che, in ciò che dice, ha un modello ben diverso dal pur eccentrico padre reale di Schulz. Lo scrittore polacco mutuava dal filosofo Henri Bergson l'idea che la comprensione momentanea della realtà la deforma, che il pensiero, conservando e feticizzando le persone, come una macchina fotografica, li degrada. Durata, Memoria, Slancio vitale costituivano i capisaldi della filosofia e della poetica della contorta visione del mondo del padre Jakub.

Il commerciante di tessuti Jakub ha anche molte idee in comune con i «cabbalisti» e aspira lui stesso ad essere simile a un creatore di golem: come il Rabbi Jehudah Loew ben Bezalel (detto il Maharal di Praga) o il Rabbi Elijahu di Chefm. O a un «apprendista stregone», oppure al Dottor Faustus: che poi, come ha mostrato André Neher¹⁶, sono poi tutti la stessa cosa. Come Prometeo, Giobbe e Faust, il padre di Schulz incarna la rivolta dell'uomo contro la sua condizione e, alla fine, l'inutilità dello sforzo di interrogare: il circolo vizioso di uno scandaglio spirituale che, inesorabilmente, riporta l'uomo al punto di partenza. Nelle teorie e nella pratica di Jakub c'è certamente molto della cabbalistica ebraica, ma nel suo senso più eversivo: il rapporto col Mito e la ripresa di immagini mitiche e di simboli affini alla Natura. Ma questo è l'aspetto che entra in conflitto con la Tradizione ebraica perché, come dice Gershom Scholem, la religione ebraica rappresentò proprio «un contrattacco contro il mondo del mito, contro l'identità panteistica di Dio/cosmo/uomo rappresentata dal mito [...] e cercò di scavare un abisso specialmente e necessariamente invalicabile tra il creatore e la sua creatura»¹⁷.

Nella creazione del Golem, o di qualsiasi altro manufatto che si anima e si muove, l'uomo si mette in concorrenza con la creazione di Adamo e quindi con Dio. Ci si imbatte così nell'Utopia di poter dare libero sfogo alle cose senza essere incatenati a nessuna legge o autorità. Ma la realtà risponde in modo diverso: «il fato trova mille scappatoie quando si tratta di far passare a forza la sua ineffabile volontà», constata amaramente alla fine del libro l'autore dinanzi alla morte del padre nel Sanatorio all'insegna della clessidra, dove in modo pasticciante si tentava di far tornare indietro il Tempo e sconfiggere così la Morte. Da ultimo, Jakub aveva compreso che è la materia a servirsi dell'uomo per i suoi fini: «Non era stato l'uomo a introdursi nel laboratorio della natura, bensì la natura che lo aveva attirato nelle sue macchinazioni per raggiungere, sfruttando gli esperimenti di lui, i propri fini che miravano non si sa dove».

dalla sorella di Bruno, Hania, che era diventata pazza e aveva le più strane visioni dopo il suicidio del marito; o la nonna Henrietta che nutriva col formaggio i topi perché non gli sciupassero la casa... E si può allora forse capire perché il fratello maggiore Izrael «Izydor», non portasse quasi mai i suoi figli a Drohobycz, giudicando l'atmosfera di quella casa: «insana».

¹⁶ André Neher, *Faust et le Maharal de Prague. Le mythe et le réel*, Paris, PUF, 1987 (trad. it. *Faust e il Golem*, Firenze, Sansoni, 1989).

¹⁷ Gershom Scholem, *La kabbalah e il suo simbolismo*, Torino, Einaudi, 1980, p. 112.

Determinati impulsi della materia cercavano la propria strada attraverso l'ingegno umano. Tutte le invenzioni di Jakub, delle quali si vantava, non erano che trappole in cui la natura lo attirava, «erano trabocchetti dell'ignoto».

Bruno Schulz, nel tentativo faticoso di recuperare il padre perduto, mitizzandolo, e, allo stesso tempo, appropriandosi di un'identità ebraica, conquistata da adulto, sembrò a un certo punto, sotto la spinta dei suoi tormenti sentimentali, sbandare verso la ricerca di un percorso spirituale completamente nuovo, che costituisse una risposta ai suoi problemi di identità.

Al 1938 risalgono le poche notizie di un avvicinamento di Schulz al cattolicesimo. Un percorso tormentato, iniziato l'8 febbraio del 1936 con la richiesta di ritiro dalla Comunità Ebraica, e la scelta di appartenere alla categoria «senza confessione» per poter sposare la cattolica Józefa Szelińska (che in realtà, ma lui lo ignorava, era un'ebrea convertita). Poi intervenne un qualcosa, nella sua solitudine esistenziale («Nutro dell'umano timore di fronte alla solitudine, di fronte alla sterilità della vita inutile ed emarginata...») e nei suoi «conti con la religione del Padre», che lo portò a interessarsi alla fede cattolica. Ed è singolare che egli si sia rivolto proprio all'ateo Witold Gombrowicz, che aveva una sorella, Rena, molto impegnata in varie associazioni cattoliche ed era legata al Centro per non vedenti di Laski, vicino a Varsavia, dove si riunivano gli intellettuali più aperti del cattolicesimo polacco. In una lettera del maggio del 1938, Gombrowicz propone all'amico un soggiorno di un paio di settimane a Laski per verificare la sua «tensione verso il cattolicesimo»: non si trattava di convertirsi ma di «trovare un contatto per soddisfare un bisogno psichico»¹⁸. Schulz, secondo varie testimonianze, leggeva il *Nuovo Testamento* e «voleva credere». Il mondo ebraico sembrava esser diventato soltanto lo «sfondo dell'infanzia», la polpa delle sue storie.

Ma non era così. Già a partire dal 1934, Schulz era alle prese con un romanzo, che doveva essere la sua opera principale, e che ruotava intorno alla trasposizione mitica di motivi della cultura giudaica. Doveva chiamarsi *Mesjasz* [Il Messia] e, come le altre sue opere narrative, doveva essere «un racconto illustrato». Alla vigilia dello scoppio della guerra il romanzo, con le sue suggestive illustrazioni, doveva esser quasi terminato¹⁹.

Di questo volume andato perduto, ci rimangono due frammenti che Schulz, fortunatamente incluse nella raccolta del 1937: *Księga* [Il Libro] e *Genialna epoka* [L'epoca geniale]. Ma soprattutto si sono fortunatamente salvati alcuni sug-

¹⁸ Cfr. Francesco M. Cataluccio, *Gombrowicz zmaltretowany*, in «Tygodnik Powszechny», 7 dicembre 1986, 49.

¹⁹ In Polonia, soprattutto dopo il 1989, molti sono convinti che *Il Messia*, il «romanzo ebraico perduto», si sia salvato e si trovi da qualche parte in Russia, dopo esser stato conservato negli archivi del KGB (cfr. J. Ficowski, *Woczekiwaniu na Mesjasza* [Alla ricerca del Messia], in «Polityka», 1992, 46). L'atmosfera di mistero che avvolge questa vicenda fa comprendere perché una scrittrice come l'americana Cynthia Ozick abbia potuto immaginare e costruire un romanzo su questo manoscritto perduto: *The Messiah of Stockholm* [1987] (trad. it. *Il Messia di Stoccolma*, Milano, Garzanti, 1991).

gestivi disegni, conservati nel Muzeum Literatury di Varsavia. Come ha scritto il curatore Wojciech Chmurzyński:

In genere, praticamente tutti i suoi disegni a tema ebraico possono essere sussumti sotto un solo titolo: *Aspettando il Messia (Oczekiwanie Mesjasza)*. Dalla testimonianza della nipote dell'artista, Ella Podstolska, risulta che nell'abitazione di Izidor Schulz, a Leopoli, ci fosse un dipinto a olio con questo titolo. La Podstolska ha riconosciuto tra i disegni di suo zio, conservati nella raccolta del Museo della Letteratura di Varsavia, due evidenti schizzi preparatori (n. 38 e 39) di quel dipinto²⁰.

Il critico e amico Arthur Sandauer ha raccontato che Schulz gli lesse, durante una vacanza trascorsa assieme, nel 1936, l'inizio del romanzo: «Sai – mi disse una mattina mia madre. – È arrivato il Messia. È già a Sambor».

Le altre poche informazioni che si hanno su quest'opera sono degli accenni che Schulz fa nelle lettere, come in quella allo scrittore Kazimierz Truchanowski (1904-1994), autore di romanzi e racconti simili a quelli di Schulz: «Il *Messia* cresce lentamente, sarà il seguito de *Le botteghe color cann*». Quindi tutti i racconti di Schulz sono l'anticipazione del romanzo *Il Messia*. Esso doveva essere il capitolo finale di un faticoso ed esaltante percorso creativo alla ricerca di un'identità che si basava sul Padre, il Libro e la Tradizione, e di conseguenza sulla speranza dell'arrivo della Salvezza.

²⁰ Wojciech Chmurzyński, *Schulziana w zbiorach Muzeum Literatury Warszawie*, in: *Bruno Schulz 1892-1942. Risunki i archiwalia* [...], Warszawa, MLAM, 1992, p. 12.



Bruno Schulz, *Uomo con ragazzo* (1935-1938 ca), illustrazione per *Il sanatorio all'insegna della clessidra* (matita su carta, 20,5 x 24,5).

«LA TEMPESTA SUL FIORE». GIACOMO DEBENEDETTI
E LA «FERITA» DELLA PERSECUZIONE

Dario Collini

Il mondo non mi piace. È davvero l'arte, dica Lei che sa crearla e comprenderla, una forma di salvazione, uno strumento al progresso? O nulla conta, nulla è veramente possibile di meglio, e vogliamo solo crederci per non disperare, *spes contra spem*?

(Lettera inedita di Giovanna Dompè
a Giacomo Debenedetti, 19 gennaio 1960)

La vita va avanti, gli uomini seguitano a nascere, crescere, lavorare, nutrirsi, far l'amore, e morire in buona fede, se anche un manipolo di pensatori abbia constatato che il mondo è irrazionale e la vita gratuita, che la nuova genesi si apre con le parole: in principio è l'assurdo. Ma tra intellettuali, tra scrittori, le cose non possono andare così lisce. L'obiezione dell'assurdo è troppo ingombrante e corrosiva perché si possa fare a meno di tenerne conto.

Così Giacomo Debenedetti in *Personaggi e destino*¹, uno dei suoi saggi più noti e significativi. Difficile dire se il grande critico avrebbe pacificamente accettato di essere inserito nella schiera di quegli «intellettuali»/«scrittori» disposti a credere all'irrazionalità del «mondo» e alla gratuità della «vita». Più semplice, ed è quanto cercherò di dimostrare, è che l'«obiezione dell'assurdo», almeno per un periodo di tempo circoscritto, anche a lui dovette apparire «ingombrante e corrosiva», tale da non poter «fare a meno di tenerne conto».

Prima di addentrarmi nel vivo della riflessione, tuttavia, mi preme sottolineare che non mi propongo qui di affrontare il complesso rapporto tra Debenedetti e l'ebraismo², bensì di esaminare il non meno intricato problema delle 'rifles-

¹ Giacomo Debenedetti, *Personaggi e destino* [1947], in G. Debenedetti, *Saggi*, progetto editoriale e saggio introduttivo di Alfonso Berardinelli, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1999, p. 902.

² Sul tema si vedano Luca De Angelis, «Qualcosa di più intimo». *Alcune considerazioni sulla differenza ebraica in letteratura*, in *L'ebraismo nella letteratura italiana del Novecento*, a cura di

sioni' del critico attorno al tema della persecuzione ebraica (non nascondendo che il margine di sovrapposizione tra le due dimensioni è, almeno da un certo punto di vista, ampio). Nel condurre l'analisi, farò principalmente riferimento a due delle tre prose raccolte nella sezione dei *Racconti* del «Meridiano» dedicato a Debenedetti: *Otto ebrei* (composto nel «settembre del 1944» e pubblicato in tre puntate sul «Tempo» nell'ottobre dello stesso anno) e *16 ottobre 1943* (apparso per la prima volta su «Mercurio» nel dicembre 1944 ma datato «novembre»)³. A questi testi affiancherò alcune prose che nella maggioranza dei casi (ma non senza alcune importanti eccezioni) sono state trascurate dalla critica: *Lupi nel plenilunio*, pubblicata su «L'Epoca» nel febbraio del 1945⁴; *La trincea degli ebrei*, apparsa sul medesimo settimanale l'8 maggio 1945⁵; *Campo di ebrei*, che reca in calce la data «febbraio 1945», pubblicata sulla «Nuova Europa» nell'aprile di quell'anno e in seguito confluita nella *Terza serie* dei *Saggi critici*⁶. Sono tutti testi che risalgono a un periodo di tempo (relativamente) limitato – quello che, mischiando arbitrariamente date di composizione e di pubblicazione, ma non per questo allontanandoci troppo dall'effettiva cronologia di stesura, si situa a cavallo tra l'occupazione nazista e la liberazione⁷ – e che ven-

Marisa Carlà e Luca De Angelis, Palermo, Palumbo, 1995, pp. 9-25; Emilio Jona, *Radici ebraiche nel pensiero critico di Giacomo Debenedetti*, in *Giacomo Debenedetti. L'arte del leggere*. Atti del Convegno (Biella, febbraio 1996), a cura di Emilio Jona e Vanni Scheiwiller, Milano, Scheiwiller, 2001, pp. 57-81; Elena Loewenthal, *Divagazioni ebraiche di (su) Giacomo Debenedetti*, in *Giacomo Debenedetti e il secolo della critica*. Atti del Convegno (Roma, 21-23 febbraio 2001), a cura di Alfonso Berardinelli, Giulio Ferroni e Maria Ida Gaeta, in «Nuovi Argomenti», luglio-settembre 2001, 15, pp. 241-252.

³ Tutte le citazioni delle due prose, d'ora in avanti siglate rispettivamente OE e OTT (cui seguirà l'indicazione secca di pagina), sono tratte da G. Debenedetti, *Saggi cit.* Per le loro vicende editoriali si rimanda all'apparato di *Notizie sui testi* ivi contenuto (pp. 1579-1582).

⁴ La data esatta è il 5 febbraio 1945 (p. 3); la stessa prosa è stata poi ripubblicata col titolo *Anche gli ossessi*, in «Costume», I, 31 luglio 1945, 4, pp. 15-17.

⁵ Sul n. 78, pp. 1-2; poi in «L'Europa letteraria», I, marzo 1960, 2, pp. 126-130. Dalla ristampa più recente trarremo le citazioni che seguiranno nel testo.

⁶ Ivi, pp. 1597-1605. Lascero in secondo piano, pur tenendone di conto, il saggio *Vocazione di Vittorio Alfieri* (Roma, Editori Riuniti, 1977), composto da Debenedetti nei mesi dell'esilio cortonese, e i restanti articoli coevi, che, accanto alle prose sopra citate, andranno in seguito a comporre la terza parte della terza serie dei *Saggi critici* (*Gide ritrovato, Il silenzio del mare, In morte di Paul Valéry e L'avventura dell'uomo d'Occidente*, in G. Debenedetti, *Saggi cit.*, rispettivamente alle pp. 839-848, 849-857, 866-874, 875-895). Quanto a *Camilla* (ivi, pp. 827-836), è lo stesso critico a denunciare i *loci* di un possibile rispecchiamento nelle vicende dell'eroina: «Queste note sul personaggio di Camilla furono scritte nell'ottobre 1943, pochi giorni dopo la razzia dei nazisti nel Ghetto di Roma [...]. Contengono anche troppi accenni che avrebbero dovuto aprire gli occhi dei lettori sull'intenzione dello scritto (l'«umile Italia»; il rimorso del padre forzato a condurre i figli tra i pericoli e gli agguati; il «duro alleato» a cui Latino si è stretto «in un momento di aberrazione politica e militare» ecc.)» (ivi, p. 832).

⁷ Si rimanda in proposito ai capitoli *Il letterato sprotetto* e «*Dio era nel silenzio*». *Debenedetti e gli ebrei romani*, in Paola Frandini, *Il teatro della memoria. Giacomo Debenedetti dalle opere e i documenti*, Lecce, Manni, 2001, pp. 163-192.

gono dati alle stampe su «riviste del postfascismo» (Contorbia⁸). La mia vuole essere un'opzione di prospettiva che – operando un taglio sincronico e facendo dialogare testi eterogenei quanto al genere di appartenenza, ma affini per tema e 'prossimità di pubblicazione' (moltissimi sono peraltro i richiami intertestuali) – consenta non soltanto di dar conto di ciascuna prosa, ma anche di illuminare un 'momento' particolare della vicenda intellettuale del critico (oserei dire fra i più drammatici e, in forza di ciò, produttivi). Tale lettura in parallelo favorisce a tutti gli effetti la *mise en relief* delle modalità con le quali il grande critico guardò ai drammatici eventi di cui era stato insieme lucido testimone e commosso protagonista. Sullo sfondo di un'inquietante fenomenologia dell'oppressione, a prendere forma è un quadro in cui, oltre ogni complessità e problematicità, pare abbiano singolarmente conteso due degli strumenti tipici della sua strategia ermeneutica: «l'accerchiamento e l'interrogatorio»⁹.

A proposito di *Otto ebrei* e di *16 ottobre 1943*, ritengo sia il caso di tornare a quanto Giuliano Manacorda notava ormai venticinque anni fa, cioè che la logica che presiede alle due prose, pur accomunate dalla questione portante della persecuzione razziale, sia sostanzialmente difforme (Manacorda le riteneva «nettamente differenziate per impostazione e svolgimento»¹⁰). Ricordo in merito che significativamente, fin tanto che Debenedetti fu in vita e diversamente da quanto sarebbe accaduto dopo la sua morte, i due testi non uscirono mai raccolti nello stesso volume.

Otto ebrei – «suggeritogli da un "retroscena" dell'eccidio delle Fosse Ardeatine, venuto in luce durante il processo contro il dottor Caruso, questore di Roma durante il periodo dell'occupazione nazista» – è il primo testo, secondo l'ordine cronologico, che il critico compone sul tema della 'caccia all'ebreo'. Le circostanze in cui fu scritto sono chiarite nella *Nota* che appare nell'edizione del 1961 del Saggiatore (all'interno della «Biblioteca delle Silerchie», collana di cui – si ricordi – Debenedetti era stato ideatore e curatore)¹¹: «fu scritto a Roma nel

⁸ Franco Contorbia, *Su Giacomo Debenedetti «intellettuale». Appunti per una storia da scrivere*, in *Il Novecento di Debenedetti*. Atti del Convegno (Roma, 1-2-3 dicembre 1998), a cura di Rosita Tordi, Milano, Mondadori, 1991, p. 156. Sulla collaborazione di Debenedetti alle riviste romane si veda il saggio di Marcello Ciocchetti, *Prima di piantare datteri. Giacomo Debenedetti a Roma (1944-1945)*, Pesaro, Metauro Edizioni, 2006.

⁹ Il virgolettato proviene da quanto ha scritto Raffaele Manica nella *Premessa* alla ristampa di G. Debenedetti, *Il personaggio-uomo*, Milano, Il Saggiatore, 2016: «Come nelle lezioni, [nei saggi che compongono *Il personaggio-uomo*] è importante l'accerchiamento e l'interrogatorio piuttosto che la conquista e le risposte» (ivi, pp. 20-21).

¹⁰ Giuliano Manacorda, «16 ottobre 1943» e «*Otto ebrei*», in *Il Novecento di Debenedetti* cit., p. 303. Sulle due prose si vedano anche Ottavio Cecchi, *La parola e lo sterminio*, in O. Cecchi, *Incontri con Debenedetti*, Ancona-Bologna, Transeuropa, 1988, pp. 78-85, e Cosimo Cucinotta, *Due strani rabbini: Saba e Debenedetti*, in *Guarire le parole. L'ebraismo europeo tra filosofia e letteratura*, a cura di Paola Ricci Sindoni, Firenze, Le Lettere, 2010, pp. 17-37.

¹¹ Cfr. G. Debenedetti, *Preludi. Le note editoriali alla «Biblioteche delle Silerchie»*, introduzione di Edoardo Sanguineti, a cura di Michele Gulinucci, Roma-Napoli, Edizioni Theoria, 1991,

settembre del 1944, all'indomani della liberazione dell'Italia Centrale, mentre ancora durava la guerra e nei campi della morte operavano le camere dei gas e i crematori. Quasi tutto era già stato consumato: milioni di Ebrei erano stati distrutti da Hitler»¹².

La prosa prende le mosse da un recente fatto di cronaca che vede coinvolto il commissario di Pubblica Sicurezza Raffele Alianello, il quale, venuta meno la «tirannide»¹³ e dovendo testimoniare al processo che vede Caruso imputato, coglie l'occasione per mettersi al riparo dall'accusa di collaborazionismo. Debenedetti immagina lo svolgersi del suo ragionamento, che si presenta formalmente impeccabile: «Quali le impronte digitali del fascismo? Diamine, la persecuzione degli ebrei. Quale, di conseguenza, il più incontrovertibile connotato dell'antifascismo? La protezione degli ebrei»¹⁴. Così Alianello, in fase di deposizione, propiziandosi in una volta giudici e popolo, dichiara di aver fatto sì che i nomi di otto ebrei venissero cancellati dalle liste dei condannati a morte.

Il «caso» presentato, tuttavia, altro non è che un «pretesto» (parola d'autore¹⁵) per mostrare come, nonostante sia venuto meno il giogo nazista, a tutti gli effetti la campagna di discriminazione non sia mai giunta a termine. La vicenda esemplifica come gli ebrei siano ancora oggetto di un'attenzione «speciale», per quanto a tale aggettivo sarebbe da preferire l'assai più pertinente «razziale»¹⁶. In tal senso, a differenza di *16 ottobre 1943* (il cui intento pare «eminentemente descrittivo»¹⁷), *Otto ebrei* si configura come un'indagine razionalistico-argomentativa ruotante attorno a una tesi 'forte', quella secondo cui persecuzione per «odio» e persecuzione per «amore»¹⁸, nonché essere entrambe dannose, nella sostanza si equivalgono.

Più in generale, lo scavo di Debenedetti (rigidamente condotto, secondo quanto ribadito più volte nel testo, «da una prospettiva di ebrei»¹⁹) consente di verificare il posizionamento dell'autore di fronte alle vicende narrate. All'interrogazione del presente e del recente passato – ma il suo sguardo si spinge a sondare anche il passato remoto, fino a lambire il tempo biblico –, sembra sotteso un quesito fondamentale: cosa ha contraddistinto e cosa contraddistingue *oggi* la 'condizione' ebraica? I fatti – già si accennava – testimoniano che la sua cifra più propria è stata ed è quella della *persecuzione*. Che sarà pure risposta evidente, ma in relazione alle impli-

da cui è stata tratta la citazione che precede (ivi, p. 153). Dello stesso volume esiste una seconda edizione, con introduzione di Raffaele Manica e uno scritto di Edoardo Sanguineti, Palermo, Sellerio, 2012.

¹² Ivi, pp. 154-155.

¹³ OE 70.

¹⁴ OE 71.

¹⁵ OE 75.

¹⁶ OE 87.

¹⁷ G. Manacorda, «*16 ottobre 1943*» e «*Otto ebrei*» cit., p. 306.

¹⁸ Ivi, pp. 308-309.

¹⁹ OE 72 e 73.

cazioni tutt'altro che scontata, giacché lascia emergere in filigrana quanto consente di tracciare l'arco di un *destino*, al quale per giunta (ne fanno fede, ancora una volta, i fatti) si corre il rischio di non poter scampare²⁰. Un destino che si presenta privo di senso, totalmente assurdo (altrove la persecuzione è definita «il più spaventoso degli arbitri»²¹), se è vero che può essere accostato a quello degli aratori dell'Etna (a loro è intitolata la terza e ultima parte di *Otto ebrei*) che «periodicamente» vedono i propri «campi» «inceneriti» dalla «lava»²², o, in accordo con un'altra similitudine presente nel testo (anch'essa attinta all'immaginario dell'inspiegabile calamità), accomunato a quello degli ammalati «costretti alla quarantena»²³. Se volgiamo lo sguardo a *16 ottobre 1943*, vi ritroviamo d'altra parte più di un'immagine assimilabile a quelle appena evocate:

Per tutti questi motivi gli ebrei di Roma si fidarono, in un certo qual modo, dei tedeschi, anche – e, diremmo, *soprattutto* – dopo quanto era successo il 26 settembre. Si sentivano come vaccinati contro ogni ulteriore persecuzione. Sarebbe stata un'ingiustizia, e per temperamento non vi potevano credere²⁴.

Quelli pare che si allontanino, e poi rieccoli, e intanto la sparatoria non è mai cessata. Facessero qualche cosa, sfondassero una porta, una saracinesca, una bottega, almeno si capirebbe il perché. Ma no, sparano, urlano, nient'altro. È come il mal di denti, che non si sa quanto può durare, quanto può peggiorare. Questo non capire è il peggiore degli incubi²⁵.

Ogni anno, alla mensa pasquale – chi ha fame venga e mangi – si ripone una mezza azzima. Una credenza tramandata da chi sa che antico tempo, forse da quando gli ebrei facevano ancora gli agricoltori, vuole che un boccone di quell'azzima, buttato dalla finestra, acqueti gli uragani, le tempeste, le grandinate, che distruggono il pane, spogliano le viti e gli ulivi, portano la carestia e forse

²⁰ Scrive Manica nella già citata *Prefazione* a G. Debenedetti, *Il personaggio-uomo* cit., p. 32: «Nel gran teatro del mondo, tra i grandi giochi del caso e della sorte, l'accanimento non può essere che a capire il proprio destino, anche se per qualche pudore o schermo o resistenza o chissà cos'altro, si insiste a mostrare di voler capire il destino degli altri, dei personaggi che la vita o i romanzi di ogni epoca ci mettono di fronte, e, da un po', anche i film». Mi pare significativo che nel saggio *Gide ritrovato*, del «dicembre 1944», Debenedetti potesse chiedersi: «È possibile sfuggire al proprio destino? Tale la domanda incessantemente proposta da Gide, maestro interrogativo. // Ma il mondo di oggi sembra dirci, ed è forse l'unica sua parola perentoria, che "bisogna" sfuggire a quel destino» (G. Debenedetti, *Gide ritrovato*, in *Saggi* cit., p. 845). In quegli anni, sul rapporto tra 'vocazione' e 'destino' sono del resto interamente giocati anche *In morte di Paul Valéry* – poeta che a detta del critico «si era sottratto al destino per paura del caos: la sua poesia è fatta per ingannare la possibilità, l'esistenza di quel caos» (G. Debenedetti, *In morte di Paul Valéry*, ivi, p. 871) – e i saggi che compongono il volume *Vocazione di Vittorio Alfieri*.

²¹ OTT 56.

²² OE 90.

²³ OE 79.

²⁴ OTT 33.

²⁵ OTT 42.

la morte. Chi sa se quella notte qualcuno pensò di estrarre dal cassetto l'azzima avanzata dalla Pasqua precedente [...] e di lanciarla contro quel finimondo. Il grano era mietuto, le viti vendemmate; ma un altro raccolto era da salvare, quella progenitura di Israele [...]. / Loro soli [i tedeschi] sapevano la ragione di quell'inferno. E forse la vera ragione era proprio che non ce ne fosse nessuna: l'inferno gratuito, perché riuscisse più misterioso, e perciò più intimidatorio²⁶.

La fatalità svolgeva il suo lavoro sostanzioso, senza preoccuparsi del cerimoniale, senza badare alle inezie di forma²⁷.

Malgrado le proteste dei suoi, la S. decide di tornare indietro a soccorrere il parente, se ancora farà in tempo. Che può parere una bravata in sovrappiù [...]; ma c'è della gente, a cui le congiunture estreme danno una sovrabbondanza vitale, che li fa credere in una specie di invulnerabilità. È il caso di quegli infermieri che circolano tra le epidemie con uno scanzonato e quasi irritante disprezzo per la profilassi, e sono poi proprio quelli che se la scapolano, come se davvero il contagio su di loro non avesse presa²⁸.

Senza dubbio vi fu gente più consapevole, che subito si rese conto di quello che stava capitando. Ma a quelli di «Piazza Giudia», a una gran parte almeno, successe come quando portano un parente dal medico, che fa loro una diagnosi senza speranza. Per parecchio tempo ripetono il nome di quella malattia, ci fanno commenti, quasi ci prendono confidenza, come fosse il nome di una delle tante malattie che già conoscono, che sono già state in casa. Solo più tardi capiscono che cosa ci sia dentro quel nome²⁹.

Ma in merito è opportuno prestare attenzione anche alla prosa *Lupi nel plenilunio*, composta in occasione della ritirata dei tedeschi dall'Italia Centrale. In un passaggio chiave, Debenedetti si sofferma a descrivere l'atmosfera di «atroce e inevitabile irrealtà» in cui si aveva la sensazione di essere immersi durante l'occupazione. «Il mondo circostante è divenuto insensato», scrive inequivocabilmente il critico. Gli occupati vivono in una sorta di «incubo» in cui «ogni [...] passo falso, ogni [...] infrazione» può costare «il carcere o la vita»; i tedeschi, alla stregua di «ossessi», sono a loro volta rappresentati come *posseduti* da un male instillato da Hitler, la cui colpa maggiore è quella di aver sovvertito l'ordine del mondo, di aver «rovesciato il senso delle tradizioni e della cultura tedesca». Per questo la liberazione, che per gli oppressi segna un possibile ritorno alla 'normalità', nell'ottica degli oppressori si fa *esorcismo* in grado di squarciare il loro «rito greve» e «misterioso», la loro «soffocante liturgia» di crudeltà e vio-

²⁶ OTT 43.

²⁷ OTT 46.

²⁸ OTT 51.

²⁹ OTT 55.

lenza, l'uno e l'altra frutto – secondo l'interpretazione che ne dà Debenedetti – di «menzogna» e «sublimazione»³⁰.

Ma torniamo a *Otto ebrei* e al tema centrale della persecuzione. «Dal momento che a[d essa] non c'era mezzo di sfuggire», scrive l'autore, «gli ebrei tentarono quanto meno di trovarne i motivi, di dare ragione ai loro persecutori; che sarebbe stato un modo di alleviare la pena, riconoscendone almeno la logica. Con tutta la buona volontà, non vi riuscirono»³¹. Si chiede infatti Debenedetti: «Qual era il vizio, il peccato, che così inesorabilmente faceva [degli ebrei] un pericolo pubblico?»³². La risposta è presa in prestito da un «aperto e umanissimo scrittore»: non altro che il «*delitto di essere nati*»³³. Tramutato dalla «demagogia sociale» di Hitler in un «morbo» che all'esterno si manifesta con «bracciali» e «stelle gialle», in seguito trasformato, per uno *slogan* uguale e contrario della «demagogia antifascista»³⁴, in principio di individuazione di «innocenti più innocenti», di «ingiuste vittime più ingiustamente vittime»³⁵ di altre, l'ebraismo – secondo una folle ottica deformante – prende allora le sembianze di qualcosa che rende già da sempre colpevoli, diviene una sorta di colpa tragica, che in quanto tale chiede di essere scontata (segnalo in merito che a proposito della *Mirra* di Alfieri Debenedetti avrebbe parlato di «congiunzione tra orrore del castigo e innocenza della vittima, la tempesta sul fiore, che», fra l'altro, a detta del critico «è antica ricetta, ma sempre infallibile, per ottenere dagli spettatori una partecipazione pietosa»³⁶).

³⁰ G. Debenedetti, *Lupi nel plenilunio* cit. Si veda anche quanto scritto dallo stesso Debenedetti nel capitolo *Libertà e uguaglianza* di *Vocazione di Vittorio Alfieri* cit., pp. 153-154: «[...] ma la storia del XIX secolo ci si presenta oggi come uno di quei giochi d'inseguimento a rimpiattino: uguaglianza e libertà si rincorrono intorno a una colonna, e quando l'una si mostra, l'altra sparisce. I filosofi idealisti e i maestri della storiografia ci insegnano che questa non è nient'altro che la storia della libertà, la quale conquista se stessa progressivamente, e i suoi eclissi non sono che periodi di travaglio oltre cui essa si ritrova più in alto, cresciuta su se stessa. / E va bene: questa razionalità della Storia, questo mondo della ragione tutta spiegata danno certo un senso di salute e di equilibrio mentale a chi ripensa la storia a tavolino [...]. Ma quanto somigliano alla quietistica accettazione di un piano provvidenziale [...]. Ma nell'ora della catastrofe [...], alla nostra ora, che cosa diremo? [...] L'uguaglianza non solo ha ucciso la libertà: la libertà più elementare, quella di vivere; ma ha popolato le prigioni, ha rimesso di moda e perfezionato le torture, ha negato il diritto alla vita, ha semplificato il palco e il patibolo in un muro o anche meno, per rendere più sollecite, scientifiche le epurazioni. E ancora non si sa quale uomo sia certo di non essere, da un momento all'altro, un soggetto da epurare. / E noi, discepoli dei filosofi idealisti, che cosa risponderemo a noi stessi e agli altri? Torna a mente, se non è troppo eterodosso, lo scherzo di Jean Cocteau, sul Giorno del Giudizio. – Come si spiegano – domanda l'uomo – i terremoti, i disastri ferroviari? – E il Padre Eterno risponde: «Ça ne s'explique pas, ça se sent».

³¹ OE 80.

³² *Ibidem*.

³³ OTT 82.

³⁴ OTT 79.

³⁵ OTT 77.

³⁶ G. Debenedetti, *Ragioni di una rilettura*, in G. Debenedetti, *Vocazione di Vittorio Alfieri* cit., p. 18. Più oltre, ancora a proposito della *Mirra*, il grande critico avrebbe ribadito: «Orrendo

Un riferimento esplicito alla sorte degli ebrei può essere rintracciato anche nella prosa commossa di *Trincea degli ebrei*, pubblicata nel «giorno della sconfitta totale di Hitler»³⁷ (l'8 aprile del 1945). Qui il destino di Israele, definito «autentico» e – si presti attenzione al termine – «inerme», viene esplicitamente contrapposto a quello «falso e artificioso», «armato fino ai denti» dei nazisti (quest'ultimo, dice Debenedetti, «s'era chiamato da sé la “mia battaglia”», con riferimento esplicito al *Mein Kampf* di Hitler). Solo nel momento della cessazione dell'incubo, quando la sconfitta dell'oppressore può dirsi definitiva, è possibile riscontrare come anche quella degli ebrei finiti nei campi di annientamento, al pari di quella di tutti gli altri soldati, sia stata una «trincea», come anche il loro («il più avvilito degli eserciti: senza uno scopo, senza un'idea») abbia «adesso» «vinto tutte le [...] battaglie»³⁸:

[...] allora come avrebbero potuto sapere, su quei treni piombati, in quei campi di morte, di essere giunti finalmente alla vera Gerusalemme della diaspora? Un luogo che certo non somigliava alla promessa – nessuna mèta è stata mai simile alla promessa – cupo quanto la promessa era stata fulgida; eppure lì dovevano testimoniare Iddio, secondo la missione di Israele; lì avrebbero riannodato il patto di alleanza [...]. Gerusalemme questa volta era ridotta al solo Calvario; Gerusalemme era la morte. / Ma di sé non sapevano niente, niente della propria storia [...]. Così non capirono di ripetere un gesto dei profeti, di perpetuare il modo delle profezie bibliche: quando gli uomini di Dio, disperati di non poter predicare il loro messaggio, se ne facevano gli attori e si offrivano in spettacolo, affinché i popoli intendessero³⁹.

Solo al presente è forse possibile recuperare un senso plausibile, che si precisa nei termini di un olocausto:

Non per sé sono morti cinque milioni di ebrei. Sono morti per tutti gli uomini [...]. Si appellano al mondo: senza voce si appellano, perché sono morti; devono essere capiti anche se non si sono saputi spiegare altro che morendo, capiti

e innocente: è l'archetipo, la polarità fondamentale del contrasto alferiano». Mi sembra di poter sostenere che anche il binomio innocenza/orrendezza, accanto a quello tirannia/libertà (secondo quanto esplicitato ivi, pp. 13-14), possa aver guidato l'interesse di Debenedetti nella rilettura di Alfieri nei mesi del rifugio al Cegliolo. Sul concetto di libertà in rapporto al presente, si veda G. Debenedetti, *Il poeta della vigilia*, ivi, p. 122: «[...] le più dure esperienze pare ci abbiano mostrato che non basta sapere che cosa sia la libertà, non basta neppure che gli spiriti illuminati la vogliano. Libertà è ancora il sogno, l'aspirazione, la meta a cui tende il domani: meta che a tratti appare certa e visibile, mentre a momenti appare asintotica, pura direzione di marcia». Sul rapporto tra ebraismo e scrittura in Debenedetti si rimanda alle interessanti argomentazioni di Paolo Gervasi, *Scritture della persuasione*, in P. Gervasi, *La forma dell'eresia. Giacomo Debenedetti 1922-1934: storia di un inizio*, Pisa, Edizioni ETS, 2011, pp. 222-261.

³⁷ G. Debenedetti, *La trincea degli ebrei* cit., p. 126.

³⁸ Ivi, p. 128.

³⁹ *Ibidem*.

affinché non sia stato vano il loro morire [...]. Il disonore dei campi di annientamento rinfreschi la redenzione discesa dal disonore del Golgota⁴⁰.

Ma all'altezza del settembre del '44 la cronaca impone altre urgenze. Nel manoscritto di *Otto ebrei* conservato nel Fondo Debenedetti dell'Archivio Contemporaneo «Bonsanti» di Firenze, può leggersi la seguente frase (cassata poi nella versione a stampa): «Quello che [...] può addolorare [gli ebrei] nel profondo, è proprio questo: di rimanere un 'caso' che graffia sottilmente, come una vellutata zampa di gatto, l'epitelio della ferita recente non del tutto rimarginata [...]».

Questo il punto, allora: per fermare l'emorragia e guarire la ferita, per scampare al fato, per «prevenire» cioè il «male» «stabilmente»⁴¹, si tratta *in primis* – sembra dirci Debenedetti – di verificarne la consistenza, di comprenderne tutte le manifestazioni. E se il problema risiede nella persecuzione (e non negli attributi che ne specificano le qualità), l'unica soluzione percorribile consiste non tanto nel perdono (giacché anche il perdono «richiama l'idea di una colpa»⁴²), ma nel dimenticare – per così dire – l'ebraismo degli ebrei, così da riconsegnarli a *un altro destino*⁴³, quello dell'unica «razza» esistente (la «razza umana»), «senza privilegi e benefici», e anzi con il naturale corredo di patimenti e tribolazioni. Un destino, cioè, finalmente fondato sulla «Libertà» (con la lettera maiuscola), all'interno della quale non dovrà mancare di essere paradossalmente compresa anche quella – precisa Debenedetti – «*di essere antisemiti*»⁴⁴.

Altra – come già si anticipava – la sostanza di *16 ottobre 1943*. In questo caso, ci troviamo di fronte a un «saggio-racconto» (secondo la definizione di Ferrata, poi in più occasioni ripresa dalla critica) fedele ai fatti; propriamente alla «cronaca», fondata sul racconto dei testimoni sopravvissuti, del rastrellamento degli ebrei romani nel ghetto di Roma. Il pensiero corre alle parole che Saba aveva riservato all'autore di *Amedeo e altri racconti*; parole che, retrospettivamente (malgrado le intenzioni del loro estensore), acquistano un accento perfino sinistro:

Entrando ora più nel merito dei tuoi scritti, non posso non rinnovarti ora quegli appunti che ad essi avevo fatti l'ultima volta che te ne ho parlato, in quel memorabile caffè del quale non so il nome. Quello che ad essi manca è la fatalità

⁴⁰ Ivi, p. 129.

⁴¹ Nota a OE 67.

⁴² OE 83.

⁴³ Si veda OTT 32: «Persuasi da secolari esperienze che il loro destino sia di essere trattati come cani, gli ebrei hanno un disperato bisogno di simpatia umana [...]. Coi tedeschi poi giocava anche il classico atteggiamento degli ebrei di fronte all'Autorità. Fin dalla prima caduta di Gerusalemme, l'Autorità ha esercitato sugli ebrei un potere di vita e di morte assoluto, arbitrario, imperscrutabile. Questo ha fatto sì che nelle loro teste e nel loro stesso inconscio, l'Autorità si configurasse come un nume onnipotente, esclusivo e geloso».

⁴⁴ OE 86.

dell'argomento. / È una cosa apparentemente banale, ma che non cesserò mai di ripeterti. Mentre il tuo stile ha qualcosa di soave, fosse anche qualche volta di troppo uniformemente soave, ed avvolge il lettore nella musica che è della tua anima, le cose delle quali tu parli mi fanno sempre l'effetto di esserti rimaste piuttosto estranee; si direbbe che parlare di una cosa o dell'altra ti sia indifferente [Lettera di Saba a Debenedetti del 19 giugno 1926]⁴⁵.

Sulla «fatalità dell'argomento» del 16 ottobre non credo ci siano molte parole da spendere. Quanto all'*estraneità* e all'*indifferenza* nei confronti dei fatti narrati, basti ricordare l'affermazione virgolettata di Debenedetti che può leggersi nella *Nota* premessa all'edizione dell'opuscolo del 1959: «Io sono un critico, questo è il mio unico mestiere letterario. Il 16 ottobre è stato scritto da chi l'ha vissuto direttamente. Meglio attribuirlo a un nuovo Anonimo Romano, come quello che ci ha lasciato la *Vita di Cola*»⁴⁶; dove la presa di distanza dal ruolo di narratore e la contestuale auto-consegna all'anonimato, oltre a supportare la veridicità del racconto, sembrano proprio evocare – e *contrario* – un coinvolgimento pieno e tutt'altro che pacifico dell'autore (cosa del resto che appare perfino palese a livello stilistico. In proposito Contorbia ha parlato di «sublime e perfino sconvolgente eleganza della prosa sapientemente disadorna che Debenedetti piega alla rappresentazione dell'orrore»⁴⁷).

I meccanismi di costruzione del 'racconto-inchiesta' – non è un caso che il testo sia stato accostato alla manzoniana *Storia della colonna infame* e che l'autore andasse fiero di tale accostamento – mi pare che possano essere indirettamente chiariti da un passo della narrazione, che in tal senso viene ad acquisire significato metatestuale:

Il [...] racconto [della Signora S., personaggio-*point of view* della cronaca], senza dubbio ripetuto molte volte nel corso di questi mesi, sarà certo un po' *ricostituito*, con un ordine nell'incastro dei fatti e nella sequenza dei tempi, che forse la vita non ebbe; ma le persone da lei citate – quelle che si sono potute interrogare – confermano la veridicità degli episodi e l'esattezza dei particolari⁴⁸.

Parimenti, credo si possa sostenere che l'autore sia intervenuto nel montaggio del racconto per rendere più efficaci le testimonianze raccolte, elaborate in uno stile austero, elegante e insieme di grande icasticità. Emblematici in tal senso risultano l'impiego di analesi, le inserzioni di porzioni di testo in cui è il nar-

⁴⁵ La citazione è tratta da G. Debenedetti, *Amedeo e altri racconti* [1926], a cura di Enrico Ghidetti, Roma, Editori Riuniti, 1984, p. 97.

⁴⁶ OTT 27.

⁴⁷ F. Contorbia, *Appunti per un saggio su «Mercurio»*, in «La Rassegna della letteratura italiana», CVIII, gennaio-giugno 2004, 1, [pp. 29-43], p. 36.

⁴⁸ OTT 50 (corsivo nell'originale).

ratore a prendere la parola⁴⁹ all'interno di un più ampio quadro in cui i fatti sono riportati nella loro linearità, secondo una tecnica che, se non vado errato, ha molto a che fare con quella cinematografica (penso soprattutto ai frequenti cambi di inquadratura, volta a volta attenti a registrare porzioni d'ambiente, gesti ed espressioni dei personaggi, anche secondo la prospettiva dei 'protagonisti', all'interno di una complessa architettura dei punti di vista). Non deve poi sfuggire quanto ha precisato Paola Frandini nel volume *Il teatro della memoria*, e cioè che *16 ottobre 1943* è in qualche modo

anche un libro teologico. Di quella terribile giornata Giacomo Debenedetti ha riportato i fatti e ha celebrato la presenza di Dio nei fatti. Il racconto della retata nazista è anche il racconto del *pathos* di Dio, il dolore dell'uomo è al tempo stesso il dolore di Dio che soffre con l'uomo e dell'uomo. La cronaca entra nella leggenda e nel mito. L'episodio appartiene al destino d'Israele come altri episodi che l'hanno preceduto. Debenedetti è testimone e officiante di una storia terrena e religiosa⁵⁰.

Un racconto, cioè, almeno in parte capace di «impedire che la memoria muoia in esilio, cristallizzata lontana nella memoria storica»⁵¹.

Si tratta di una cronaca che si ferma *al di qua* della tragedia vera e propria, al di qua del «velario» che separa i 'salvati' dal «tetro regno» degli «aboliti dal mondo» (così Debenedetti in *Trincea degli ebrei*⁵²). Scrive il critico nel saggio-recensione al volume *Le camp de la mort lente* di Jean-Jacques Bernard (in cui, fra le altre cose, si percepisce quanto bruci, nel recensore, l'«esigenza del fatto», di narrare il fatto, di conoscerlo e capirlo):

Della razzia romana si è giunti a ricostruire il decorso fino al momento in cui le vittime, sul treno piombato in rotta verso il Nord, giunsero alla stazione di Firenze. Ma da Firenze comincia *la notte inesorabile*. / Il Bernard è penetrato nel cuore di quella notte, ne ha vissuto alcune ore, scontandone attimo per attimo la sostanza per noi così crudelmente enigmatica, poi ne è riemerso per dirci com'era. Lo si interroga come uno che torni da un *remoto e inaccessibile luogo di esilio*, dove abbia lasciato persone a noi terribilmente care. E più che un luogo di esilio, *una specie di aldilà*: per usare la parola ebraica, un «gaòl»⁵³.

⁴⁹ A titolo esemplificativo, si veda OTT 33: «(Chiediamo scusa di questa digressione, ed eventualmente delle altre in cui incorreremo; ma per intendere l'intera atrocità del dramma che cercheremo di ricostruire, è opportuno conoscere un po' meglio i personaggi)».

⁵⁰ Paola Frandini, «Dio era nel silenzio». *Debenedetti e gli ebrei romani* cit., p. 185.

⁵¹ Dario Calimani, *La memoria e il suo esilio*, in *Lombra lunga dell'esilio. Ebraismo e memoria*, a cura di Maria Sechi, Giovanna Santoro, Maria Antonietta Santoro, Firenze, Giuntina, 2002, p. 41.

⁵² G. Debenedetti, *La trincea degli ebrei* cit., p. 126.

⁵³ G. Debenedetti, *Campo di ebrei*, in *Saggi* cit., p. 858 (corsivi miei).

Per interposta narrazione, dunque, quanto a Debenedetti non era riuscito di fare in proprio, quanto esula cioè dall'esercizio di una parola che può 'soltanto' farsi tramite di una verità effettuale⁵⁴ o, al limite, mostrarsi capace di interrogare l'irrazionalità del reale. Offrendoci però testimonianza della sua personale *nekyia*, di una discesa agli inferi che avrebbe impresso una svolta definitiva nella sua vicenda di uomo e di intellettuale. Con un acquisto in termini di consapevolezza che il grande critico avrebbe affidato al finale di *Trincea degli ebrei*, e che in questa sede possiamo fare nostro: «Se l'umanità passerà insensibile sui suoi morti, se calpesterà quella trincea degli ebrei, se disconoscerà il significato che s'esala, che sale da quel sangue e da quel dolore, non sappiamo quello che il domani sarà per riserbarci. Avremmo bestemmiato la speranza»⁵⁵.

⁵⁴ Scriveva Debenedetti in *Vocazione di Vittorio Alfieri* cit., p. 75: «[...] la sola cosa che noi chiediamo a noi stessi, e anche ai nostri figli, per il bene nostro e loro, è questa: di ricordare».

⁵⁵ G. Debenedetti, *La trincea degli ebrei* cit., p. 130. In merito è il caso di citare quanto il critico annotava a proposito del *Malentendu* di Camus: «Comunque, il pessimismo del *Malentendu* non sarebbe poi così totalitario, se dischiude sulla catastrofe un arco di cielo, accordando all'Europa suicida di ricongiungersi per il varco della morte ai suoi figli migliori, di rinascere all'amore ecc. Più che un'allegoria pessimistica, il dramma sarebbe dunque una apocalisse. Gli scritti di questo genere nascono sempre da una lotta dell'angoscia con la speranza: che fu appunto lo stato d'animo del terribile anno '43. Contengono, attraverso pitture di sgomenti, anche un invito a tornare sulle vie della giustizia. (Fa meraviglia, anzi, che di apocalissi, negli anni della Resistenza, non se ne siano scritte in maggior numero)» (G. Debenedetti, *L'avventura dell'uomo d'occidente* [1946] cit., pp. 882-883). E, per tornare al saggio da cui si è preso le mosse in queste pagine, vale la pena di riportarne le parole conclusive, che fanno esplicito riferimento al tema della *speranza*: «La sorte dell'Europa occupata dai tedeschi ha ripetuto, con liturgica esattezza, l'antico rito [della discesa agli inferi]. [...] Chiamati dal sangue delle vittime, furono uditi degli oracoli. Dicevano che il sacrificio non era inutile, se doveva propiziare il ritorno di quella che propriamente è vita: una vita degna di essere vissuta. Esse furono udite, furono condivise anche dagli uomini che oggi sono ricaduti nell'angoscia, nel senso dell'Assurdo. Non si vorrebbe credere che, nonostante un suono un po' alto, quelle parole oggi ci ritrovino diffidenti, paralizzati da un sospetto di rettorica. In ogni caso esse contengono, contro l'epica dell'esistenza, un'obiezione grave e non semplicistica; basti ricordarne il prezzo. Non pare possibile che, usciti a riveder le stelle, gli uomini non abbiano anche recuperato anche il senso delle costellazioni, questa primordiale immagine che vuole le sorti umane legate al giro e all'influsso degli astri. Ed è un modo di esprimere l'intuitiva certezza anche il nostro destino sia scritto; non casuale, né gratuito, né insensato» (G. Debenedetti, *Personaggi e destino* cit., pp. 920-921).

ARTURO LORIA. UN FENOMENO DI DIPLOPIA¹

Ernestina Pellegrini

Premetto che questa relazione è da intendersi come un'appendice a un mio lavoro uscito nel 1998 per l'editore Diabasis intitolato *La riserva ebraica. Il mondo fantastico di Arturo Loria*², in cui andavo alla ricerca sui testi – ma anche parallelamente nel ricchissimo materiale depositato nel Fondo Loria dell'Archivio Contemporaneo Alessandro Bonsanti – della presenza fantasmatica dell'«ebraicità», di quel *Juif imaginaire*³ che indica quasi la presenza di un «doppio» in qualche modo occultato e nel contempo profondamente inseguito, indagato, riconquistato e infine scelto come emblema della propria identità più profonda. Quel mio libro aveva una brillante postfazione di Guido Fink intito-

¹ In questo saggio farò l'uso di abbreviazioni per i rimandi ad alcune opere di Arturo Loria e a testi della bibliografia critica; CB = *Il cieco e la Bellona*, Milano, Mondadori, 1959; FV = *Fannias Ventosca*, ivi, 1961; SB = *La scuola di ballo*, Palermo, Sellerio, 1989; MDFI = *Memorie di fatti inventati. Racconti e inediti*, a cura di Franca Celli Olivagnoli, Firenze, Ponte alle Grazie, 1989; AP = *Avventure personali. Biografia di Arturo Loria attraverso gli scritti*, a cura di Franca Celli Olivagnoli, Firenze, Ponte alle Grazie, 1990; AVAL = *L'opera di Arturo Loria*. Atti del convegno di Firenze 21-23 febbraio 1991, a cura di Rita Guericchio, Firenze Festina Lente, 1993; ZD = *La zona dolente. Studi su Arturo Loria*. Atti del convegno di Carpi 8-9 maggio 1992, a cura di Marco Marchi, Firenze Giunti, 1996; ALMD = *Arturo Loria- Mostra di documenti*, a cura di Marco Marchi, Bologna, Grafis, 1992.

² Cfr. Ernestina Pellegrini, *La riserva ebraica. Il mondo fantastico di Arturo Loria*, Reggio Emilia, Diabasis, 1998 (d'ora in avanti con la sigla RE, seguita dal numero delle pagine).

³ Cfr. Alain Finkielkraut, *Le Juif imaginaire*, Paris, Le Editions du Seuil, 1980, di cui sono apparse alcune pagine su «L'Illustrazione italiana» (n.s., 1, ottobre-novembre 1981,1, pp. 23-24: «Per molto tempo dell'ebraismo non ho tenuto in considerazione che l'aggettivo a cui esso mi dava diritto e l'uso narcisistico che potevo farne. Ebreo: Giusto, Proscritto, Vittima, Popolo Ribelle, Valle di lacrime... ero di una discrezione e di un'efficacia imbattibili nel maneggiare queste definizioni. Esse disegnavano l'immagine di me stesso che volevo suggerire agli altri uomini, e mi facevano vivere in un cerchio magico di cui ero il centro. Ebreo per sfoggio? Non esattamente: perché non mi travestivo, ma mi svelavo presentando agli altri l'essenza preziosa della mia individualità è [...]. Tiravo il passante per la manica affinché assistesse allo spettacolo della mia alterità [...] Politico da una parte all'altra... il nostro universo teneva in considerazione soltanto il simbolo dell'Ebreo, il sottinteso presente in tutte le oppressioni collettive. Il resto (tradizione spirituale, storia sociale, vita quotidiana) non esisteva [...] Così è l'ebraismo in quanto storia che soffriva più direttamente dalla sopravvalutazione dell'ebraismo come modello [...].».

lata *Nella soffitta*, che, occupandosi di cinema nel contesto largo di *Ebraismo e cultura europea del '900*, partiva dall'immagine della moglie pazza di Rochester, che vive all'ultimo piano di una lugubre casa, in uno dei più bei romanzi del filone gotico-sentimentale dell'Ottocento inglese, *Jane Eyre* di Charlotte Brontë (1847), per introdurre una figura non molto diversa, che compare per esempio ne *L'ultimo métro* (1980) di François Truffaut, il regista-fantasma Lucas Steiner rintanato nella cantina del teatro dove rappresentano opere che lui dirige in incognita, un personaggio che Fink chiama «l'archetipo dell'ebreo nella soffitta»:

Mi pare che appunto nella soffitta, per ovvi motivi d'autodifesa, il cinema post-Genocidio abbia cercato di relegare la figura dell'ebreo: un modo di proteggerlo, di evitargli una gran brutta fine o di rimandarla, ma anche un modo di lasciarlo in un certo senso fuori-scena, o in uno spazio ben limitato (una sorta di riserva di nuovo tipo a beneficio di una *highly endangered species*), o forse di non tenere troppo in vista quello che George Steiner chiama «un rimprovero vivente» (Fink in RE, p. 157).

Dell'ebraicità presente come un lievito-madre nell'opera dello scrittore hanno parlato in tanti, sin dai tempi di «Solaria», dove Alberto Consiglio insisteva sul carattere ebraico della rappresentazione del mondo come «inferno di nomadi», sullo studio delle psicologie condensato spesso in un «senso della persecuzione» e di una sveviana «senilità spirituale», sulla tendenza a dare al racconto il valore e la struttura dell'«apologo», con una sospensione spazio-temporale che dilata il realismo di partenza in una prospettiva magica e surreale⁴. Ne ha scritto anche Oreste Macrì a proposito del «naturalismo semitico toscano»⁵ e poi Luigi Baldacci, che fa di Loria l'inventore di un mondo fra «i più radicalmente decadentistici che siano stati espressi da un narratore italiano» e ne sottolinea la «vocazione tutta ebraica a ritrovare la ragione indicibile delle cose», per cui la realtà nell'opera di Loria – dice – è come affetta «da un fenomeno di diplopia: c'è l'immagine della cosa, che può essere anche bella, chiara, seducente, e c'è la sovrimpressionazione del ghetto, in cui la vita non è mai allo stato pieno, ma è sempre arrangiata, truccata, simulata...» (ALAV, p.16).

Dopo quasi vent'anni torno a occuparmi di Arturo Loria, lo scrittore di racconti fantastici e bizzari che si situano in una tradizione molto poco italiana – l'autore di raccolte come *Il cieco e la Bellona*, *Fannias Ventosca*, *La scuola di ballo* – che litigava con Landolfi a proposito della paternità in Italia di un'arte che lui stesso definiva, nel proprio *Giornale di bordo*, «lunare». È uno scrittore che po-

⁴ Cfr, Alberto Consiglio, recensione a *Fannias Ventosca*, in «Solaria», aprile 1939, pp. 59-61.

⁵ Per questa e altre citazioni rimando a E. Pellegrini, *Ebraismo ed europeismo nella Toscana degli anni Trenta*, uscito prima su «Il Ponte» dell'ottobre 1982, pp. 1017-1051, e quindi nel volume *La narrativa nella Toscana del Novecento*, a cura di Gino Gerola, Firenze, Vallecchi, 1984, pp. 65-91.

trebbe sembrare un Kafka in salsa mediterranea, il prezioso pittore, in senso decorativo, come voleva Montale, di *Capricci* letterari in cui confinare una realtà e una umanità ai margini della vita, in un impasto di grottesco, tragicità e disincanto. Ma quello che oggi mi interessa, stimolato dall'occasione di questo importante convegno, è la riflessione inedita di Loria intorno a questa faccenda della ebraicità, scaturita a ridosso dei fatti tragici della persecuzione e dell'olocausto, come se fosse un *prima* o un *dopo* della scrittura letteraria, che hanno modificato radicalmente l'idea stessa di letteratura. Quasi un *Dietro le parole*, che resta celato o implicito nelle latebre del preformale. Non sono pochi i documenti che attestano questa riflessione e la fenomenologia di una vera e propria metamorfosi interiore che fa sì che Loria assuma su di sé, con fierezza, il blasone doloroso di una appartenenza che lo porterà al silenzio. Ne scelgo uno. È uno scritto che si intitola semplicemente *Gli Ebrei*, un foglio manoscritto su due facciate presente nel Fondo Loria dell'Archivio Contemporaneo⁶, che può essere l'abbozzo in 16 punti per una conferenza, con un *preambolo* e una *chiusa* sconvolgenti, un testo che nella sua schematicità riassume e evidenzia con la vistosità di un'insegna luminosa ciò che balugina, appare e scompare, ma resta a mio parere inconfondibile, sul fondo di tanti racconti dello scrittore. In questa scaletta per un discorso che con molta probabilità è stato tenuto nel 1945, Loria nel *Preambolo* divide gli ebrei in due gruppi: «quelli che credono bene agitare il problema» e «quelli che vorrebbero il silenzio», due atteggiamenti paradossalmente complementari che si agitano e lottano all'interno della psicologia dello scrittore, come una guerra fra doppi, e che ben mostrano la conflittualità di quella che Jankélévitch avrebbe chiamato una qualità della coscienza dell'ebreo del post-genocidio⁷ che «non accettando di essere come gli altri, né un altro dagli altri... accetta di essere un altro da sé sviluppandosi all'infinito, sfuggendo a sé stesso» (*Ebrei*, ACAB). C'è una parte, nell'abbozzo per la conferenza, che pare più sofferto, mezzo cancellato, perché solo in quel punto si dice «io», e si tratta la questione da una distanza ravvicinata: «Io sono un pigro; però come accade ai pigri mi piacciono i problemi difficili sui quali indugiare a lungo in pensieri e meditazioni. Già che io oggi ho commesso l'imprudenza di scegliere per tema gli Ebrei» – subito cancellato e corretto in «Che io oggi parli degli Ebrei appare a taluno un'imprudenza»; con un'aggiunta al margine: «Mi sarebbe parso indegno di me, uomo libero, e di tutti gli uomini liberi il sorvolare sull'argomento. Entrerò subito nel vivo della materia. Imprudenza? E perché? Ecc. Il *silenzio* (?) sono gli Ebrei stessi, i quali dopo tanti affanni chiedono piuttosto oblio che non luce sulle loro recentissime sofferenze, ecc.» (*Ebrei*, ACAB). Eppure, sostiene Loria in un altro punto della sua scaletta, bisogna affermare che gli intellettuali e gli scienziati di origine ebraica

⁶ Arturo Loria, *Ebrei* (in Fondo Loria. Si avverte che d'ora in avanti, quando si farà riferimento a carte dello scrittore presenti nell'Archivio Contemporaneo del Gabinetto Vieusseux, utilizzeremo la sigla ACAB).

⁷ Cfr. Vladimir Jankelevitch, *La coscienza ebraica*, Firenze, Giuntina, 1986, p. 18.

sono stati al centro delle maggiori imprese di rivolgimento storico e culturale del Novecento (e cita Freud e Einstein), tanto che l'accusa razzista di «giudaismo» o di «mentalità ebraica» diventa – scrive Loria – un «alto onore perché si veniva ad attribuire questa mentalità a chiunque sognasse, sperasse e operasse per un domani migliore» (ACAB, ora riprodotto parzialmente in ALMD, pp. 67-68). Loria parla anche dell'internazionalismo ebraico e indica le colpe di un'assimilazione mimetica che ha reso in taluni casi gli intellettuali ebrei italiani più fascisti dei fascisti («fascisti in modo rumoroso»), tradendo – è questo il punto – «una loro storia e un ideale di millenni» (*Ebrei*, ACAB). Accenna all'internazionalismo ebraico, dunque, e fa i nomi di Carlo e Nello Rosselli e di Nando Liuzzi, dicendo che sarebbe stata «la persecuzione» a favorire questa «rinascita di orgoglio, di senso storico, di fierezza» (*Ebrei*, ACAB). Ci sono però altri documenti che possono situarsi a mezza strada, fra la referenzialità del documento d'archivio e il riscatto estetico, come una lunga prosa, scandita in 26 punti, dal titolo ironico *I sogni da interrogare, oppure memoria all'accademia da parte dell'accademico*, dove Loria alla voce numero 21 parla della morte dei fratelli Rosselli, del sogno o della realtà-incubo del loro funerale:

Via Giusti? La strada di Nando, morto tra noi dopo l'esilio doloroso che gli spezzò il cuore, la strada di Nello e di Carlo! La nostra maturità si volge addietro ad una ben triste giovinezza. Amici in carcere, amici assassinati. La peggiore tetraggine dei cattivi romanzi storici superata dalla realtà con la terribilità dei corpi inerti, straziati, il silenzio imposto a qualsiasi grido. Nel tempio di una fede che fu quella dei miei avi paterni si tiene un servizio funebre. Pare una cospirazione. I due fratelli sono tra noi, anche gli assassini sono tra noi, hanno facce che conosciamo da anni, antichissime di sicari, nasi corti, labbra che leccano il bicchiere del vino rosso. No, non sono così. Sono invece scientifici assassini che viaggiano come gran signori in vagone letto, che capitano per pochi minuti entro un'ambasciata, che ritornano in patria con pantaloni di flanella e scarpe dell'ultimo tipo sportivo venuto di moda nelle grandi capitali che ignorano i loro delitti. Hanno occhi freddi e chiari. Vivono con donne di lusso, amano i liquori forti. Il servizio funebre continua. La cantilena quasi orientale fuga le immagini di prima. Carlo e Nello diventano eroi biblici e la loro morte suggerisce grandi e profetiche parole. Via Giusti! Questo non è un sogno, amici cari; è una realtà che abbiamo sofferta insieme a molta vergogna nostra e di tutti (MDFI, pp. 379-380).

Dal 1938 in poi diventa centrale la riflessione di Loria sulla propria identità ebraica sempre più demonizzata dalla storia, sul percepirsi come «un visibile ingombro» – come scrive nel *“Diario senile” di Alfredo Tittamanti* sulla rivista «Letteratura» dell'ottobre 1938⁸ – ma anche inizia la rivendicazione della fecon-

⁸ Cfr. E. Pellegrini, *La riserva ebraica* cit., p. 84.

dità di quella vena sotterranea, come risulta lampante in una nota per il *Diario* del 23 settembre 1938:

1938. In un mondo così estremamente organizzato e pieno di schede personali io dubito che esista un posto ben definito per me. Immagino di essere sfuggito a censimenti e statistiche per il miracolo della mia povertà. Penso che se a un tratto mi ponessero la domanda – Quale religione professi? – non saprei rispondere né per amore di verità, Né secondo il malizioso calcolo di piacere a chi pone le domande. [...] Rimane Iddio; ma io non sento ancora per quale tramite giungere a lui. Così, dovrei rispondere: «Ho la religione di credere che un giorno ne [morirò] avrò [in] una»: il che non è previsto in nessuna scheda con dei brevi vuoti da riempire. Se fossi ricco porrei nel mio giardino un'erma senza volto e sopra v'inciderei la mia fede al «Dio ignoto»: povero, cerco di sfuggir la domanda. Non si sa mai quali danni ne [me ne] potrebbe[ro] nascere⁹.

Ancora nello stesso testo si legge: «Anche dinanzi alla sciagura io ho potuto sdoppiarmi e considerare con compassione la parte di me stesso che capivo colpita senza rimedio»¹⁰. Ecco, scritti come questi – *Gli Ebrei, I sogni da interrogare, Ancora per il Diario* – nella loro laconicità, provvisorietà, valgono per me al di là dell'apporto documentario alla mia tesi dell'identità ebraica occultata, mimetizzata, mandata in soffitta, e implicita in ogni racconto o in quelle *Memorie inutili*, dove Loria diventava e si riconosceva come il falsario di se stesso; questi scritti valgono al di là, dicevo, perché mi portano a interrogarmi sulle ibridazioni o polarizzazioni della scrittura di Loria fra vissuto personale e forme della finzione, sulle modalità retoriche del *se* e del *come* dire certe cose indicibili, e a fare magari qualche esempio comparativo.

Prendiamo due estremi di modalità rappresentativa (rappresentabile o irrepresentabile?). Da un lato mettiamo certi quadri di Zoran Musič del ciclo *We are not the Lost*, disegnati, dipinti mentre l'artista era deportato a Dachau, dove raffigurava in una febbrile e segreta attività testimoniale, non priva di fascinazione, le vittime dell'Olocausto, innalzando (è questa la parola) un paesaggio di morti, montagne di cadaveri, secondo quella categoria di «sublime negativo», che vede nella Shoah un terremoto così potente da distruggere gli strumenti stessi di misurazione, ma che proprio per questo spinge a testimoniare e a celebrare nella chiave estetica di uno sconcertante pietoso vedutismo, insomma un sisma di magnitudo incommensurabile che solo l'arte, il cinema, la letteratura anche popolare hanno poi potuto dire, elaborando strumenti espressivi nuovi, costruendo in qualche modo cattedrali per i nostri incubi, per i nostri mostri. Al lato oppo-

⁹ *Ancora per il Diario*, 23 settembre 1938. Una versione manoscritta e variata si trova nel «Raccoglitore» nel Fondo Loria in ACAB [ora citato interamente in E. Pellegrini, *La riserva ebraica* cit, p. 85].

¹⁰ Ivi, pp. 87-88.

sto inserirei tre lunghi articoli che Luigi Meneghello ha pubblicato con lo pseudonimo di Ugo Varnai su «Comunità» tra il 1953 e il 1954, come resoconto dettagliato di un libro di Gerald Reitlinger su *The Final Solution*, messa in atto da parte dei nazisti tra il 1939 e il 1945 per sterminare un intero popolo, articoli che poi lo scrittore ha raccolto in un unico volume intitolato *Promemoria*, nel 1994¹¹. La cosa che più colpisce è lo stile. Il testo è asciutto e assolutamente scientifico, come se fosse stata messa la sordina alla qualità letteraria, stilisticamente firmata della prosa. Descrivere, testimoniare, riorganizzando il materiale minuzioso, sconcertante nella sua sistematicità, messo insieme da un altro. Un asettico, impersonale documento testimoniale, che entra a suo modo nella poetica dello scrittore, legata a una peculiare e originale arte della memoria di testimone, di cantore epico, di cantastorie perfino. Si riportano dati, numeri dei morti, e perfino si allega una documentazione fotografica (si ebbero numerose critiche al fatto della non opportunità, e anzi sull'indecenza di certe immagini). Meneghello, nella breve introduzione al libro del 1994, dice che perfino il concetto di responsabilità individuale è inadeguato a esprimere il rapporto fra i fatti e coloro che vi ebbero parte, perché la natura stessa di questo assassinio di massa d'ordinaria amministrazione lo colloca «in una specie di vuoto giuridico e morale»:

La lettura del libro ebbe su di me un effetto sconvolgente. Io avevo notizie personali e dirette (partecipate con estrema reticenza, ma assorbite quasi per osmosi) su due dei luoghi chiave, Auschwitz nel 1944, e Belsen nei primi mesi del 1945, ma non avevo mai voluto fare veramente i conti con la realtà ultima dei fatti, guardare in faccia il mostruoso insieme della cosa. Ora per la prima volta capivo il senso generale e la natura profonda di quegli eventi. Erano eventi incredibili e insieme orribilmente documentabili. Per settimane lessi e studiai (è un libro che si studia) con un misto di eccitazione e di sgomento, e alla fine nacque da sé l'idea di rendere conto di ciò che avevo appreso ai miei lettori in Italia, dedicando al libro molto più spazio che in una ordinaria recensione¹².

Ma, a questo punto, ci si chiede, come rappresenta Loria la Shoà? Trovo un solo scritto presente all'interno delle *Settanta Favole*, uscite postume nel 1957¹³, favole in cui vedo attuarsi in maniera totale quel fenomeno di diplopia suggerito da Baldacci. Si tratta della XXII favola, *La morte e le nuove medicine*, che ha un po' l'aria di un'operetta morale, e che ha bisogno «per dire l'indicibile» della forma obliqua dell'apologo, in cui inserire un contenuto brutale, privo di qualsiasi trasfigurazione estetica, che conferma il pessimismo storico di questo autore che potrebbe stare nella lista di quegli scrittori che Stuart Hughes ha chiamato

¹¹ Luigi Meneghello, *Promemoria*, Bologna, il Mulino, 1994.

¹² Ivi, p. 7.

¹³ A. Loria, *Le settanta favole*, a cura di Alessandro Bonsanti, Firenze, Sansoni, 1957.

Prisoners of Hope (da Svevo a Primo Levi), un disincanto venato di cieche speranze e che ha portato Lynn M. Gunzber a inserire il nome di Loria nel fondamentale studio *Strangers at Home. Jews in The Italian Literature*¹⁴. Quando chiedono alla Morte come reagirà all'invenzione di nuove potenti medicine, lei risponde:

– Io? Nulla... ti dirò, anzi che ne sono contenta. Ci vedo una migliore organizzazione del lavoro. Moltissime faccende verranno così ridotte a poche scadenze molto piene, e ciò, a parte le ragioni, mi ricorda le belle imbarcate fatte, or ora non è molto, nei campi di concentramento di mezza Europa¹⁵.

Trionfa la reticenza, l'allusione, la latenza del testo. Si è squarciato il cielo di carta, e come ha notato con efficacia Gino Tellini, lo scrittore degli anni Quaranta comincia a guardare ai fatti personali, al materiale della propria vita non più come a una «riserva di incantesimi ma come garanzia di identità storica» (in ALAVAV, p. 85). In un capitolo delle *Memorie inutili*, pubblicate su «Argomenti» il 4 giugno 1941, per bocca del suo sosia Alfredo Tittamanti lo scrittore dice:

Mi pareva d'essere legato a una spoglia che un altro doveva e voleva abitare; ma per diventare quell'altro o fargli posto, io avrei dovuto conoscere le mie origini, averne dei suggerimenti dinanzi all'ignoto che affrontavo. Era come se un'oscura volontà di ricondurmi alla mia gente tentasse di plasmarmi secondo una forma che non riuscivo a comprendere né a raffigurare.

Eppure quello sdoppiamento fra l'uomo e lo scrittore viene da molto lontano, ed è già prefigurato in un racconto del 1929 intitolato *Lo spettacolo*. In un capitolo delle *Memorie inutili*, pubblicate su «Argomenti» il 4 giugno 1941, per bocca del suo sosia Alfredo Tittamanti lo scrittore dice:

Mi pareva d'essere legato a una spoglia che un altro doveva e voleva abitare; ma per diventare quell'altro o fargli posto, io avrei dovuto conoscere le mie origini, averne dei suggerimenti dinanzi all'ignoto che affrontavo. Era come se un'oscura volontà di ricondurmi alla mia gente tentasse di plasmarmi secondo una forma che non riuscivo a comprendere né a raffigurare.

La percezione di questo sdoppiamento viene da molto lontano, forse è presente in quasi ogni singolo racconto della trilogia, ma raggiunge particolare evidenza in quel racconto intitolato *Lo spettacolo* del 1929, raccolto nel volume po-

¹⁴ Cfr. H. Stuart Hughes, *Prisoners of Hope. The Silver Age of the Italian Jews 1924-1974*, Cambridge, Harvard University Press, 1983 (tr. it. *Prigionieri della speranza. Alla ricerca dell'identità ebraica nella letteratura italiana contemporanea*, Bologna, il Mulino, 1983). L.M. Gunzberg, *Strangers at Home. Jews in the Italian Literary Imagination*, Berkeley-Los Angeles-Oxford, University of California Press, 1992.

¹⁵ A. Loria, *Le settanta favole* cit., p. 78.

stumo *Il compagno dormente*, dove il macchinista di scena si accorge, anzi sa che sul palcoscenico, sotto i travestimenti delle comparse, si celano dei clandestini, dei perseguitati dalla polizia, e sa anche che sarebbe stata proprio la loro scoperta a far esplodere la sua crisi interiore, che lo avrebbe reso incapace di vedere da allora in poi un senso qualsiasi alla finzione estetica, andata in frantumi sotto il peso della realtà e della storia.

Voglio chiudere il mio discorso su questa immagine, vedendo in quel macchinista piegato su di sé, con l'idea fissa di quei poveri doppi dell'ipogeo, scoperti, catturati e portati via, la controfigura ebraica di Loria che non sa raccontare più sotto il cielo crudele della storia:

Il macchinista – si legge nel racconto – si mosse per risalire il ponte da cui era sceso, ma gli sembrava ora di sprofondare in un mondo di falsità e di amarezze. Giunto lassù tolse il vetro azzurro al riflettore, lo infranse e investì di luce bianca la foresta che si schiacciò, cartacea e mal dipinta sotto un cielo che non poteva sopportare¹⁶.

¹⁶ A. Loria, *Lo spettacolo*, in *Il compagno dormente*, Milano, Mondadori, 1960, p. 82.

Domenico Scarpa

Per lungo tempo Natalia Ginzburg evitò di parlare apertamente delle proprie origini ebraiche. Il suo silenzio, o reticenza, si spezzò per la prima volta con l'articolo *Gli ebrei* apparso come elzeviro il 14 settembre 1972 sul quotidiano «La Stampa». La collaborazione al giornale torinese era cominciata nel dicembre del 1968¹; toccassero fatti privati o eventi pubblici, i suoi articoli di terza pagina apparivano scritti *für ewig*, per ricorrere a un'espressione di Gramsci. Il tono della voce era risoluto e ultimativo quanto più la lettera del testo pareva manifestare dubbio o esitazione. Il suo amico Italo Calvino avrebbe definito così questo approccio: «Natalia non ha dubbi su quel che pensa [...]. I suoi giudizi sono drastici: buono, cattivo, bello, brutto. Quando dice “credo” la Ginzburg afferma. Usa l'espressione nel significato che ha l'inglese “I believe”»².

Appunto al principio del 1972 il suo critico migliore, Cesare Garboli, constatava: «Oggi la Ginzburg è diventata una fuoriclasse del giornalismo». E spiegava:

la scrittrice ci viene abituando a una novità finalmente spregiudicata di giornalismo non confezionato, da gridare al miracolo, sulle colonne di un quotidiano torinese a grande tiratura. Volano le generazioni, ma la Ginzburg continua a parlarci di sé, delle sue abitudini, della sua famiglia: come se il mondo fosse l'estensione infinitamente ramificata di un ceppo, di una parentela, di una tribù originaria che si riproduce ripetendo uno stesso sangue, così che ciascun membro della sterminata comunità potrebbe risalire alle comuni viscere da cui provengono tutti gli altri³.

¹ Mi permetto di segnalare, sul tema, il mio saggio *Appunti su un'opera in penombra*, apparso come postfazione a Natalia Ginzburg, *Mai devi domandarmi*. Nuova edizione a cura di Domenico Scarpa, Torino, Einaudi, 2014, in particolare per le pp. 220-224.

² La battuta di Calvino è riportata da Silvia Del Pozzo, *Cari amici, vi scrivo*, in «Panorama», 24 dicembre 1984.

³ Cesare Garboli, *Introduzione* a Natalia Ginzburg, *Lessico familiare* [1963], Milano, Mondadori, [febbraio] 1972, ora in C. Garboli, *La gioia della partita. Scritti 1950-1977*, a cura di Laura Desideri e Domenico Scarpa, Milano, Adelphi, 2016, p. 126.

Tra un momento si vedrà quanto fosse calzante, anzi prefiguratore, il giudizio di Garboli, del quale occorre riportare un altro aforisma sul giornalismo d'intervento della Ginzburg. Lo si legge nel risvolto di sovraccoperta di *Vita immaginaria*, raccolta del 1974 che includerà anche *Gli ebrei*: «il primo scandalo della Ginzburg (somma provocazione) è l'innocenza separata dall'ingenuità. Conservarsi innocenti, limpidi e puri di mente senza rischiare, a ogni passo, di fare la figura degli scemi, si converrà che è virtù oggi quasi introvabile»⁴.

L'articolo *Gli ebrei* prendeva spunto da un fatto avvenuto pochi giorni prima. Nel 1972 le Olimpiadi si svolgevano a Monaco, capitale della Baviera, nell'allora Germania Occidentale. Nelle prime ore del mattino del 5 settembre un commando di otto terroristi palestinesi appartenenti a un gruppo denominato «Settembre Nero» fece irruzione nella palazzina del Villaggio Olimpico dove alloggiavano gli atleti della squadra di Israele. Due di essi, che avevano tentato di opporre resistenza, furono uccisi subito, mentre altri nove furono presi in ostaggio. Per risparmiarli il commando chiedeva che lo Stato di Israele rilasciasse 234 prigionieri arabi detenuti nelle sue carceri; chiedeva inoltre la liberazione di Andreas Baader e Ulrike Meinhof, capi del gruppo sovversivo di estrema sinistra «Rote Armee Fraktion», detenuti in Germania. I governi israeliano e tedesco federale rifiutarono ogni trattativa su queste basi. Nella tarda serata dello stesso giorno, in una sparatoria avvenuta all'aeroporto di Monaco, tutti e nove gli atleti israeliani furono uccisi, e con loro cinque terroristi palestinesi e un poliziotto tedesco. Le gare olimpiche non vennero sospese. L'azione di «Settembre Nero» fu il primo attacco terroristico che il pubblico di tutto il mondo poté seguire in diretta alla televisione e alla radio.

Nove giorni più tardi, il 14 settembre, l'articolo di Natalia Ginzburg dal brusco titolo *Gli ebrei* uscì dunque come elzeviro sulla terza pagina della «Stampa». Il massacro avvenuto alle Olimpiadi veniva collocato entro un contesto più ampio. La parte iniziale dello scritto riguardava infatti la politica:

Quando avviene una disgrazia nel mondo, ci accade di pensare come avremmo agito noi stessi se ne fossimo stati i protagonisti o se avessimo avuto il potere di agire. Essendo il potere lontanissimo dalle nostre mani, questi pensieri sono solo vacue fantasie. Però anche se si tratta di vacue fantasie, dirò lo stesso come avrei agito nei fatti di Monaco se avessi avuto il potere di agire. / Se fossi stata Golda Meyr, avrei liberato i duecento prigionieri, come i guerriglieri chiedevano. Dicono che non si deve mai sottostare ai ricatti. A me sembra che anche i ricatti si devono accettare, nel caso di una grande disgrazia comune [...]. / Se fossi stata il capo delle Olimpiadi, avrei sospeso le Olimpiadi perché evidentemente dopo non avevano nessun senso. / Se infine fossi un capo di Stato, chiederei all'Ame-

⁴ N. Ginzburg, *Vita immaginaria*, Milano, Mondadori, [ottobre] 1974 (risvolto di sovraccoperta firmato Cesare Garboli; ora in C. Garboli, *La gioia della partita* cit., p. 138).

rica di ritirare le truppe dal Vietnam. Naturalmente glielo avrei già chiesto, ma glielo chiederei ancora di più in questo momento⁵.

Dopo aver parlato dell'America e del Vietnam la Ginzburg lascia uno spazio bianco. Nei suoi articoli autobiografici, così come in quelli di riflessione o politici (*Gli ebrei*, come vedremo, è tutt'e tre le cose), queste intermittenze di vuoto apparente hanno un senso preciso. L'interruzione del pensiero e il salto tipografico segnalano la difficoltà di esprimere e formulare ragionamenti concatenati, ma nello stesso tempo la discontinuità indica – per mezzo di un'antifrasi non verbale – la risolutezza con cui, dato fondo a un argomento su cui è stato espresso un pensiero reciso, se ne affronta uno nuovo senza preamboli, puntando all'essenza. Gran parte della novità che i lettori percepivano negli articoli della Ginzburg stava proprio in questo modo di spaccare il discorso ricominciandolo da un punto non consecutivo. Dopo il primo spazio bianco di *Gli ebrei* la Ginzburg prosegue dicendo di provare verso i «guerriglieri» (qualificati con questo nome)

una sorta di orrore disumano. Un simile orrore disumano, può ispirarlo soltanto la presenza di una disumana disperazione. [...] I guerriglieri sono forse il limite estremo della nostra stessa disperazione, non ancora disumana e stillante di pietà e di sdegno, non ancora disumana e con la quale da tempo ci siamo abituati a convivere. Le chiavi per capire i guerriglieri forse risiedono nella nostra stessa disperazione. Essi ci sembrano venuti da un mondo che non è il nostro⁶.

La seconda parte dell'articolo è dedicata a quei «guerriglieri» palestinesi che sono scesi in combattimento contro lo Stato d'Israele prendendo di mira un gruppo di atleti israeliani inermi. Segue un nuovo spazio bianco, che si può associare al silenzio quasi completo che la Ginzburg aveva mantenuto, fino a questo momento, sulla propria «tribù originaria», così come Garboli l'ha definita. Comincia la parte dell'articolo che ha rilevanza personale, generale e morale, e che con questo intreccio di elementi proseguirà fino al termine:

Io sono ebrea. Tutto quello che riguarda gli ebrei, mi sembra sempre che mi coinvolga direttamente. Sono ebrea solo per parte di padre, ma ho pensato sempre che la mia parte ebraica doveva essere in me più pesante e ingombrante dell'altra parte. Se mi succede di incontrare in qualche luogo una persona che scopro essere ebrea, istintivamente ho la sensazione di avere con essa qualche affinità. Dopo un minuto magari la trovo odiosa, ma permane in me un senso di segreta complicità. Questo è un aspetto della mia natura che trovo strano e che non mi piace affatto, perché è in aperto contrasto con tutto quello che ho

⁵ N. Ginzburg, *Gli ebrei*, in *Vita immaginaria* cit., pp. 174-175 (si lascia inalterata la grafia «Golda Meyr»).

⁶ Ivi, pp. 176-177.

sempre pensato nel corso della mia vita, perché non ritengo che esistano tra gli ebrei delle affinità se non estremamente superficiali, perché penso che gli uomini debbano oltrepassare i confini delle loro origini. Questo è ciò che penso, ma quando incontro un ebreo non riesco a reprimere una strana e buia sensazione di connivenza.

Quando ho saputo della strage di Monaco, ho pensato che avevano ammazzato ancora una volta quelli del mio sangue. L'ho pensato in mezzo a un mare di altri pensieri, ma l'ho pensato. Nel pensarlo, ho provato disprezzo per me stessa perché era un pensiero da disprezzare. Non credo affatto che gli ebrei abbiano un sangue diverso da quello degli altri. Non credo che esistano divisioni di sangue⁷.

Il silenzio e la «segreta complicità» sono i due elementi notevoli, insieme con il balenare di un pensiero sul «sangue» e l'immediata ripulsa per questo pensiero. Molti anni più tardi, in un'intervista del 1986, la Ginzburg avrebbe detto alcune frasi chiarificatrici su questo punto:

Per molti anni, mi è sembrato che il fatto di essere ebrea non significasse per me gran cosa. Invece penso ora che essere ebrei è come avere una virgola nel sangue, di cui magari non ci si accorge, ma esiste. Però non credo che sia giusto attribuire, a una simile virgola nel sangue, un'importanza vitale e essenziale. Penso che vada custodita come una lontana memoria⁸.

È significativo che nel proprio «sangue» Natalia Ginzburg rintracci, di ebraico, «una virgola»: un quid infralinguistico, un principio di significazione connesso al ritmo, alla scansione del discorso e del respiro, un elemento attivo ma silenzioso, e turbatore se non disturbante proprio per la sua natura silenziosa. Trascrivo ora la parte finale di *Gli ebrei*, che si potrà leggere alla luce di queste ultime dichiarazioni:

A volte ho pensato che gli ebrei di Israele avevano diritti e superiorità sugli altri essendo sopravvissuti a uno sterminio. Questa non era un'idea mostruosa, ma era un errore. Il dolore e le stragi di innocenti che abbiamo contemplato e patito nella nostra vita, non ci danno nessun diritto sugli altri e nessuna specie di superiorità. Coloro che hanno conosciuto sulle proprie spalle il peso degli spaventi, non hanno il diritto di opprimere i propri simili con denaro o armi, semplicemente perché questo diritto non lo ha al mondo anima vivente. / Riguardo agli ebrei di Israele, mi succede questo. Se qualcuno parla contro di loro provo un senso di rivolta e di oscura offesa. Mi sembra che venga offesa la mia stessa famiglia. Se però qualcuno ne parla con ammirazione e devozione, ho la sensazione subitanea di non condividere questi sentimenti e di trovarmi sull'altra sponda. / Dopo la guerra, abbiamo amato e commiserato gli ebrei che andavano a Israele

⁷ Ivi, pp. 177-178.

⁸ Ludovica Ripa di Meana, *Rivedo la mia vita in uno specchio rotto*, intervista con Natalia Ginzburg, in «L'Europeo», 15 marzo 1986.

pensando che erano sopravvissuti a uno sterminio, che erano senza casa e non sapevano dove andare. Abbiamo amato in loro le memorie del dolore, la fragilità, il passo randagio e le spalle oppresse dagli spaventi. Questi sono i tratti che noi amiamo oggi nell'uomo. Non eravamo affatto preparati a vederli diventare una nazione potente, aggressiva e vendicativa. Speravamo che sarebbero stati un piccolo paese inerme, raccolto, che ciascuno di loro conservasse la propria fisionomia gracile, amara, riflessiva e solitaria. Forse non era possibile. Ma questa trasformazione è stata una delle cose orribili che sono accadute. / Quando qualcuno parla di Israele con ammirazione, io sento che sto dall'altra parte. Ho capito a un certo punto, forse tardi, che gli arabi erano poveri contadini e pastori. So pochissime cose di me stessa, ma so con assoluta certezza che non voglio stare dalla parte di quelli che usano armi, denaro e cultura per opprimere dei contadini e dei pastori. / Il nostro istinto ci spinge a stare da una parte o dall'altra. Ma in verità è forse impossibile oggi stare da una parte o dall'altra. Gli uomini e i popoli subiscono trasformazioni, rapidissime e orribili. La sola scelta che a noi è possibile è di essere dalla parte di quelli che muoiono o patiscono ingiustamente. Si dirà che è una scelta facile, ma forse è l'unica scelta che oggi ci sia offerta⁹.

Ho riportato finora citazioni molto lunghe. Procederò fino alla fine in questo modo, sia per i testi di Natalia Ginzburg sia per gli altri testi editi e inediti che ricopierò più avanti. Due sono le ragioni: la necessità di completezza documentaria e l'impossibilità di parafrasare pensieri che richiedono il minimo possibile di commento, essendo di per sé chiari anche quando sono discutibili, e trovando una parte di spiegazione proprio in quei testi che con loro entreranno in discussione o in polemica.

La pubblicazione di *Gli ebrei* sulla «Stampa» suscitò immediate reazioni, in un arco dall'entusiasmo all'indignazione. Qui ne saranno citate solo alcune, quelle che più aiutano a chiarire il pensiero di Natalia Ginzburg. La prima replica apparve il giorno successivo sullo stesso giornale, firmata dal vicedirettore Arrigo Levi¹⁰, anch'egli di origine ebraica ma non parente della Ginzburg, il cui cognome di nascita era Levi. Nel 1948 Arrigo Levi aveva combattuto come volontario nell'esercito d'Israele durante la prima guerra arabo-israeliana. Il tono pacato della sua replica non nascondeva un netto dissenso.

Tra le affermazioni della Ginzburg furono soprattutto quelle di carattere politico ad alimentare la discussione. I punti deboli dell'articolo furono prontamente individuati: la qualifica di «guerriglieri» assegnata ai terroristi, il connotarli come dei «disperati», l'aver descritto Israele come un paese di sopravvissuti ai campi di sterminio nazisti – «il passo randagio e le spalle oppresse dagli spaventi» –, e i gli arabi come «poveri contadini e pastori». Ancora, suscitò qualche irrisione l'auspicio che lo Stato d'Israele potesse condurre un'esistenza da «pic-

⁹ N. Ginzburg, *Gli ebrei* cit., pp. 179-181.

¹⁰ Arrigo Levi, *Una risposta alla Ginzburg*, in «La Stampa», 15 settembre 1972, p. 3.

colo paese inerme», e che i suoi abitanti serbassero «la propria fisionomia gracile, amara, riflessiva e solitaria». Chi, in quelle settimane, discusse le proposizioni e le proposte politiche della Ginzburg giudicandole approssimative, disinformate, irrealistiche e romantiche lasciò in genere senza commento la parte morale dell'articolo: più importante e meno volatile perché meno legata all'attualità, più solidamente argomentata.

Il 16 settembre prese la parola Garboli, sul quotidiano milanese «Il Giorno»¹¹. Anche lui rilevava gli errori commessi dalla sua amica sul terreno politico, ma il rimprovero che le muoveva era di non aver condotto fino alle ultime conseguenze la propria argomentazione morale, scrivendo viceversa un articolo «sospeso a metà, simile a una gru che tenga appoggiato un piede in terra, e l'altra gamba alzata, rannicchiata sul ventre, legata a false speranze che si vergognano di morire»¹². Le «false speranze», che Garboli prendeva di mira citando le parole conclusive di *Gli ebrei*, erano le seguenti:

Un tempo, fino a ieri, si poteva credere che sarebbe venuto il potere giusto, il potere di «quelli che muoiono o patiscono ingiustamente». È un'illusione. Quelli che sono nati a morire o a patire ingiustamente, il potere non lo conosceranno mai. Nella sua caccia alle verità sublimi e indistruttibili, Natalia Ginzburg aveva forse il dovere di scrivere anche questa verità odiosa: non ci voleva molto, bastava spingere un po' più a fondo i pensieri, portarli alle estreme conseguenze. Bastava chiedersi non che cosa avrebbe fatto lei, Natalia Ginzburg, al posto di Golda Meir o del capo delle Olimpiadi, ma per quale motivo lei, Natalia Ginzburg, non si trova a quel posto, seduta sulla sedia di chi ha il potere di decidere. Finché si è vittime, si è nel giusto, e si è nel giusto finché si è vittime. Tertium non datur... È il potere, in se stesso, comunque lo si pratici, comunque lo si cerchi, a essere un male¹³.

In una conversazione con Dacia Maraini, pubblicata il mese successivo su un settimanale romano, Garboli continuò ad argomentare il proprio dissenso:

GARBOLI Ti premetto che vado quasi sempre d'accordo con Natalia. Ma questa volta mi sono meravigliato. Il suo atteggiamento mi è parso poco chiaro.

MARAINI Cioè?

GARBOLI Non si può partire da premesse impolitiche, arrivare a conclusioni impolitiche, e nello stesso tempo scrivere un articolo politico. Non si possono vendere mele incartate da arance. Quello che è importante nell'articolo di Natalia non è la sua posizione politica (magari giusta) ma il suo atteggiamento impolitico. Bisognava portarlo fino alle ultime conseguenze. Natalia ha ragione quando

¹¹ C. Garboli, *Israele e la Ginzburg*, in «Il Giorno», 16 settembre 1972, p. 3 (poi in C. Garboli, *Ricordi tristi e civili*, Torino, Einaudi, 2001, pp. 3-7).

¹² C. Garboli, *Israele e la Ginzburg* cit., in *Ricordi tristi e civili* cit., p. 7.

¹³ Ivi, p. 6.

scrive che bisogna stare sempre e solo dalla parte di chi soffre ingiustamente.

MARAINI Qualsiasi persona onesta la pensa così. O dovrebbe pensarla così.

GARBOLI Non è una questione di onestà, ma di diagnosi storica. L'atteggiamento di Natalia non presuppone un generico atteggiamento evangelico. Natalia ha capito che oggi non si può collaborare con chi fa la storia, si può stare solo dalla parte di chi la subisce.

MARAINI Ma Natalia prende posizione in favore dei palestinesi perché sta appunto dalla parte di chi soffre ingiustamente, l'hai detto tu stesso.

GARBOLI Tutti stiamo dalla parte dei palestinesi che soffrono. Bisogna vedere se siamo anche dalla parte dei terroristi. Ma Natalia prende posizione a favore degli arabi, genericamente, e sui terroristi sparge delle nebbiose parole miste di pietà e d'orrore che non capisco. È qui che il suo intervento mi è parso ambiguo¹⁴.

Due tra le risposte più intense giunte alla Ginzburg dopo la pubblicazione di *Gli ebrei* pervennero come lettere private. Sono a tutt'oggi inedite. Ringrazio vivamente, per averle messe a mia disposizione e avermi autorizzato a riportarne dei brani, gli eredi dei loro autori e della destinataria: Carlo, Andrea e Alessandra Ginzburg per la loro madre Natalia, Renata Colorni e Barbara Spinelli per la loro madre Ursula Hirschmann Spinelli, Renzo e Lisa Levi per il loro padre Primo Levi.

Ursula Hirschmann Spinelli (1913-1991) aveva sofferto in gioventù sia la persecuzione di Stalin sia quella di Hitler. Sposò Altiero Spinelli, uno dei padri dell'Unione Europea, autore nel 1943 con Ernesto Rossi del *Manifesto di Ventotene* che disegnava per l'avvenire una Federazione Europea. La lunga lettera di Ursula Hirschmann a Natalia era datata «Bruxelles, 27/9/72». Benché in disaccordo con la descrizione degli arabi come contadini e pastori inermi, e in dissenso rispetto alla possibilità di cedere al ricatto dei terroristi liberando i loro compagni dalle prigioni, condivideva lo stesso groviglio di sentimenti verso gli altri ebrei, verso lo Stato d'Israele, il suo governo, la sua politica. Visionaria quanto suo marito Altiero Spinelli, vagheggiava un mondo libero dalla iattura dei nazionalismi:

Cara Natalia,

ho letto con grande partecipazione il tuo articolo «Gli ebrei» sulla Stampa, perché molte delle cose che tu dici sono come le penso e le sento anch'io. Così soprattutto l'atavico senso di familiarità con gli ebrei, ed insieme il rifiuto immediato di questo atavismo. Anche a me accade di essere sul chi vive perché nessuno dica male degli ebrei, ma mi sento a disagio appena qualcuno mi parla di Israele con quel tono di ammirazione esclusivista che mi ha sempre dato fastidio, a qualunque paese si riferisca. / Così, mentre sono disposta a considerare i Kibutz un'esperienza socialista più o meno interessante – su questo si può discutere – non penso che questa esperienza abbia un valore particolare perché

¹⁴ C. Garboli, *Contro il potere; ma come e con chi?*, conversazione con Dacia Maraini, in «Aut», I, 27, 18-24 ottobre 1972 (ora in C. Garboli, *Ricordi tristi e civili* cit., pp. 9-10).

fatta da *ebrei*. Provo un senso di avversione istintiva quando mi si spiega che gli ebrei fanno *uno sforzo enorme* in tutti i campi della loro vita nazionale, e mi domando perché devo ammirare in Israele quel che ho imparato a disprezzare più di ogni cosa negli ultimi 40 anni. Questi *sforzi enormi* fatti per *saldare in un unico blocco* i cittadini di una nazione, li ho visti fare in Germania, in Italia, in Russia e in altri paesi, e il corollario di questi sforzi è regolarmente stato prima il rifiuto della tolleranza, poi l'ubbricatura della propria superiorità sugli altri, ed infine l'aggressività. Può darsi che non sia stato Israele ad aggredire per primo, e senza dubbio ha il diritto di difendersi. Ma è saggio che accompagni le misure di difesa con il culto nazionalista di sé stesso? – Comunque io, pur essendo nata da genitori ebrei, ho il diritto di non apprezzare questa logica nazionale, perché sento che essa si muove in un circolo chiuso e nefasto [...]. Sono possibili soluzioni non nazionaliste? Se si prendono come dati immutabili le situazioni esistenti, a molti dei nostri problemi e non solo a questo non esistono soluzioni. Anche a noi era stato insegnato a scuola che la comunità nazionale è la più alta forma di unione cui sia arrivata l'umanità. Poi essa è crollata ed oggi molti europei sanno che solo un salto qualitativo che ci porti fuori dalle strutture nazionali può salvare l'Europa. Lo stesso vale per Israele e il mondo arabo. Da chi fra loro saprà pensare queste cose e dirle nascerà l'utopia della nuova dimensione, l'utopia che ad un certo momento si calerà nella realtà. Il popolo ebraico, che è stato tanto a lungo e così profondamente una dura comunità chiusa, per breve tempo oppressore, per secoli e secoli oppressa e perseguitata, non ha nella sua storia solo i Mosè, i Giosuè e gli altri suoi leaders che lo spronavano duramente ad essere chiuso in sé stesso e separato, ma anche tutta una stirpe ideale di profeti, antichissimi e moderni, che sentivano di dover parlare per tutta l'umanità, e sapevano predicare cose come la giustizia, il disprezzo per il proprio stato quando non era giusto e via dicendo. Sono stati gli «utopisti», i «disfattisti» del momento, ma erano loro a veder più lontano, ed il loro spirito ha sopravvissuto alle gesta del piccolo popolo che obbediva al Dio degli eserciti. Speriamo che il loro utopismo riprenda vigore ancora una volta, rinascendo dalle ceneri del nostro tempo¹⁵.

La lettera di Primo Levi era stata scritta alcuni giorni prima, il 23 settembre 1972:

Sento e penso come te su alcuni punti e non su altri. Le mie reazioni nei confronti degli ebrei in generale, e degli israeliani in specie, sono ambivalenti come le tue («je me sers de moi même avec assez de verve, mais je ne permets pas qu'un autre me le serve»); credo che come te, se Golda Meir avesse chiesto il mio parere, avrei liberato i 200 prigionieri; ma questa, appunto, è una «fantasia vacua», perché le persone come me e come te non vengono consultate su questi

¹⁵ Ursula Spinelli Hirschmann, lettera dattiloscritta con data e correzioni autografe, e con firma dattiloscritta, quattro fogli. Si sono rispettate le grafie di «Kibutz» e «ubbricatura». La lettera è conservata a Bologna nell'Archivio Eredi Natalia Ginzburg, non riordinato.

argomenti, e non possono diventare primi ministri in quanto non desiderano il potere, anzi lo temono. / Non credo invece alla «disumana disperazione» dei palestinesi: quelli fra loro (e certo ve ne sono molti) che sono disumanamente disperati non diventano terroristi, ma cadono nell'inerzia, come capitava in Lager, dove i pochi atti di rivolta sono avvenuti ad opera di privilegiati. Il terrorista ha un'altra sostanza umana: è astuto e forte ed ha una speranza, cioè è responsabile, e come tale va giudicato; oppure (e credo che questo sia il caso più frequente, ed esemplarmente rappresentato dai killer giapponesi) la violenza gli è stata contagiata e trasmessa dall'alto, e non proviene da una sua spontanea indignazione o disperazione. Mi pare che una rappresaglia israeliana contro i guerriglieri sia entro certi limiti giustificabile; mi pare assolutamente ingiustificabile però il modo che è stato scelto in Libano, e cioè quello dei bombardamenti dall'alto a base di napalm. La guerra è comunque un abominio, ma appunto per questo occorre che un governo responsabile ponga a se stesso dei limiti che in nessun caso devono essere valicati¹⁶.

Il tono, come sovente avviene in Levi, è pensoso e venato d'ironia; lo testimonia la citazione-adattamento dei due versi che concludono la celebre «tirata del naso» nel *Cyrano de Bergerac* di Rostand (atto I, scena quarta): «Eussiez-vous eu, d'ailleurs, l'invention qu'il faut / Pour pouvoir là, devant ces nobles galeries, / Me servir toutes ces folles plaisanteries, / Que vous n'eussiez pas articulé le quart / De la moitié du commencement d'une, car / Je me les sers moi-même, avec assez de verve, / Mais je ne permets pas qu'un autre me les serve». Dal medesimo *Cyrano*, d'altronde, Levi aveva ricavato addirittura un verso della poesia-epigrafe di *Se questo è un uomo*: «che muore per un sì o per un no»¹⁷.

L'argomentazione politica sviluppata in questo brano della lettera all'amica Natalia prelude alle prese di posizione che Levi manifesterà nell'estate 1982, in aperto dissenso con la politica militare del governo israeliano, al momento dell'invasione del Libano da parte dell'esercito d'Israele, e dei massacri avvenuti nei campi profughi di Sabra e Chatila, che quello stesso esercito non agì per scongiurare¹⁸.

¹⁶ Primo Levi, lettera datata «23/9/1972», dattiloscritta con firma autografa, su carta intestata «PRIMO LEVI | Dottore in chimica | TORINO | Corso Re Umberto 75 | Telef. 584677»: un foglio, vergato su entrambe le facciate. Si lascia inalterata la grafia «kibutz». Bologna, Archivio Eredi Natalia Ginzburg.

¹⁷ Cfr. Sergio Luzzatto, *Se Levi si ispira a Cyrano*, in «Il Sole 24 Ore», 8 agosto 2010; Primo Levi, *Se questo è un uomo*. Edizione commentata a cura di Alberto Cavaglion, Torino, Einaudi, 2012, p. 157.

¹⁸ Mi limito a indicare i più importanti testi di Levi sul tema (scritti e interviste) tralasciando i molti commenti che suscitarono a partire da allora: *Chi ha coraggio a Gerusalemme?*, in «La Stampa», 24 giugno 1982 (ora in P. Levi, *Opere complete*, a cura di Marco Belpoliti, Torino, Einaudi, 2016, II, pp. 1528-1529); Giampaolo Pansa, *Io, Primo Levi, chiedo le dimissioni di Begin*, intervista, in «la Repubblica», 24 settembre 1982 (ora in P. Levi, *Conversazioni e interviste 1963-1987*, a cura di Marco Belpoliti, Torino, Einaudi, 1997, pp. 295-303); Gad Lerner, *Se questo è uno Stato*, intervista a Primo Levi, in «L'Espresso», 30 settembre 1984 (ora in P. Levi,

Laddove Levi manifesta il proprio accordo con la «vacua fantasia» di trovarsi al posto di Golda Meir, e con l'ipotetica decisione che avrebbe preso, la diversità della sua posizione affettiva e politica nei confronti degli ebrei rispetto a quella di Natalia è il fulcro dell'intera lettera. Il brano va riportato integralmente:

A te non piace che tutto quello che riguarda gli ebrei ti coinvolga direttamente: io lo trovo naturale, e mi sembrerebbe strano e poco umano il contrario. Penso come te che tutti gli esseri umani abbiano uguali diritti, ma penso anche che ogni uomo appartiene ad una determinata cultura, se non altro per la lingua che parla, per il paese in cui vive, per la storia che ha alle spalle. Ognuno è libero di ripudiare la propria cultura a favore di un'altra a cui si sente più vicino: un ebreo può rinunciare al proprio ebraismo; ma se tu ti dichiari ebrea, non vedo perché questo ti deva turbare. Tutti abbiamo figli, parenti, amici, a cui ci sentiamo legati sentimentalmente, e che quindi abbiamo «accolto» entro di noi in una posizione privilegiata; nei loro riguardi siamo parziali, e non ce ne vergogniamo. So che questa parzialità è ingiusta, ma non credo che sia possibile violentare la natura umana fino al punto di cancellarla; la stessa parzialità, anche se in misura assai più blanda, io italiano ed ebreo provo nei confronti degli italiani e degli ebrei: infatti non credo che le affinità fra gli ebrei siano «estremamente superficiali», poiché altrimenti non saprei spiegare i loro 2000 anni di sopravvivenza in condizioni disperatamente avverse, né, ad esempio, la rapida e completa fusione degli ebrei spagnoli e portoghesi con gli ebrei olandesi nel 1500. A giudicare dai fatti, è molto più superficiale dunque l'affinità fra i palestinesi e gli altri fratelli arabi. / Ho avuto ad Auschwitz amici ebrei delle più diverse provenienze: spesso erano come tu li descrivi, fragili e inermi. Ho avuto qualche fugace contatto con la loro civiltà, e mi è piaciuta profondamente, benché io non sia religioso, e provenga da quell'ambiente così radicalmente diverso che tu conosci bene perché è il tuo. Questa civiltà è quasi scomparsa: Hitler e Stalin l'hanno sradicata, gli israeliani la stanno dimenticando o imbalsamando. Che una civiltà ed una cultura scompaiano è triste: ma era la civiltà dei ghetti. Possiamo sentimentalmente rimpiangerla, possiamo (e dobbiamo) conservarne i documenti, ma non possiamo mantenerla in vita così com'era. Spero che Israele possa presto cessare di essere un paese bellicoso; non credo che sia prossimo il giorno in cui possa essere inerme. Anch'io provo irritazione quando qualcuno ammira Israele per le sue imprese militari: a me sembrano un male necessario. Ammiro invece Israele per altri motivi: per la semplicità dei costumi, per la originaria vocazione al socialismo (hai mai visitato un kibbutz? penso che ogni socialista dovrebbe farlo), per il modo sbrigativo e concreto di affrontare i problemi.

Il 13 dicembre del 1943 Primo Levi era stato arrestato, ed era finito ad Auschwitz due mesi più tardi, appunto perché nelle prime settimane della Resistenza italiana contro le forze nazifasciste era stato un giovane partigiano

(legato, come Natalia Ginzburg, al Partito d'Azione) privo di esperienza militare e di armi adeguate, e perciò caduto ben presto in un rastrellamento della milizia repubblicana di Salò. Di qui, nella lettera a Natalia, il suo apprezzamento per la capacità militare degli individui come degli stati nazionali, e di qui i suoi distinguo nel giudicare le fazioni combattenti e le passioni che le muovono. Quanto alle ultime righe qui trascritte, Levi aveva visitato Israele nel 1968, scrivendo al ritorno in Italia un articolo intitolato *Gli incontri nei Kibutz*, il cui brano conclusivo sembra rispondere direttamente, con alcuni anni di anticipo, all'interrogativo della Ginzburg su una possibile forma di potere capace di liberare coloro che vi partecipano senza però opprimere nessun altro:

Se il peso numerico del Kibutz è ridotto, il peso morale resta altissimo: i lavoratori del Kibutz sono l'aristocrazia intellettuale, tecnica e spirituale di Israele, sono stimati da tutti e non hanno nemici. Si respira in Kibutz un'atmosfera severa e serena a un tempo, di gioia e di impegno. Si respira il microcosmo e l'utopia: ma è un'utopia, forse l'unica, che si è realizzata, si nutre di se stessa da ormai molti decenni, ha portato frutto e non ha provocato vittime¹⁹.

Dalla prospettiva di oggi sappiamo che molti errori di valutazione e molte approssimazioni nel descrivere e nel giudicare dipesero dalla distanza fra quegli scrittori italiani di origine ebraica e la concreta situazione di Israele e della regione circostante. La discussione che si sviluppò nel 1972 a partire dall'articolo *Gli ebrei* risulta tanto più significativa quanto più ci si attiene alle sue implicazioni morali e politiche più larghe, e dunque meno legate alla situazione contingente. In Italia, peraltro, prese la parola uno scrittore di origine ebraica che manifestò una percezione delle proprie radici ben diversa da quella che, in base ai documenti qui presentati, e sia pure con sfumature differenti, accomunava Ursula Hirschmann, Primo Levi e Natalia Ginzburg. Fu Alberto Moravia che, intervenendo a sua volta nella discussione (e intervistato anch'egli da Dacia Maraini), si esprime in tutt'altro modo:

Per quello che riguarda i miei sentimenti, poiché sono di padre ebreo, come Natalia e sono artista come Natalia, sinceramente devo dire che non ho mai avvertito, neppure da lontano, la «voce del sangue» di cui però non nego la strana esistenza, forse perché non ho fatto l'esperienza, che pare aver fatto Natalia, di un ambiente culturale e sociale solidamente ebraico e borghese. La mia famiglia, sia da parte di mio padre ebreo, sia da parte di mia madre cattolica, non era qualificata né religiosamente né socialmente; e io sono figlio soltanto di me stesso²⁰.

¹⁹ P. Levi, *Gli incontri nei Kibutz*, in «Resistenza. Giustizia e Libertà», XXII, 4, aprile 1968 (ora in *Opere complete* cit., vol. II, pp. 1354-1356).

²⁰ Alberto Moravia, *Tre o quattro maniere di essere libero*, conversazione con Dacia Maraini, in «L'Espresso», 24 settembre 1972 (ora in A. Moravia, *Impegno controverso. Saggi, articoli, interviste: trentacinque anni di scritti politici*, a cura di Renzo Paris, Milano, Bompiani, 1980, p. 222, da cui si cita qui e altrove).

Moravia giudicava «accorato e sincero» l'articolo di Natalia; ma questo apprezzamento era limitativo:

Natalia ha «privatizzato» e «personalizzato» la tragedia di Monaco con il coraggio e anche l'impudicizia che sono propri degli artisti quando vanno fino in fondo al proprio animo per cercarvi le radici dell'arte. I giornalisti divulgano e informano; gli artisti ci parlano di se stessi. Natalia ci ha parlato di se stessa mettendosi sul terreno diciamo così poetico, o se si preferisce esistenziale e creaturale, e ha fatto bene perché su quel terreno che alla fine è quello dell'arte, essa può dire cose autentiche, come infatti è avvenuto²¹.

Si direbbe – seguendo la logica dell'argomentazione di Moravia – che si possa essere «artisti» e che si possa arrivare a «dire cose autentiche» solo al prezzo di risultare inefficaci sul terreno pratico. La posizione «creaturale» (che la Ginzburg d'altronde condivideva, da tempo, con scrittori come Elsa Morante e Anna Maria Ortese²²) pareva quindi valere come pura testimonianza, come un'ideologia sostituita di mordente storico, se non proprio avulsa dalla storia.

Moravia sembra aver riformulato in termini più asciutti, più duramente realistici, il referto critico di Garboli. Entrambi tengono insieme la parte politica degli *Ebrei* e quella impolitica, ma finiscono entrambi per dedurre l'inefficacia della seconda dalla debolezza della prima, pur riconoscendo generosità morale (e magari artistica) all'una e all'altra.

Da questa strettoia si può uscire solo allargando l'orizzonte e inserendo *Gli ebrei* nella serie cronologica che gli pertiene: quell'articolo occupa una posizione definita entro una serie di pronunciamenti della Ginzburg in sede etica e politica, il cui insieme consente di rivedere i giudizi di Moravia e di Garboli. Di fatto, Garboli sbagliava nel ritenere che *Gli ebrei* si basasse su un «pensiero inesperto» che la Ginzburg aveva il dovere di formulare in maniera chiara conducendolo alle ultime conseguenze. Allo stesso modo, sbagliava Moravia nel credere che una questione di rilievo internazionale fosse stata ridotta dalla Ginzburg alle misure di un fatto privato e sentimentale, sia pure raccontato *en artiste*.

Sempre su «La Stampa» Natalia Ginzburg aveva pubblicato il 4 ottobre 1970 un articolo intitolato (dalla redazione del giornale, probabilmente) *Perché stiamo con chi perde*. Poche settimane più tardi lo avrebbe ripreso nel volume *Mai devi domandarmi* con il titolo *Pietà universale*. Eccone la parte iniziale:

Penso che la peggiore disgrazia che sia successa oggi agli uomini, sia il trovare così difficile identificare, nei fatti che accadono, le vittime e gli oppressori. Dinanzi a ogni fatto che accade, sia esso privato o pubblico, il nostro pensiero inse-

²¹ Ivi, p. 221.

²² Si veda il fondamentale volume di Angela Borghesi, *Una storia invisibile. Morante Ortese Weil*, Macerata, Quodlibet, 2015.

gue disperatamente per un poco le cause che l'hanno determinato e gli eventuali colpevoli, ma infine si arresta sgomento sembrandogli le cause innumerevoli e la realtà troppo tortuosa e complessa per il giudizio umano. Abbiamo scoperto che ogni fatto, sia privato che pubblico, non può essere pensato e giudicato isolatamente perché, scavando in profondità, si stendono sotto di esso infinite diramazioni di altri fatti che l'hanno preceduto e che ne sono l'origine. In un simile labirinto sotterraneo, rintracciare i colpevoli e gli innocenti appare un'impresa disperata. La verità sembra saltare da un punto all'altro, sgusciare e guizzare nell'ombra come un pesce o un topo²³.

Natalia Ginzburg era consapevole di aver vissuto l'infanzia, la giovinezza e la prima maturità in un periodo storico durante il quale era stato facile distinguere, in politica, il bene dal male, l'onestà dalla disonestà, le idee e le azioni umane da quelle disumane.

I più vecchi di noi hanno intanto ben chiara la memoria di un tempo non molto lontano in cui schierarsi da una parte o dall'altra e identificare nel mondo all'intorno il giusto e l'ingiusto era una cosa di una semplicità estrema. In quel tempo, l'immagine della verità era chiara, inconfondibile e incrollabile davanti a noi e si sapeva sempre dove era situata. Mai avremmo pensato allora che ci potesse apparire un giorno segreta e sfuggente. Non solo i fatti che un tempo accadevano erano semplici da giudicare, offrendosi ai nostri occhi in colori chiari e risplendendo al disopra di essi un'immagine chiara e solare della verità, e non solo noi avevamo davanti al nostro pensiero una realtà ben meno affollata e meno immensa, dove ci muovevamo sicuri nello sdegno e nell'assentimento. Ma in noi allora non si era insinuata l'idea che l'innocenza e la colpa sono tanto spesso mescolate e aggrovigliate in nodi così stretti che l'uomo, con il suo metro inadeguato e rozzo e con i suoi sensi poveri, non è in grado di districarle. Non si era ancora insinuata in noi l'idea che l'uomo si trova debole e sprovvisto dinanzi alla complessità dei fatti. La coscienza della nostra incapacità di individuare e inseguire il vero, attraverso milioni di implicazioni, spiegazioni e diramazioni, è fonte per noi di una profonda infelicità²⁴.

In queste righe, così come nell'intero articolo *Pietà universale*, coincidono i piani della percezione individuale, della morale universale e della politica internazionale; e in merito a quest'ultima risulta decisiva un'indicazione di Carlo Ginzburg, intervenuto sull'opera di sua madre a conclusione di un convegno presso l'Università di Gerusalemme: «Il contesto di questo saggio (pubblicato nel 1970) è inequivocabile: i postumi della Guerra dei Sei Giorni. La sorprendente vittoria dell'esercito israeliano capovolve l'immagine dell'ebreo come vittima cal-

²³ N. Ginzburg, *Pietà universale*, in *Mai devi domandarmi*, Milano, Garzanti, [12 novembre] 1970 (il testo è qui ripreso da *Mai devi domandarmi*, Nuova edizione a cura di Domenico Scarpa cit., p. 197).

²⁴ Ivi, p. 198.

pestata: un'immagine con cui Natalia Ginzburg si identificava profondamente»²⁵. Alcuni brani dell'articolo (l'ultimo è la conclusione) confermeranno l'indicazione di Carlo Ginzburg:

Abbiamo visto con i nostri occhi, in fatti privati e pubblici, che quelli che abbiamo amato e commiserato come vittime possono di colpo cambiare, apparirci di colpo nelle spoglie odiose della crudeltà e della persecuzione. Noi però non riusciamo a non vedere in loro le vittime di una volta. Se dobbiamo continuare a capirli e compiangerci come vittime, o se invece dobbiamo giudicare unicamente il loro nuovo aspetto, non lo sappiamo. Inoltre ci sembra orribile, e incomprendibile, che quelli che sono stati delle vittime possano esercitare violenze sui loro simili e non riconoscano nei loro simili ciò che loro stessi erano ieri. [...] / Sentendoci scoraggiati dall'attribuire valore al nostro giudizio morale e avendo gran vergogna di usarlo, noi oggi non troviamo a nostra disposizione nulla se non una grande commiserazione di noi stessi e dell'intero universo. Nella commiserazione universale, siamo assolutamente sicuri di non sbagliare. Essa ci sembra l'unico sentimento al quale ci possiamo abbandonare senza commettere errori. [...] / In un mondo così fatto, i vincitori assumono assai facilmente dei volti odiosi. La vittoria prende subito dimensioni gigantesche, mostruose e irreali, non avendo più alcun legame con la comunità degli uomini. Essendo il nostro un mondo di infelici e di deboli, detesta generare dei vincitori perché sa che i vincitori vi prenderanno subito abitudini disumane e spoglie irreali, squallide e lugubri. Per questo noi non sappiamo da che parte stare ma ci sentiamo comunque spinti a stare dalla parte di quelli che perdono. È la sola cosa che possiamo fare nella nostra ricerca disperata e confusa di qualcuno che possiamo amare senza errore. La nostra non è forse una scelta morale ma è piuttosto un ubbidire a un istinto di affinità. Non sappiamo nemmeno immaginare un mondo felice dove i vincitori non siano odiosi. Soltanto in quelli che perdono ci sembra di poter riconoscere i nostri simili, perché se li chiamiamo vittime sventurate e calpestate, almeno nel momento presente siamo certissimi di non sbagliare²⁶.

Publicato due anni più tardi, *Gli ebrei* non fu che una proiezione di *Pietà universale*: una specifica dimostrativa, un caso particolare ispirato da un evento storico strettamente legato agli eventi che a loro volta avevano ispirato il saggio del 1970, saggio che pure non menzionava alcun fatto storico in maniera esplicita. I due articoli andrebbero perciò letti l'uno di seguito all'altro; il secondo sviluppa le idee e le allusioni – politiche e impolitiche, sull'orizzonte creaturale

²⁵ «The context of this essay (published in 1970) is unequivocal: the aftermath of the Six-Day War. The striking victory of the Israeli army overturned the image of the Jew as a downtrodden victim: an image with which Natalia Ginzburg deeply identified» (Carlo Ginzburg, intervento al convegno in occasione del centenario della nascita di Natalia Ginzburg, The Hebrew University of Jerusalem, 31 ottobre 2016. Ringrazio di cuore Carlo Ginzburg per avermi consentito di leggere e citare il testo, ancora inedito).

²⁶ N. Ginzburg, *Mai devi domandarmi* cit., pp. 197-198, 200-201.

e sul terreno della cronaca – presenti nel primo. È vero, come Garboli e Moravia sostengono, che non si può separare il fatto personale (e magari artistico) dal fatto universale, politico o impolitico che lo si voglia qualificare. Tuttavia, la constatazione non andrebbe pronunciata in tono limitativo, dal momento che la posizione della Ginzburg è un indice attendibile di una parte importante della storia italiana, e non riguarda soltanto gli ebrei italiani.

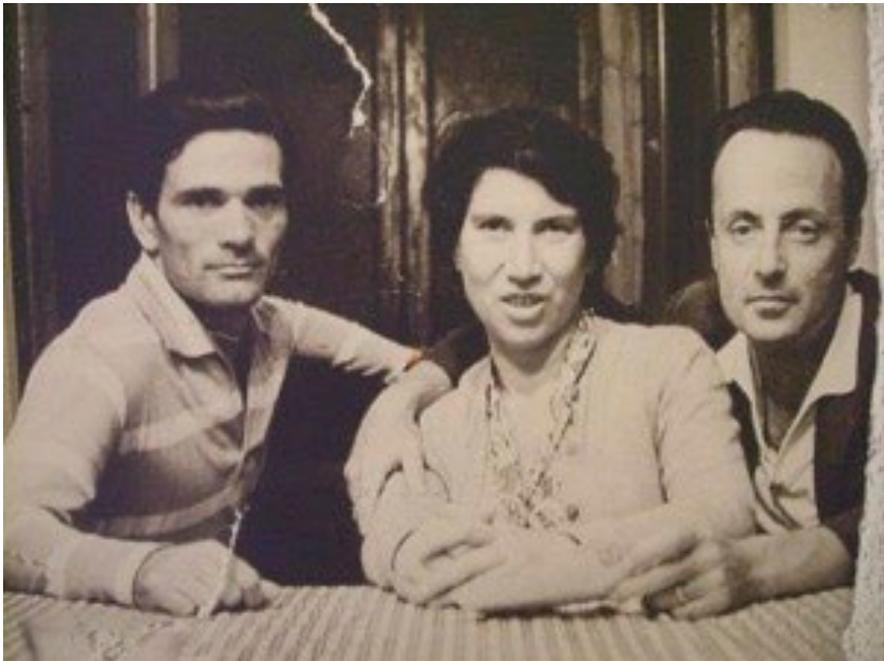
L'ebraismo di Natalia Ginzburg, così come lei stessa lo descrive e definisce, potrà suonare romantico e approssimativo, e magari mitologico, ma è sorto sulle radici di un'esperienza tragica vissuta sulla propria persona. Se non era più capace di ritrovare, con quelli della sua «tribù», la complicità di una volta, è perché un gran numero di membri di quella tribù non era più inerme né privo di potere.

Questa visione della storia – anzi, del mondo e della natura umana – proviene per una parte significativa da Simone Weil, e corre in parallelo con il pensiero e lo sviluppo letterario di Elsa Morante, la grande amica antipodale della Ginzburg. Tra il 1970 e il 1972, tra *Pietà universale* e *Gli ebrei*, la letteratura italiana è sull'orlo dell'apparizione di *La Storia. Romanzo*, pubblicato dalla Morante al principio dell'estate 1974 con il seguente slogan stampato sulla copertina: «Uno scandalo che dura da diecimila anni»²⁷. Quando apparve *La Storia*, Natalia Ginzburg ne fece l'elogio definendolo il più importante romanzo italiano del Novecento²⁸.

L'espressione «sull'orlo dell'apparizione di *La Storia*» non è stata scelta per caso. In *Gli ebrei* la Ginzburg evoca il «passo randagio» dell'ebreo che è scampato allo sterminio e va in cerca di una terra dove potrà vivere. *Randagio* è un aggettivo che la Ginzburg usa spesso, non solo per gli ebrei ma per i personaggi, suoi e altrui, più fragili e minacciati, e che più le stanno a cuore. La parola «randagio» proviene dall'antico tedesco *rand*: «orlo», «margine». Le vittime della Storia sono le creature che vivono ai margini, esseri umani fragili e vaganti. Nel lessico intimo della Ginzburg, l'aggettivo «randagio» equivale a «errante»: l'Ebreo Errante. La «virgola nel sangue» di cui ha parlato una volta la Ginzburg consiste in questa svolta silenziosamente impressa al significato di una parola.

²⁷ Il libro fu pubblicato dall'editore torinese Einaudi e distribuito alla fine del giugno 1974.

²⁸ «Uscendo di casa nella città sporca e calda, ho pensato che in questa Italia corrotta, disgraziata, scellerata, è stato scritto *La Storia*, il romanzo più bello di questo secolo»: N. Ginzburg, *Elzeviri*, in «Corriere della Sera», 30 giugno 1974, p. 3. Si veda anche N. Ginzburg, *I personaggi di Elsa*, in «Corriere della Sera», 21 luglio 1974, p. 12 (poi con il titolo *Appunti sulla «Storia» in Vita immaginaria* cit., pp. 100-107).



Pier Paolo Pasolini, Natalia Ginzburg e Giorgio Bassani.

GLI EBREI DI AMOZ OZ

Paolo Orvieto

Amos Oz è senza dubbio, assieme a David Grossman e a Abraham Yehoshua, uno dei massimi scrittori ebrei israeliani (e della letteratura mondiale), che, nei suoi molti libri, non tutti tradotti in italiano, ci testimonia l'evoluzione dell'identità ebraica dagli inizi del Novecento fino ai tempi odierni, con una nutrita galleria soprattutto familiare di ebrei dalle differenti storie e tipologie. Basti leggere quel grande bacino collettore di personaggi, soprattutto della famiglia Klausner (il vero cognome di Oz), che è la bellissima vicenda autobiografica di più di seicento pagine *Una storia di amore e di tenebra* (del 2002)¹, in cui troviamo una nutrita rassegna di ebrei immigrati in Palestina dagli inizi del Novecento, soprattutto dei vari Klausner (la famiglia del nonno e del padre) e dei vari Mussman (la famiglia della madre), fino alla morte per suicidio della madre, quando Amos aveva appena dodici anni. Oz, nella citata autobiografia e anche in tutti i suoi romanzi, ci fornisce un'ampia testimonianza di varie tipologie di ebrei, non solo dei suoi amati e nello stesso tempo disprezzati familiari, ma anche delle sue stesse plurime metamorfosi ideologiche: dall'ebreo immigrato «della diaspora», all'ebreo fondamentalista e sciovinista nato in Israele, per approdare alla testimonianza della per molti sorprendente identità laica di molti ebrei israeliani che potremmo definire, come Amos Oz, della «terza generazione».

Tra ebrei immigrati ed ebrei autoctoni ci fu una assai faticosa, se non spesso impossibile, integrazione. Gli immigrati non sono capaci di recidere il cordone ombelicale che li lega all'Europa. Sono, almeno i Klausner, intellettuali, che continuano a parlare la lingua d'origine, con gli spessi occhiali, pallidi, deboli e emaciati, incapaci di qualsiasi attività manuale. Sostanzialmente reputati inutili e addirittura disprezzati perché hanno subito senza alcuna reazione le persecuzioni, come pecore condotte quasi accondiscendenti al macello. Ebrei di serie B rispetto a quelli nativi in Palestina, i *sabra* (il fico d'India che nasce nelle terre più aride e tra le rocce): bruni, fieri, arroganti e, soprattutto, abbronzati, infaticabili lavoratori, ignoranti e mai più disposti ad essere umiliati e passivamente

¹ Amos Oz, *Una storia di amore e di tenebra*, Milano, Feltrinelli, 2003 (da ora in poi AT).

sterminati. Insomma, stando a Oz, la *Shoah* e i vari *pogrom* più che infamie subite da una comune etnia, da vendicare, rappresentano una vergogna per questi immigrati della diaspora, tra i quali i Klausner. L'autoritratto di Oz è quello di un ebreo che ha radici diasporiche, nato tuttavia in Israele, a lungo in lotta contro tutte le vischiosità mentali e culturali «europee» e contro le ambivalenze e oscillazioni dei Klausner. Tanto da rinnegare il cognome e, da ragazzo, subire il fascino del nazionalismo sionistico del nativo israeliano, per approdare infine all'ulteriore negazione del giovanile nazionalismo sciovinista ed aggregarsi al gruppo di ebrei «laici» e, soprattutto nel suo caso, non certo antipalestinesi che possiamo definire della «terza generazione».

Decine se non centinaia di ebrei, familiari e non, con le loro testimonianze biografiche e caratteriali formano quella quasi esaustiva spettroscopia dell'ebreo che ha attraversato la memoria generazionale di Amos Oz nella citata *Una storia di amore e di tenebra*. È una nostalgica e anche impietosa anamnesi delle travagliate vicende di una famiglia ebrea, la sua, ma anche esemplare di tanti ebrei emigrati da lontani paesi europei e che si trovano, sostanzialmente «stranieri» in Palestina, a convivere su uno stesso fazzoletto di terra già abitato da ebrei autoctoni, anche se la loro «storia» è quella condivisa da tutti gli ebrei non israeliani: «La storia della mia famiglia è soprattutto la storia del popolo ebraico in Europa. È una storia di persecuzione, discriminazione, alienazione e, infine, di massacro su scala impressionante»².

C'è al fondo dell'autobiografia e di molti romanzi di Amos Oz la frontale contrapposizione tra la vecchia generazione di ebrei, che, come i Klausner, sono sostanzialmente europei e non israeliani e che vanno ad abitare nel quartiere popolare Kerèm Avrahàm di Gerusalemme e la nuova generazione di Tel Aviv, i cosiddetti *Yishuv* (i coloni ebrei che già fin dall'inizio del XX secolo, prima dello Stato di Israele, coltivavano la terra di Palestina), che si esprime ormai in ebraico e che, soprattutto, non è scappata in Palestina con il marchio d'infamia della *shoah*. Una antitetica e quasi conflittuale tipologia d'ebreo che, per i Klausner e altri immigrati dalla Russia o dai paesi baltici, si duplica nella Gerusalemme dell'ebreo «della diaspora» e nella nuova razza ebraica di Tel Aviv, che forse non ha più bisogno di preservare le comuni «radici ebraiche» per riconoscersi invece innanzi tutto «israeliana». A Gerusalemme, dove approdano gli ebrei della diaspora, le differenti etnie non riescono a integrarsi l'una con l'altra; vivono asseragliate dietro le proprie anguste mura, in quel non emulsionabile cibreo di razze e religioni, anche e forse soprattutto fra gli tessi ebrei:

La Gerusalemme della mia infanzia non era una città multiculturale. C'erano molte culture e molte religioni, ma non c'era alcuna interazione. Ogni gruppo viveva dietro dei muri, in senso fisico e metafisico. Cristiani, musulmani, or-

² *Una terra. Due stati. Interviste*, Roma, Datanews Editrice, 2007, p. 11.

todossi e ultraortodossi, ebrei di ogni tipologia, ebrei moderni, antichi, tutti i gruppi vivevano dietro a muri reali o metaforici e ogni gruppo era in uno Stato di conflitto con il resto del mondo. [...] In quei giorni a Gerusalemme le persone camminavano con grande attenzione. Se poggi un piede per terra, non lo sposti molto facilmente perché potrebbe esserci qualcuno a prendere il tuo posto; se alzi un piede, non lo riappoggi molto facilmente perché non sai cosa c'è sotto, non sai se c'è una mina, un serpente, una bomba, oppure altro. Quindi, le persone camminano in punta di piedi, come se fossero arrivate in ritardo ad un concerto³.

Mentre Tel Aviv è già per i Klausner:

quel luogo tumultuoso donde ci arrivavano i giornali, le voci sul teatro e l'opera e il balletto e il cabaret e sull'arte d'avanguardia, i partiti, le aspre discussioni e anche sprazzi di vaghi pettegolezzi. Laggiù a Tel Aviv c'erano grandi sportivi. E c'era il mare, e il mare era tutto pieno di Ebrei abbronzati che sapevano nuotare. A Gerusalemme chi mai sapeva nuotare? S'era mai sentito di Ebrei nuotatori? Quelli laggiù avevano geni completamente diversi. Una mutazione, «come il miracolo della farfalla che nasce dal bruco». Quella parola «Telaviv» aveva il suo incanto segreto, tutto speciale. Quando qualcuno diceva «Telaviv», mi figuravo subito l'immagine di un ragazzone in canottiera celeste, abbronzato e di spalle larghe, poeta-operaio-rivoluzionario, forgiato senza paura (AT, pp. 12-13).

Una frontale antinomia quasi razziale che Oz stabilisce tra il pallido ebreo della diaspora capace solo di una «rabbia mite, letteraria» e l'abbronzato ebreo *Yischuv*, che ha sviluppato una «rabbia selvaggia», senza la quale «eravamo tutti perduti»:

I nostri genitori speravano che crescissimo come ebrei completamente nuovi, migliori con le spalle larghe, il coraggio di lottare e la forza per lavorare la terra. Per questo ci ingozzavano di fegatini di pollo e frutta, perché un giorno diventassimo degli uomini robusti e dal colorito che sprizzasse salute, per non lasciarci più condurre al macello come delle pecore [...]. La rabbia di papà era tutto sommato mite, letteraria. Per cacciare gli inglesi e respingere gli eserciti arabi ne occorreva invece un'altra, selvaggia, lontana mille miglia dalle parole, una rabbia che in casa nostra e in tutto il quartiere era ignota. Forse, magari, in Galilea, nelle valli, nei kibbutz in fondo al Neghev, il deserto meridionale, fra i monti dove ogni notte i combattenti della resistenza vera esercitavano, laggiù e lassù, forse si forgiava la rabbia di cui c'era bisogno. Certo, non la conoscevamo, noi, ma sapevamo che senza di essa eravamo tutti perduti. Lontano, nei deserti, nelle steppe, nella pianura del Carmelo, nell'ardente valle di Bet Shean, nascevano ebrei nuovi, non più pallidi e occhialuti come noi, e invece robusti e abbronzati pionieri: da loro sarebbe scaturita quella rabbia tenace⁴.

³ Ivi, pp. 14-15.

⁴ A. Oz, *Una pantera in cantina*, Milano, Feltrinelli, 2010, pp. 25, 82.

Tanto che il mingherlino, timido, emaciato, pallido e addirittura biondo Amos a dodici anni lascia la casa dei genitori per vivere, alla guida di un trattore, nel kibbutz di Hulda. Amos bambino subisce il proselitismo della propaganda sionista e assume – o, almeno vorrebbe assumere – i connotati dell'ebreo autoctono, muscoloso, in canottiera, abbronzatissimo, «a proprio agio nel mondo», ardito e arrogante. In perfetta e irriverente antitesi coi Klausner, tutti colti europei trapiantati, sospinti contro voglia via da un mondo che era loro e sradicati in un altro per loro inizialmente inospitale e per lungo tempo estraneo.

È insomma necessario realizzare l'ideale sionista dell'*adam hadash*, del nuovo uomo ebreo, tanto che viene sfiorato, almeno nei confronti degli ebrei fuggiti dall'Europa, una sorta di antisemitismo ebraico. I sopravvissuti «europei» devono essere traumaticamente mutilati dei loro ricordi e delle loro radici culturali. Là in Palestina solo il *Yishuv* incarna la forza, la sicurezza e la mascolinità, mentre la diaspora offre l'immagine della debolezza, della precarietà, del femminile. Ben Gurion ebbe a dire che: «Hitler si è avvicinato moltissimo alla Palestina. Ne sarebbe derivata una tragedia terribile, ma ciò che è accaduto in Polonia non sarebbe mai potuto accadere in Palestina. Nessuno avrebbe potuto massacrarci nelle sinagoghe; i nostri ragazzi e le nostre ragazze avrebbero abbattuto tutti i soldati tedeschi, fino all'ultimo».

In Israele avviene – o è già avvenuta – una «sorta di mutazione genetica», dai Klausner all'ebreo-*Yishuv*:

tutti considerano l'abbronzatura alla stregua di un rito religioso. Forse ritengono che se un bambino ebreo prende colore smette di essere un bambino ebreo e diventa israelita. Una razza nuova, robusta, non più perseguitata e atterrita, non più costellata di denti d'oro e d'argento, non più mani sudate e occhi smarriti dietro spesse lenti. Totale affrancamento dalla paura delle persecuzioni, per merito di questo scuro camuffamento [...]. Alla fine di un qualunque giorno, Kerem Abraham trasuda odore di immigrati ashkenaziti. È un odore acidulo. E se provo a isolarne i componenti, eccoli: sudore. Pesce. Olio di frittura scadente, quello che usano loro. Digestione nervosa. Piccole faide tra vicini, con tanto di brame represses [...]. Dicono che in Galilea, nelle valli, nella piana di Sharon e ai confini del Neghev stia avvenendo una sorta di mutazione genetica: lì sì che compare una razza nuova di contadini. Tutti d'un pezzo. Umorismo sottile. Decisioni sicure. Dedizione⁵.

Nel racconto *Il signor Levi*, compreso nella raccolta *Il monte del cattivo consiglio*, al ragazzo decisamente autobiografico Uri, che combatte con elucubrate strategie e con navi e armi giocattolo sul davanzale di casa sua gli inglesi e tutti i nemici di Israele, si contrappone il suo idolo del desiderio, Efraim, armeggiante elettricista, ma creduto da Uri un eroe della Resistenza ebraica e addirittura

⁵ A. Oz, *Il monte del cattivo consiglio*, Milano, Feltrinelli, 2012, pp. 173-175.

un terribile terrorista, appunto quell'ebreo di superiore e differente razza rispetto a quella imbellè e «femminèa» dei Klausner:

Ogni tanto spariva per giorni interi e poi tornava abbronzato e mal mostoso: intorno alle labbra si disegnava allora una smorfia di disprezzo e di disgusto, come se in quei vagabondaggi avesse visto cose terrificanti. [...] Poi mi ha insegnato a riempire le latte di nafta e usare la miccia per accenderla da lontano, così un giorno anch'io potrò partecipare alla battaglia finale invece di andare come una pecora al macello, come i bambini ebrei nella Diaspora⁶.

Non importa se anche Efraim non sia in realtà uno della Resistenza ebraica e neppure un più che improbabile pseudo-terrorista (dice di aver progettato un sottomarino di terraferma, capace di navigare nel mare di lava che si trova sotto la crosta terrestre; e poi anche cercava di isolare tra le onde della radio un letale raggio mortale da proiettarsi contro gli inglesi): è per il bambino Amos il prototipo dell'ebreo *Yishuv*.

Amos era per nascita della «razza diasporica» dei genitori, ma, almeno nei desideri, essendo nato in Palestina, della nuova razza *Yishuv*. Invece alle spalle e nelle nostalgie degli abitanti di Kerèm Abrahàm, dove appunto abitavano i genitori di Amos, c'è l'Europa, che ha segnato in modo indelebile i loro cromosomi culturali, e anche fisiognomici:

Nella scala dei valori dei miei genitori, tutto ciò che era occidentale stava culturalmente più in alto. Tolstoj e Dostoevskij erano in sintonia con la loro anima russa, tuttavia credo che – malgrado Hitler – considerassero la Germania più civile della Russia e della Polonia; e la Francia ancor più della Germania. L'Inghilterra era persino più su della Francia. [...] L'Europa era la loro terra promessa proibita, landa incantata e campanili e piazze lastricate di antiche pietre, tranvai e ponti e chiese turrite, villaggi sperduti, sorgenti benefiche, boschi, nevi e pascoli (AT, pp. 8-9).

Dall'Europa negli anni Trenta vennero il padre di Oz, Ariel Yehudah Klausner, lo zio Yosef Klausner (in realtà fratello del nonno), i nonni Shlomit e Alexander (da Vilna, in Lituania). Da Rovno, in Polonia, veniva invece Fania Mussman, madre di Oz, anche lei assai colta, che aveva studiato a Praga, perché le università polacche, come quelle russe, erano proibite agli ebrei. Tuttavia, tranne che per il famoso zio Yosef, l'approdo in Palestina è deludente: «forse, molto vagamente, auspicavano in questa terra d'Israele che s'andava rinnovando qualcosa di meno ebraico-domestico e di più europeo-moderno; di meno rozzo e materiale, più spirituale; meno logorroico e più ponderato, quieto, introverso» (AT, p. 307).

⁶ Ivi, pp. 75-76. E cfr. anche *Una terra, due stati* cit., p. 19: «Ricordiamo che Israele è una terra di immigrati. Ogni ebreo in Israele proveniva da un paese diverso, da un background diverso, da una diversa relazione di amore e odio con il vecchio paese».

Il nonno Alexander e la nonna Shlomit con i due figli, Ariel Yehudah e il fratello maggiore David, a lungo si rifiutano di andare in Palestina, anche se erano sionisti convinti, perché quel paese era da loro considerato troppo «esotico», troppo poco europeo. Dapprima abitavano a Odessa e, quattro anni dopo la rivoluzione bolscevica d'ottobre, dopo che la città era devastata per le sanguinose battaglie tra bianchi e rossi, essendo diventata invivibile per gli ebrei, decisero di trasferirsi da Odessa a Vilna, capitale della Lituania. Arrivarono in terra d'Israele soltanto nel 1933, quando a Vilna si era esasperato l'antisemitismo. Oz ci fornisce una spaventosa testimonianza dei *pogrom*, non di quelli nazisti, bensì di quelli messi in atto in Russia e nell'Europa dell'Est in genere. Molti ebrei, ci fa sapere, fuggirono dall'ormai troppo antisemita Odessa verso Losanna e l'America, ma anche verso Berlino. Il nemico mortale per i Klausner è dapprima la Russia zarista e poi quella staliniana. Dal 1904 si susseguirono ripetuti *pogrom* in Russia e, con la seconda *aliya* (diaspora), più di 40.000 ebrei emigrarono in Palestina. Col 1917, dopo la rivoluzione, con i comunisti, per gli ebrei fu ancor peggio: molti degli ebrei, ora considerati nemici della classe proletaria, furono massacrati, oltre trecentomila ripararono in Polonia, negli stati baltici, in Turchia e nei Balcani. Dal 1920 in poi molte migliaia di sionisti russi furono rinchiusi nei campi di concentramento, nei quali ben pochi sopravvissero. Stalin era un convinto antisemita, tanto che la stessa zia di Amos Sonia ricorda con rabbia e dolore quell'insopportabile clima comunista:

il tempo degli Ebrei in Europa, cioè il tempo nostro era scaduto. [...] Vivevamo sul ciglio di un vulcano in eruzione. [...] Stalin, ormai lo sapevamo che lui voleva cancellare, cancellare di colpo l'esistenza ebraica, perché tutti diventassero dei bravi *consolmolniki* che si spiavano a vicenda. D'altro canto, la Polonia trattava gli ebrei con totale disgusto, come uno che morsica un pezzo di pesce puzzolente, e né lo manda giù né lo vomita [...]; opprimevano e umiliavano e angariavano, così che piano piano ce ne andassimo tutti in Palestina (AT, p. 239).

Arrivando anche a formulare auspici che oggi sembrano incredibili: «Solo dei tedeschi non si aveva così poi tanta paura, da noi [...]. Nel '35 da noi erano ancora in molti a sperare che arrivasse Hitler, con lui almeno c'era legalità e c'era disciplina e ciascuno sapeva qual era il suo posto» (AT, p. 239). Nonno Alexander e nonna Shlomit, insieme ai loro due figli «non andarono in terra d'Israele – malgrado l'ardore che rimbombava nelle poesie russe del nonno, quel paese gli sembrava ancora un po' troppo esotico, selvaggio, arretrato, privo d'igiene ancorché minima oltre che dei più rudimentali fondamenti di cultura» (AT, p. 135). Così si diressero verso la Lituania, a Vilna, che i bisnonni di Oz avevano lasciato più di venticinque anni prima. Ma anche a Vilna il razzismo antiebraico li perseguita:

Vilna era a quell'epoca sotto il dominio della Polonia e l'antisemitismo violento, sadico, congenito da quelle parti, andava crescendo in quegli anni sempre più:

in Polonia e in Lituania il nazionalismo e l'odio per gli stranieri erano fortissimi. Per i lituani sottomessi e frustrati la cospicua minoranza ebraica rappresentava l'agente di forze estranee e minacciose. Oltre il confine, poi, cioè dalla Germania, spirava il vento alido e micidiale dell'odio antiebraico nazista (AT, pp. 135-36).

Il primogenito David, fratello del padre di Amos, in età ancora giovane era diventato professore all'università. Lui con la sua famiglia decide di rimanere a Vilna:

[nonostante] l'antisemitismo cattolico che echeggiava fra le arcate di pietra delle imponenti cattedrali, l'antisemitismo protestante freddo e letale, il razzismo tedesco, la sete assassina austriaca, l'odio antiebraico polacco, la crudeltà lituana, ungherese, francese, la sete di pogrom ucraina, rumena, russa, croata, il disgusto per l'ebreo in Belgio, Olanda, Inghilterra, Irlanda, Scandinavia. Tutto ciò non lo considerava altro che l'oscuro retaggio di eoni selvaggi e ignoranti, avanzi del passato per i quali era ormai giunto il momento di sparire. Lo zio David si considerava a casa, nel suo tempo: era un europeo in tutto e per tutto, multiculturale, multilingue, disinvolto, talentuoso, illuminato, un uomo decisamente moderno. Disprezzava i pregiudizi e gli odi etnici oscurantisti. [...] No: zio David sarebbe rimasto qui, a Vilna, di guardia, sulle frontiere più avanzate dei Lumi di quell'Europa razionale e lungimirante, tollerante e liberale, ora alle prese con orde di barbari che minacciavano di travolgerla. Qui sarebbe rimasto [...]. Fino alla fine (AT, pp. 141-42).

Attaccamento «fino alla fine» alla sua genitale e congeniale Europa, per cui fu ucciso con tutta la famiglia quando i nazisti arrivarono a Vilna. Ostinatamente tutti i Klausner cercano una patria europea. Giustamente scrive Mercedes Monmany che:

i suoi [di Amos Oz] genitori colti ed eruditi, che avevano studiato a Praga, così come i suoi nonni venuti dalla Lituania, dall'Ucraina e dalla Russia (la nonna di Amos Oz, la nonna Shlomit, inaugurò il primo salotto letterario ebreo a Odesa), erano autentici europei e così si definivano, fedeli a quella idea transnazionale, di raffinatezza morale e umanistica dell'Europa. Allora nessuno si definiva europeo: tanto la gente quanto la famiglia di Oz erano circondati da feroci e tronfi patrioti italiani, ungheresi, pangermanisti o panslavisti. Il padre di Amos Oz parlava sette lingue e ne leggeva diciassette; la madre poteva esprimersi senza problemi in cinque. Settantacinque anni fa gli unici europei erano quegli ebrei poliglotti, «appassionati eurofili, amanti dell'Europa illimitatamente e incondizionatamente per decine di anni» che in seguito, paradossalmente, ne saranno buttati violentemente fuori dopo essere stati perseguitati e assassinati⁷.

⁷ A. Oz, *Una terra. Due stati* cit., p. 24.

Negli anni 1930-1932 i nonni volevano espatriare in Francia, Svizzera, in America, in uno dei paesi della Scandinavia e in Inghilterra, ma nessuno di questi paesi voleva altri ebrei, ne avevano anche troppi: «*One is too many* dicevano allora i ministri in Canada e Svizzera, e altre nazioni si comportavano esattamente come loro, senza tuttavia dichiararlo» (AT, p. 139). Arrivano in Israele solo nel 1933.

Con tutte queste storie e peregrinazioni diasporiche della famiglia Klausner ci si rende ben conto che ancora nel XX secolo l'antisemitismo non è stato solo e soprattutto un fenomeno nazi-fascista, ma, come da secoli, una ecumenica persecuzione razziale internazionale, una pandemia epidemica pericolosamente contagiosa che ha attraversato tutta l'Europa, oltre ogni differente ideologia politica e nazionalità, una sorta, dice Oz neppure poi tanto per scherzo, di immotivata misoginia:

Fondamentalmente, si tratta di una malattia mentale. Nessuno è immune, né la destra né la sinistra; ed è un problema che riguarda anche e soprattutto l'Europa – anche se non solo lei. È un virus. L'antisemitismo è molto simile alla misoginia, all'odio verso le donne. A volte gli uomini odiano le donne perché sono troppo intelligenti e, a volte, perché troppo stupide; altre volte perché troppo indipendenti, e altre ancora perché non lo sono; a volte le odiano perché sono troppo belle e altre perché non lo sono affatto⁸.

Nonna Shlomit, arriva a Gerusalemme direttamente da Vilna nell'estate del 1933, ossessionata dai microbi, dalle infezioni della per lei troppo «virale» Palestina, per cui passerà il resto della sua vita a disinfettare gli ambienti e anche gli eventuali visitatori. Appena scesa dalla nave nel porto di Haifa, esclamò inorridita quella frase che ripeterà per ben venticinque anni della sua vita a Gerusalemme: «il Levante è pieno di microbi» (AT, p. 48). Per quegli europei, vissuti in paesi freddi, dai colori e dai sentimenti delicati, è difficile capire «quel che ispiravano le immagini dell'Oriente, i suoi colori e odori, nell'animo di mia nonna e fors'anche di altri profughi giunti anche loro dai borghi grigi, crepuscolari, dell'Europa orientale, e rimasti sgomenti dalla sensualità dirompente del Levante, al punto da desiderare di costruirsi un ghetto entro il quale rinchiudersi, al riparo dalle sue minacce» (*ibidem*). Il nonno Alexander odia soprattutto i comunisti, i detestati bolscevichi, tuttavia sempre nostalgico della sua natio Russia, ma di una Russia, che, con Stalin e Berija, non c'è più, là «c'è un'immensa prigioniera. C'è il gulag, adesso lì! *Yevseki! Apartashkin!* Assassini» (AT, p. 121). Invece progettava, come poi anche il nipote Amos in saggi come *Contro il fanatismo* del 2004 e *Una terra due stati* del 2007, una forse utopica e anacronistica pacifica convivenza con i palestinesi:

⁸ Ivi, pp. 31-32.

qualche giorno dopo che l'esercito israeliano aveva conquistato la Città Vecchia di Gerusalemme, durante la guerra dei Sei giorni, nonno lanciò la proposta che i popoli del mondo aiutassero in quel momento Israele a riportare tutti gli arabi del Levante «con grande rispetto, senza torcer loro neppure un capello e senza rubar loro nemmeno un pollo» nella loro patria storica, che egli chiamava «Saudia Arabia»: «Come noi ebrei torniamo ora nella patria dei nostri avi, così anche loro hanno diritto a tornare onorevolmente a casa, in Saudia Arabia, donde sono giunti sin qui» (AT, p. 134).

Un nonno profondamente impregnato di cultura «internazionale»: era stato lui a raccontare al piccolo Amos della Grande Muraglia, dei giardini pensili e delle altre meraviglie dell'umanità, come il Partenone e il Colosseo, il Canale di Suez e quello di Panama, l'Empire State Building, il Cremlino, i canali di Venezia, l'Arco di Trionfo e la torre Eiffel. Durante il giorno nonno Alexander faceva il rappresentante di prodotti d'abbigliamento, ma durante la notte si trasformava in poeta, componeva appassionate poesie di amore e di «ardore e melanconia», ma tutte rigorosamente in russo. È e rimane un russo che continua ad esprimersi nella lingua madre, rifiutandosi di scrivere nella lingua ebraica (la lingua ebraica, e non certo quelle europee e anche l'*yiddish*, era per i fondatori dello Stato ebraico la *condicio sine qua non* per costituire una solida e nuova comunità nazionale). Tuttavia, come anche il fanciullo Amos, partecipa, pur solo per iscritto, di quell'esaltato clima di orgoglio nazionale del nuovo popolo israeliano: «era infatti una temprata nazionalista, un patriota amico di eserciti vittorie e conquiste, uno sparviero tempestoso e ingenuo» (AT, p. 112). Da un lato il nonno esaltava la bellezza della nuova lingua ebraica, ma dall'altro lato, «dopo quarant'anni che viveva a Gerusalemme, il nonno non aveva ancora imparato decentemente l'ebraico: sino al giorno della morte, usò un idioma tutto suo, indifferente a ogni regola. Scriveva facendo errori devastanti» (AT, p. 119).

Per questi ebrei-paneuropei come i Klausner in quella inospitale *éretz isra'el*, oltre tutto minacciata di una prossima *shoah*, l'unico strumento di conforto e di sopravvivenza sono «i libri, che erano in fondo la fragile sagola che univa il nostro sommergibile al mondo esterno. Tutt'intorno eravamo circondati da monti e caverne e deserto, inglesi, arabi, resistenza armata, salve di cannoni la notte ed esplosioni e agguati e arresti e scarcerazioni e paure sommesse per quel che ci aspettava nel prossimo futuro» (AT, p. 360). Il padre di Amos è un tipico rappresentante di questa tipologia di ebrei immigrati, con la velleitaria illusione, che sarà anche del figlio, di trasformarsi nell'altro ebreo, muscoloso, abbronzato, eroe bellicoso della nazione e della resistenza: «mio padre si sentiva – quanto meno nel profondo del cuore – una sorta di intellettuale, miope e dotato di due mani maldestre, un poco disertore, un poco defilato dal vero fronte, nella costruzione della patria. [...] La sua ambizione era che tutti noi rinascessimo daccapo, fieri, robusti, abbronzati, europei-ebrei e non più giudei-esturopei» (AT, pp. 23, 53). È, come lo zio Yosef, uomo di vastissima cultura – sapeva leggere

ben diciassette lingue diverse –, che riesce però ad avere in Palestina un modesto impiego di bibliotecario e ottiene il dottorato solo a Londra. Uomini come lui rappresentano una tipologia di ebreo immigrato assolutamente anacronistica, addirittura comica, in quella Palestina in cui i problemi assillanti erano scacciare gli inglesi e poi, partiti gli inglesi, difendersi da tutti gli arabi coalizzati:

Papà, dal canto suo, tornò alle sue ricerche. A quel tempo era tutto preso dalle letterature dell'Antico Oriente, accadi e sumeri, Babele e Assiria, gli antichi reperti di Tel Amarna e Ahtushash, la mitica biblioteca del re Assurbanipal che i greci chiamavano Sardanapalos, l'epopea di Gilgamesh e il breve mito di Adapa [...]. Alla guardia civile in via Sofonia affidarono a papà un vetusto fucile e lo incaricarono della guardia notturna nelle vie del quartiere Kerem Abraham. [...] Papà tastò qua e là, studiò un poco, tirò a spinse senza successo, posò il fucile per terra accanto a sé e si dedicò a un controllo del serbatoio. Ne ricavò ben presto una soddisfazione grandiosa: riuscì a estrarre le pallottole dal serbatoio, raccolse nel pugno sinistro una manciata di quelle e con la destra tenne il serbatoio vuoto, agitando tutto contento entrambe le mani verso la mia figurina sulla soglia, sfoderando sul momento chissà poi perché una battuta sulla scarsa lungimiranza dei marescialli di Napoleone Bonaparte. Ma quando tentò di infilare nuovamente le cartucce nel serbatoio, il suo trionfo si tramutò in una disfatta schiacciante: ora che avevano respirato l'aria libera le cartucce si rifiutarono categoricamente di tornare rinchiusi in cella. [...] Mio padre non impreccò e non insultò, s'industriò invece per sfamare tanto le munizioni quanto il serbatoio con una formula piena di pathos, composta di celebri versi della poesia nazionale polacca, da stanze di Ovidio, una citazione melodica di Puškin o Lermontov, interi brani di poeti spagnoli ebrei del Medioevo, tutto in lingua originale, tutto con intonazione russa, tutto invano. Finché alla fine, in preda alla furia, aggredì il serbatoio e le cartucce con brani a memoria da Omero, in greco antico, e altri dei Nibelunghi in tedesco, e Chaucer in inglese, e fors'anche dei canti del Kalevala nella traduzione di Saul Černichovskij e l'Utnapishti e quant'altro in idioma, lingua dialetto. Tutto invano (AT, pp. 400, 443-44).

Tanto che gli tolgono il fucile, munendolo invece di una grossa e assai meno problematica torcia elettrica, di un fischiotto e di una fascia con la scritta «guardia civile». Nel 1947 pubblica il suo primo saggio *La novella nella letteratura ebraica, dagli inizi alla fine dei Lumi*, tesi di laurea presentata al docente e zio professor Yosef Klausner, che, per non essere tacciato di nepotismo, ostacolò sempre la sua carriera universitaria.

Disadattata ancor più la madre Fania, perciò forse la depressione e poi il tragico suicidio:

Che cosa sperava di trovare qui mia madre? Che cosa trovò, che cosa non trovò? Che aspetto avevano Tel Aviv e Gerusalemme agli occhi di una giovane donna cresciuta in una casa signorile di Rovno, giunta qui direttamente dal grembo della gotica bellezza praghese? [...] Mia madre ebbe a Gerusalemme una vita

solitaria, per lo più trascorsa chiusa in casa. [...] Gerusalemme non trovò alcuna ragion d'essere: non amava i luoghi santi né l'infinità di celebri siti archeologici. Sinagoghe e scuole talmudiche, chiese e monasteri e moschee, considerava tutto ciò ugualmente noioso, trasudante afori aciduli di fanatici propensi a lavarsi troppo di rado. Persino sotto una cappa d'incenso, le sue narici captavano con disgusto gli odori reconditi di corpi non lavati (AT, p. 331).

Anche per il piccolo Amos, pur nato in Israele, non è stato facile il giovanile soggiorno a Gerusalemme, con quei genitori, contro cui cercava, inconsciamente, una reazione, forse impossibile, di contestazione e di ribellione non solo freudiana ma anche «ebraica»: si fece trattorista nel kibbutz di Hulda e cambiò il suo cognome da Klausner in Oz, che significa 'forza, resistenza'. Nel suo DNA e nei suoi tratti fisiognomici è inscritta la vecchia generazione familiare dell'intellettuale ebreo, quello della diaspora, incapace di ogni attività manuale e anche di combattere per la propria incolumità – l'ebreo di Gerusalemme. Ma sa anche che, se vuole vivere là ed essere utile alla comunità, dovrà trasformarsi nel nuovo ebreo, quello di Tel Aviv o del kibbutz, fiero, robusto e abbronzato, quello che rinuncia ai libri per imbracciare il fucile e dissodare le sue terre con l'aratro. Dovrà sradicare dalla propria identità-Klausner, per assumere quella nuova dell'ebreo-israeliano, dopo che tutti gli adulti, almeno nelle infantili fantasie, saranno scomparsi:

Già, questi bambini avevano seppellito i loro genitori. Tutti. Non un solo adulto era rimasto in tutto il paese. Né un genitore né un insegnante né un vicino di casa, un nonno o una nonna [...]. Si materializzava dunque, per via miracolosa, quell'aspirazione (sapientemente rimossa) comune all'ethos sionista e al bambino che ero: che morissero. Perché erano così diasporici. Soffocanti. Perché erano la generazione del deserto. Sempre pieni di pretese e lezioni da impartire, mai che ti lasciassero respirare. Solo quando saranno morti, noi potremo finalmente dimostrare loro come, senza di loro, possiamo fare tutto quello che vogliamo [...] arare e mietere e costruire e combattere e vincere, ma senza di loro: perché il nuovo popolo ebraico deve necessariamente staccarsi da loro. Perché tutto qui è stato creato apposta perché fosse solo giovane e sano e robusto, mentre loro sono vecchi e malridotti e tutto da loro è contorto, tutto un poco repellente, decisamente ridicolo. E così, tutta la generazione del deserto svaporava dalle rovine della storia, lasciando dietro di sé degli orfani beati, lesti di gambe, liberi nell'animo come uno stormo di uccelli nel cielo. Più nessuno a seccarli tutto il giorno con accento diasporico, con gorgheggi retorici, muffite buone maniere, a guastare insomma la vita con depressioni insulti ordini e ambizioni. [...] E così a quattordici anni e mezzo, due anni dopo la morte di mia madre, uccisi papà e uccisi tutta Gerusalemme, cambiai nome e andai da solo al kibbutz Hulda, a vivere lassù, sopra le rovine (AT, p. 546).

Ma anche lì a Hulda, «per loro [per l'altra e nuova razza dell'ebrei] restavo una specie di alieno, un estraneo strano, e per questo i miei compagni di

classe continuavano a infierire su di me senza pietà, invitandomi a liberarmi una volta per tutte delle mie stranezze e diventare uno di loro» (AT, p. 602). Si trattava, per il giovane Amos, di contestare il topico mito antisemita e quell'equivoca doppia polarità perseguita dai suoi genitori:

Per molti anni, per secoli, tutto il mondo ha detto agli ebrei: non ci piacete perché non siete capaci di difendervi da soli, non ci piacete perché siete troppo intellettuali, non ci piacete perché invece di farvi i muscoli pensate solo a fare soldi [...]. Venivano chiamati «parassiti» [...]. I miei familiari erano intellettuali, cosmopoliti e parassiti perché non facevano un lavoro manuale [...]. I primi emigranti che arrivarono a Gerusalemme settanta o ottant'anni fa volevano che i propri figli fossero diversi: solidi, semplici, ottimisti e sani. Anche i miei genitori realizzarono un miracolo genetico. Entrambi erano mori, volevano un bambino biondo e si regalarono questo bambino piccolo e biondo. Questa fu la loro curiosa reazione alla diaspora. Allo stesso tempo, però, vollero anche che io amassi i libri e fossi educato, volevano cioè due cose opposte. Senza tener conto delle mie potenzialità, qualsiasi fosse la mia scelta, loro non sarebbero mai stati soddisfatti al cento per cento. Se sono un intellettuale come loro, cosa ne è del nuovo ebreo? Se sono un semplice trattorista, che ne faccio del talento? D'altro canto, quando mi ribello contro il loro mondo, voglio stare dall'altra parte, rompere con loro. Però non posso, perché se mi trasformo in un semplice trattorista nel kibbutz, per contro loro dicono: «Era proprio questo che volevamo, siamo contentissimi» [...]. I miei genitori e tutti i loro vicini erano lontanissimi dall'Europa dove avevano avuto una vita difficile, ma erano lontani anche dai kibbutz, dai nuovi ebrei, da Tel Aviv⁹.

La figura più prestigiosa della famiglia Klausner (almeno prima che Amos divenisse scrittore di fama mondiale), l'unico a suo agio in Israele, è lo zio Yosef Klausner, nato nel 1874 a Oulkeniki, in Lituania e morto a Gerusalemme nel 1958. Quando aveva dieci anni la famiglia si spostò dalla Lituania a Odessa. A diciassette anni pubblicò il suo primo saggio, *Parole nuove e scrittura piena*, in cui già collaborava a quel rinnovamento della lingua ebraica che, assimilando anche parole straniere, potesse così divenire lingua comune e diffusa. Nell'estate del 1897 iniziò a frequentare l'Università di Heidelberg, poiché nella Russia zarista gli studi superiori erano preclusi agli ebrei. Lì a Heidelberg studiò letteratura, filosofia e lingue semitiche (ne parlava ben quindici). Si trasferì poi con la moglie Zipparah in Palestina nel 1919, dove ebbe la cattedra di letteratura ebraica all'università inaugurata nel 1925. Consigliava ogni volta ai genitori di Amos di leggergli passi da alcuni suoi saggi che reputava «nutrimento spirituale per l'animo in erba» di un giovane ebreo. Nel 1929 fu costretto a fuggire da Talpiyot assalita dagli arabi. Da quella traumatica esperienza nasce il saggio *Quando un popolo combatte per la libertà*, in cui esalta e propaganda il nuo-

⁹ A. Oz, *Una terra. Due stati*, cit., pp. 29-30.

vo spirito eroico degli ebrei di Palestina. Ma è anche lui un ebreo *sui generis*, per le forti simpatie per il «consanguineo» Gesù. Nel suo *Storia del secondo Tempio* e più ancora nei suoi *Gesù Nazareno* (pubblicato a Gerusalemme nel 1921) e *Da Gesù a Paolo* (del 1939) sosteneva «quanto fosse israelita e giudeo Gesù, lontano tanto dall'ellenismo quanto dalla romanità, benché fosse certo assai lontano anche dagli antiquati rabbinati dei suoi tempi, che non erano molto migliori degli oscurantisti del tempo nostro» (AT, p. 68). Insomma un Gesù nato e morto ebreo – il che suscitò violente reazioni sia da parte degli ebrei che dei cristiani –, che, oltre tutto, non aveva alcuna intenzione di fondare una nuova religione.

Un giorno – racconta Amos –, zio Yosef mi disse più o meno così: «A scuola, mio caro, per certo t'insegneranno a provare disgusto per questo ebreo [Gesù] tragico e meraviglioso, sempre che non ti raccomandino financo di sputare mentre passi davanti a una sua immagine o a una sua croce. Quando sarai grande, mio caro, avrai spero la compiacenza di mettere sotto il naso infuriato dei tuoi mentori il Nuovo Testamento, sì da dimostrare loro che quest'uomo era carne della loro carne e sangue del loro sangue, nient'altro che un «giusto» o un «taumaturgo», era sì un sognatore, talmente privo di prospettiva politica, e tuttavia gli andrebbe riconosciuto un posto nel pantheon dei grandi d'Israele, accanto a Baruch Spinoza, anche lui scomunicato e bandito» (AT, pp. 87-88).

Infine le plurime identità ebraiche di Amos Oz, in progressive metamorfosi, a iniziare da quella dell'infanzia dagli ideali nazionalistici e bellicosi, soprattutto contro gli inglesi, ma tutti vissuti come un fanciullesco *war game*. È, nelle sue esaltate fantasie infantili, l'eroe che debella gli odiati inglesi negli ultimi anni del loro mandato sulla Palestina. In un primo *Libro bianco* sulla Palestina, del 18 giugno 1922, la Gran Bretagna è favorevole alla Palestina ebraica; ma poi, temendo una reazione del mondo arabo, viene redatto un secondo *Libro bianco*, del maggio del '39, che sostanzialmente vieta nuove immigrazioni di ebrei in Palestina. Ben Gurion diceva: «dobbiamo combattere Hitler come se non ci fosse il Libro Bianco, e il Libro Bianco come se non ci fosse Hitler». Dal 1940 operano in Palestina sia la *Haganah*, sorta di esercito illegale armato, con anche un nucleo di uomini addestrati per compiere incursioni, conosciuto con l'acronimo ebraico di *Palmach* (*Plugot Mahatz*, truppa d'assalto). Gli ebrei, forse i primi, ricorsero ad atti di terrorismo (soprattutto per opera della terribile e spietata banda Stern). Fu Begin a dirigere plurime azioni terroristiche contro l'amministrazione britannica in Palestina, formando il *Movimento Ebraico Unito di Resistenza*: dopo altre azioni terroristiche, per rappresaglia, fece saltare per aria con una bomba l'Hotel King David, il 22 luglio 1946, dove risiedeva parte dell'amministrazione britannica; morirono molti inglesi, ma anche arabi e ebrei. Il governo inglese propose una divisione tripartita del paese, che sia gli ebrei che gli arabi respinsero, così continuarono le azioni terroristiche contro gli inglesi, con torture e impiccagioni da ambo le parti, tanto che alla fine la Gran

Bretagna decise di andarsene, lasciando che ebrei e arabi se la vedessero tra di loro. Il 14 maggio 1948 viene proclamato lo Stato di Israele.

Amos Oz dapprima, da bambino, è, come abbiamo visto, un «nazionalista fervente»:

Ebbene sì, lo confesso: da bambino a Gerusalemme, ero anch'io un piccolo fanatico, con il cervello dilavato. Presuntuoso, sciovinista, sordo e muto per ogni vissuto che non fosse quello ebraico e sionista dell'epoca. Ero un bambino lanciapietre, nell'intifada ebraica. Come ho detto, le prime parole che imparai a dire in inglese, a parte *yes* e *no*, erano *British go home!*, che noi marmocchi gridavamo gettando sassi alle pattuglie britanniche di Gerusalemme¹⁰.

A quell'epoca insomma non ero un bambino, piuttosto un fascio di legittime argomentazioni. Un piccolo sciovinista nei panni del pacifista. Un nazionalista ipocrita e tartufesco. Un vecchio propagandista sionista di nove anni: noi eravamo i buoni e i giusti, noi la vittima innocente, noi Davide di fronte a Golia, noi la pecora in mezzo a settanta lupi e noi l'agnello per l'olocausto e noi il capretto per l'altare, noi Israele inerme, mentre loro – tutti loro – inglesi e arabi e altre nazioni – a loro tutta l'onta e la vergogna (AT, p. 403).

Un soldato in prima linea per il quale la guerra contro i nemici britannici è un immaginario ed eroico gioco di fantasie infantili:

Queste tempeste di sangue, terra fuoco e ferro mi procuravano un'ebbrezza penetrante. Mi figuravo caduto eroicamente sul campo di battaglia, immaginavo lo strazio e l'orgoglio dei miei genitori, e tuttavia – senza che vi fosse contraddizione alcuna – dopo la mia eroica morte, dopo la delizia commovente dei solenni discorsi elevati da Ben Gurion e Begin alla cerimonia del mio funerale, e dopo aver pianto in lutto per la mia morte ed essermi sciolto con un groppo in gola di fronte al monumento di marmo alla mia memoria e aver ascoltato l'inno di gloria a me dedicato, mi risvegliavo sempre sano e fresco dalla mia temporanea morte, tutto pieno di autoadorazione, mi nominavo capo di stato maggiore dell'esercito d'Israele e guidavo le mie legioni ad affrancare con il sangue e il fuoco tutto quello che quei detestabili diasporici non avevano osare liberare dal nemico (AT, pp. 501-502).

Però già da bambino disposto a delicate transazioni diplomatiche, convinto, come sarà negli anni successivi, che con un po' di ragione reciproca si possono risolvere tutti i conflitti:

Nove anni appena, e già ero un gran divoratore di giornali. Consumatore di notizie. Commentatore appassionato. Esperto militare nazionale, la cui opinio-

¹⁰ A. Oz, *Contro il fanatismo*, Milano, Feltrinelli, 2004, p. 36.

ne era tenuta in gran conto dai figli dei vicini. Stratega di fiammiferi bottoni e tessere del domino sulla stuoia. Arruolavo truppe, procedevo ad accerchiamenti tattici, studiavo alleanze con una potenza o l'altra, accampavo astute motivazioni grazie alle quali far passare dalla nostra parte il gelido cuore inglese, ripeteva discorsi destinati non solo a indurre gli arabi a usare la ragionevolezza e dei toni concilianti, ma addirittura a far sì che ci chiedessero scusa, discorsi capaci di ispirare lacrime e commozione agli occhi degli inglesi, commossi dalle nostre sofferenze, profondamente ammirati dalla nostra nobiltà d'animo e grandezza spirituale. A quell'epoca conducevo fiere ma anche pragmatiche conversazioni con Downing Street, con la Casa Bianca, con il papa e Roma, con Stalin e i re arabi [...]. Io avrei potuto facilmente convincerli [gli arabi], se solo mi avessero dato l'occasione, e dimostrare loro con una logica semplice che, mentre nei nostri slogan e nelle nostre aspirazioni non c'era alcun intento malvagio nei loro confronti, le urla scandite dalle masse arabe aizzate erano assai poco belle per non dire incivili, e non andavano affatto a onore di chi si sgolava in quel modo (AT, p. 403).

Un'identità nazionalista e fondamentalista in un certo senso anche già schizofrenica, come cerca di farci capire nel bel romanzo *Una pantera in cantina*, dove, il protagonista e suo alter ego Profi (il Professore, a denunciare le sue radici colte), fonda l'organizzazione combattente che chiama LOM (Libertà o morte) e, assieme ai due compagni combattenti Chita Reznik e Ben Hur Tychocinski, progetta un segreto e devastante missile da lanciare contro il quartier generale britannico. E che, tuttavia, fa grande amicizia con il sergente Dunlop, della polizia britannica, mite e filoebraico, con il quale si vede regolarmente per imparare da lui l'inglese e per insegnargli l'ebraico. Perciò, nonostante che giustificasse questi incontri con lo scopo di sottrarre vitali informazioni al nemico, viene bollato con l'infamante accusa di lurido traditore. A nove anni Begin era il suo eroe e il suo idolo, se lo immaginava «con indosso una cinta di pelle, tutto fuoco e fiamme come il profeta Elia sul Monte Carmelo» (AT, p. 502). Poi dopo qualche anno lo vede davvero, «un ometto fragile e smunto, degli occhialini rotondi appesi sulla faccia pallida» (AT, p. 503). Assiste assieme al nonno ad uno dei discorsi che Menachem Begin teneva il sabato mattina a Gerusalemme. La concione di Begin era tutta un'appassionata esaltazione dell'eroismo e delle vittorie degli Israeliani, che hanno annientato tutte le forze avversarie. Ma, parlando della prossima guerra contro gli arabi, cominciò a usare una serie di metafore sessuali, per cui «il presidente Eisenhower fotte la polizia di Nasser [...]; Bulgarin fotte Nasser, Guy Mollet e Anthony Eden fottono Nasser [...]. Tutto il mondo intero, giorno e notte, fotte i nostri nemici arabi» (AT, pp. 507-508). Scroscianti applausi, solo una grassa risata di un ragazzo di dodici anni, di Amos, che confessa che, proprio «per merito di Menachem Begin persi il colpo il gusto di “sangue di rango / per la gloria che torna”; rigettai l'idea che “la quiete è fango” [versi di alcune sue poesie nazionalistiche della fanciullezza]. Insomma ero arrivato alla conclusione opposta» (AT, p. 503). Per approdare, semmai pro-

gressivamente, all'idea di «una terra, due stati», con una dolorosa e per ambedue – giustamente – inaccettabile spartizione: tra arabi ed ebrei, contrariamente a quanto pensava il ragazzo di dodici anni (e diplomatici americani e europei), non ci potrà mai essere un pacifico accordo, una «comprensione» reciproca, anche se in questo conflitto tra ebrei e arabi non ci sono né buoni né cattivi, perché ambedue rivendicano sacrosanti diritti territoriali:

Il padre di Atalia sognava che ebrei e arabi si sarebbero amati gli uni con gli altri, bastava risolvere le incomprensioni. Ma si sbagliava di grosso. Tra ebrei e arabi non c'è mai stata nessuna incomprensione. Al contrario. Ormai da qualche decennio c'è piuttosto un'intesa perfetta e assoluta: gli arabi di qui sono legati a questa terra perché è l'unica che hanno, non ne hanno nessun'altra, e noi siamo legati a questa per la medesima ragione. Loro sanno che noi non ci rinunceremo mai e noi sappiamo che loro non ci rinunceranno mai. Pertanto, ci siamo capiti benissimo. Non c'è mai stata incomprensione¹¹.

Segue a distanza di anni la testimonianza sull'ultima e per me più sorprendente identità di Oz, chiaramente professata nel saggio del 2012, scritto con la figlia professoressa di storia (all'Università di Haifa) Fania Oz-Salzberger, *Gli ebrei e le parole. Alle radici dell'identità ebraica*¹². Il saggio certo non rinnega ma rivendica la comune identità e vicenda storica degli ebrei, radicate nell'ebraico *milieu* di riferimento del *pogrom* e della *shoah*. Identità che tuttavia per loro non si fonda su «una linea di sangue», quindi di comunanza genetica, cromosomica, fisiognomica, in sostanza razziale: noi ebrei, affermano, non deriviamo da un nucleo genetico univoco e territorialmente ben localizzato, all'origine sta una sorta di «disastro geologico [...] nelle nostre vene scorre chissà quanto sangue di convertiti e nemici, di cazari e cosacchi d'ogni sorta [...]; la dimensione nazionale ebraica "storica", etnica e genetica racconta una vicenda di fratture e calamità» (EP, p. 12). I Klausner, ad esempio, erano originari di Odessa, ma prima risiedevano in Lituania, e ancora prima a Matersorf (Matersburg nell'Austria orientale, vicino al confine con l'Ungheria). Subito, l'esplicita dichiarazione – che è anche una testimonianza di inarrestabile evoluzione (o, per altri involuzione) storica e religiosa dell'ebraismo – di che genere di ebrei, Amos e Fania, siano:

siamo entrambi ebrei israeliani laici [...]. In primo luogo non crediamo in Dio. In secondo luogo, l'ebraico è la nostra lingua madre. Terzo, la nostra identità ebraica non si fonda sulla fede. Nel corso della nostra vita abbiamo letto e continuiamo a leggere testi ebraici e non ebraici: sono la nostra porta d'accesso

¹¹ A. Oz, *Giuda*, Milano, Feltrinelli, 2014, p. 152.

¹² A. Oz-Fania Oz-Salzberger, *Gli ebrei e le parole. Alle radici dell'identità ebraica*, Milano, Feltrinelli, 2015 (ed. or. 2012; da ora in poi EP).

culturale e intellettuale al mondo. A ogni buon conto, non c'è in noi un solo barlume di religiosità. Quarto, viviamo in un ambiente culturale, cioè quella fetta di società israeliana moderna e laica – che tende sempre più a vedere in ogni richiamo alla Bibbia o al Talmud, o anche soltanto in un vago interesse per il passato ebraico, una inclinazione di ordine politico quanto meno passatista, per non dire nazionalista e trionfalistica (EP, p. 13).

Una decisa affermazione di un ebraismo laico già anticipata in *La scatola nera* del 1987, romanzo epistolare tra Iliana rimasta a Gerusalemme e Alec, dopo la separazione trasferitosi negli Stati Uniti e in netta contrapposizione a Michael, il nuovo marito di Iliana, fondamentalista religioso e nazionalista. Mentre Alec è autore del saggio *La violenza disperata: studio sul fanatismo comparativo* (sia arabo che israeliano, del 1976; e anche Amos Oz ha scritto nel 2004 *Contro il fanatismo*, in cui esprime la convinzione che il fanatismo nasce prima e indipendentemente da ogni ideologia e credo religioso, ma è, purtroppo, una «una componente sempre presente nella natura umana, è, se così si può dire, un gene del male»). Alexander (Alec) Gideon – anche lui per molti aspetti alter ego di Amos Oz – è un ebreo che, pur tornando a combattere per Israele nelle guerre contro gli arabi (anche Oz ha combattuto sul Sinai nella guerra dei sei giorni del 1967 e poi sul Golan nella guerra del Kippur del 1973), vive, reputato professore e ideologo, negli Stati Uniti, critico del fondamentalismo religioso – di qualsiasi religione –¹³ e che si rifiuta di celebrare Gerusalemme come la «città di Dio», simbolo della «terra promessa».

Tornando al saggio di Oz e della figlia, l'assunto, certo eretico per quelli di inossidabile fede ortodossa, è questo: noi ci siamo riconosciuti e ci continuiamo a riconoscere come ebrei, perché abbiamo dei testi (la *Bibbia*, il *Talmud*) che da secoli ci accomunano e ci continueranno ad accomunare, tuttavia questi testi non fondano una comunità differente dalle altre per superiore pedigree teologico, ma solo perché i testi assicurano un alveo e un argine alla nostra cultura e, quindi, alla nostra secolare identità: «Erano i libri a mantenere tali gli ebrei. [...] E così, correndo a gambe levate per scampare a un massacro o a un pogrom, fuggendo da una casa o una sinagoga in fiamme, tutto ciò che ci si por-

¹³ Cfr. la pseudo-recensione del «New Statesman» di Londra al saggio di Gideon (e di Oz), estremamente attuale, anche in materia di fanatismo religioso: «Lo studioso israeliano sostiene che tutti i riformatori del mondo sin dall'alba della storia, hanno di fatto venduto l'anima al diavolo del fanatismo [...]. La latente aspirazione del fanatico è, secondo l'autore, quella di andare incontro a una morte santa sull'altare della propria idea, e ciò gli consente di sacrificare senza batter ciglio la vita degli altri e, a volte, la vita di milioni di persone [...]; nell'animo del fanatico violenza, salvezza e morte si fondono in un unico insieme [...]; il professor Gideon basa questa conclusione non su speculazioni psicologiche, bensì su un'impeccabile disamina linguistica del lessico tipico di tutti i fanatici in epoche diverse e nelle più svariate collocazioni in ambito religioso e ideologico. [...] Abbiamo di fronte uno di quei rari libri che costringono il lettore a un riesame completo di se stesso e del proprio contesto, in cerca, dentro di se stesso e ciò che lo circonda, dei sintomi di un morbo latente» (A. Oz, *La scatola nera*, Milano, Feltrinelli 2004, pp. 71-72).

tava dietro erano i figli e i libri» (EP, p. 48). «Non è ovviamente – continuano i due autori – una pura questione di scelta. Molti altri fattori ci hanno reso quello che siamo: i genitori, il sionismo, la modernità, Hitler, le abitudini, la fortuna. Ma se esiste una qualche concatenazione fra Abramo e noi, essa è fatta di parole. Al pari dei nostri avi, siamo testualizzati. E, se ci è permessa un'ulteriore licenza, siamo testualizzati con i nostri avi. Siamo gli atei del Libro. [...] La nostra storia non riguarda il ruolo di Dio, ma quello delle parole. Dio è una di quelle parole» (EP, pp. 50, 61).

Perciò i testi per un ebreo ateo assumono altro valore e scopo:

I laici consapevoli non cercano tranquillità bensì inquietudine intellettuale, e amano le domande più delle risposte. Per gli ebrei laici come siamo noi la Bibbia ebraica è una straordinaria creazione umana. Puramente umana. Noi la amiamo e la interroghiamo. [...] Il nostro «tipo» di Bibbia non ha bisogno di pezze d'appoggio materiali né di un'origine divina [...]. Quasi tutto è avvolto nel mito. Non sappiamo con certezza se Mosè sia mai esistito; quanto a Giosuè sembra più un provinciale signore della guerra che un grande dotto della *Torah* [...]. È sottinteso che, in particolare per l'epoca antica, non siamo in grado di dire chi fosse una «figura storica» e chi un mito. Non siamo in grado di dire chi «realmente» ha fatto o scritto ciò che in questi termini gli è attribuito. [...] La storia può trasmettere un'autentica verità attraverso personaggi d'invenzione, allegorie e miti [...]. Il *Talmud* ha anticipato e accolto il nostro punto di vista: una favola può raccontare una verità. Invenzione non significa necessariamente bugia. Giobbe è esistito, “realmente” o meno. Esiste almeno nelle menti di innumerevoli lettori, che hanno argomentato e dibattuto su di lui per millenni. Come Macbeth o Ivan Karamazov, Giobbe esiste in quanto verità testuale. [...] Alcuni sul fronte progressista sono dell'idea che la Bibbia sia ormai diventata dominio del nazionalismo. Ciononostante, quasi tutti gli israeliani che parlano l'ebraico hanno un poco di *Tanakh* dentro di sé. In sostanza, in Israele ci sono più atei competenti di Bibbia che altrove (EP, pp. 14, 64, 51).

Perciò la Bibbia si trasforma per questi ebrei laici da sacra scrittura in straordinaria narrazione letteraria, da leggersi assieme ad altri capolavori della letteratura mondiale (*Iliade*, *Odissea*, *Divina Commedia* ecc.): è stata emarginata dalle antologie scolastiche proprio in quanto «testo solo religioso» il che, per i due autori, è stata «una grave perdita culturale».

Questi nuovi ebrei laici d'Israele considerano la religione – ogni religione – «una grande invenzione umana». Sintomatica a questo proposito una «vecchia storiella» che Oz ci racconta nel suo romanzo *Una pantera in cantina* del 1995: un personaggio sta a sedere in un bar con un altro vecchio signore. Poi si rende conto che è Dio in persona, e allora gli chiede: «Caro Dio, per favore dimmi una volta per tutte, chi possiede la vera fede? I cattolici o i protestanti o forse gli ebrei o magari i musulmani?». Allora Dio gli risponde: «A dirti la verità, figlio mio,

non sono religioso, non lo sono mai stato, la religione nemmeno m'interessa»¹⁴.

Tuttavia le sacre scritture, in particolare quelle ebraiche, certo son ben altro che una «mistificazione o falsificazione»:

E i non credenti fra di essi sono capaci di restare a bocca aperta, di fronte alla consapevolezza che questo spettacolo non ha nessuno sceneggiatore o produttore divino. Che dietro le quinte sono all'opera migliaia e migliaia di attori e autori, tutti rigorosamente umani, in una concatenazione che dura da tre millenni. Veramente da togliere il fiato. [...] Ma troviamo così tanto di vero, buono e profondo in varie parti di questa biblioteca ebraica, da poter affermare di avere sostituito la fede con lo stupore (EP, p. 52).

All'onnipotente e infallibile Dio della Bibbia se ne è sostituito per questi ebrei laici della terza generazione un altro, indifferente alle sorti dell'uomo, per cui è proprio quest'ebreo abbandonato dal proprio Dio «biblico» che rappresenta meglio di ogni altro la precarietà non solo esistenziale ma anche religiosa dell'uomo moderno: «siccome il mondo moderno ha assunto tali caratteristiche ebraiche in termini di angoscia esistenziale, inquietudine nomadica, multilinguismo e capacità di integrare, allora è in grado di gridare assieme a Primo Levi, ride con Mel Brooks e fare due cose contemporaneamente con Philip Roth» (EP, p. 53); e, aggiungiamo noi, esercitare l'autoironia tipica dell'ebreo, assieme a Woody Allen, Gene Wilder e Mel Brooks. C'è infatti nel saggio di Oz e figlia lo sconcertante (e per molti blasfemo) ripensamento anche del Dio ebraico (e non solo ebraico): dall'onnipotente Signore degli eserciti al Padre assente dell'ebreo moderno. Oz non a caso dedica un intero saggio a Shmuel Yosef Agnon (1888-1970), scrittore israeliano, premio nobel assieme a Nelly Sachs nel 1966, nato in Galizia, emigrato in Palestina nel 1908, poi in Germania e in Polonia e di nuovo in Palestina. Nelle sue opere contrappone all'epoca della cieca e incondizionata fede un presente in cui l'uomo, in specie l'ebreo, vive abbandonato dal suo Dio, nella confusione di chi non ha più le antiche certezze. Nel saggio critico, *The Silence of Heaven: Agnon's Fear of Heaven* (in italiano *Il silenzio del Cielo: Agnon e il timor di Dio*), del 2000, parlando di Agnon, Oz parla anche di sé:

Perché la sofferenza e l'angoscia della sua generazione, in Agnon, diventano maligne: incurabili, insolubili, inestricabili. C'è qualcuno lassù che ascolta la nostra preghiera o forse no. C'è giustizia e c'è un giudice o forse no. Tutte le opere dei nostri avi sono sensate o forse no. Già che ci siamo, le nostre azioni, hanno un senso o no? [...] Per tutto questo, Agnon non è né una guida né un modello, ma lui e i suoi personaggi spaziano da un estremo all'altro del terrore e dello sconforto. [...] L'ebraismo ortodosso stava perdendo lo spirito dell'interrogazione che aveva abitato il Talmud (EP, pp. 43-44).

¹⁴ A. Oz, *Una pantera in cantina* cit., pp. 16-17.

Le affermazioni dei due Oz sono sconcertanti, certo per un ebreo ma anche, come vedremo, per un cristiano: che cioè la Bibbia sia una straordinaria opera piuttosto letteraria che teologica, che i personaggi e le vicende in essa narrate non abbiano per lo più fondamento storico, ma siano frutto della più straordinaria e affascinante fiction. Ma che tuttavia, nonostante la perdita del crisma teologico, sia comunque un testo strabiliante, in cui è possibile leggere l'intera vicenda umana, del passato, del presente e del futuro. Aggiungendo tuttavia anche che «molti di questi testi, compresa la Bibbia nella sua sostanza, ci presentano idee che non possiamo condividere e regole cui non possiamo ubbidire. Tutti i nostri libri sono fallibili» (EP, p. 16). Si tratta forse dell'estrema testimonianza di una inevitabile evoluzione, moderna e contemporanea, dell'identità e del credo degli ebrei del passato, non più *chassidim*, i fedeli osservanti dei testi e delle norme rabbiniche, ma *mitnagdim* (gli oppositori, i razionalisti), ebrei per un comune codice genetico «testuale» (così come anche i cristiani o i musulmani), *trait d'union* culturale e non certo razziale né tantomeno teologico.

Un tipo di identikit «testuale» e non etnico-religioso al quale non credo che possano arrivare non certo la fede musulmana, ma nemmeno, nonostante una parallela evoluzione in senso laico, quella cristiana. Quanti infatti cristiani possono accettare le conclusioni avanzate, ad esempio, da Gustavo Zagrebelsky nel suo *Giuda. Il tradimento fedele*, dove, dopo aver citato vari autori, in particolare Wilhelm Reich, che negano la storicità di Cristo, arriva a queste conclusioni, già anticipate da Oz?

[...] le Scritture ci si mostrano composte non di eventi divini o di eventi storicamente verificati e verificabili, ma di spirito umano, consolidato in centinaia di generazioni che a quelle si sono rivolte e vi si sono riconosciute. Non è dunque necessaria la fede o la storia perché si tengano in grande conto questi testi. Da tale punto di vista, anzi, potremmo perfino ritenere, neppure troppo paradossalmente, che la potenza paradigmatica delle narrazioni bibliche sarebbe addirittura accresciuta dall'eventuale riconoscimento che nulla di ciò che vi si narra è accaduto realmente. Gesù potrebbe anche non essere esistito. La sua vicenda potrebbe essere stata creata dal nulla *ex post*, per legittimare una setta religiosa con un mito fondativo edificante. [...] Resterebbe, per così dire, il valore in sé¹⁵.

Certo un cristiano può arrivare a condividere questa tesi per quanto riguarda il *Vecchio Testamento*, che gli appartiene e non gli appartiene, ma non per il *Nuovo Testamento*, che narra per lui la storia (la storia e non il mito) non solo del Messia ma anche dello stesso Dio dei cristiani.

In effetti la professione di fede – o di non fede – dei due autori suscita un interrogativo imbarazzante e per molti traumatico: siamo ebrei – o cristiani o

¹⁵ Gustavo Zagrebelsky, *Giuda. Il tradimento fedele*, a cura di Gabriella Caramone, Torino, Einaudi, 2011, p. 40.

musulmani – perché all'origine c'è stata una trascendente rivelazione teologica, oppure perché fin da adolescenti ci hanno ossessivamente, catechisticamente, addottrinato con le rispettive sacre scritture; con una sistematica propedeutica dogmatica, per cui, stando alle conclusioni di Oz, l'identità/alterità non sarebbe di natura religiosa (delle tre grandi religioni monoteistiche) o razziale, bensì solo di origine «testuale». Infatti, scrivono i due Oz, come in ogni altra religione, «costante della storia ebraica sino (almeno) dall'epoca tardoantica è che ogni bambino era tenuto a frequentare la scuola dai tre ai tredici anni [...]. Questo *iter studiorum* durava dieci anni ed era tassativo, a prescindere dalla classe sociale, dall'ascendenza, dai mezzi» (EP, pp. 17-18). C'è insomma una catena ininterrotta di trasmissione dei testi da padri a figli, da rabbino a *talmid* (discepolo), da imam a musulmano, da prete catechista a cristiano.

Per i due autori, ci sarebbe stata una progressiva – e salutare – «evoluzione» del pensiero e, quindi, dell'identità ebraica, testimoniati da compatte generazioni di scrittori e intellettuali ebrei: dal fondamentalismo incontestabile dell'insegnamento rabbinico, alla «nuova generazione del pensiero aperto» che comprende Mendelssohn, Asher Ginzburg (più noto come Achad Haam), Gershom Scholem, Martin Buber, Emmanuel Lévinas, e altri; tutti pensatori che «pur brillando di luce propria, appartengono ancora alla grande tradizione ebraica di studio, miticamente e testualmente inaugurata al Sinai da Mosè» (EP, p. 21). Segue un'altra generazione di ebrei, ancor più ribelli ai padri, tuttavia «con ancora un dotto rabbino o una madre letterata o una melodia sinagogale che spuntano da qualche parte nel loro orizzonte biografico» (*ibidem*). È la generazione di Heine e Freud, di Marx e degli omonimi fratelli, di Einstein e Arendt, Herman Cohen e Derrida. Tutti ebrei-non ebrei: Heine (1797-1856), pur professandosi ebreo, detestava essere ebreo. Marx fu non solo un pensatore non ebraico, ma addirittura antiebraico. Anche Freud, pur mai rinnegando la propria ebraicità, considerava la religione in genere una forma di illusione collettiva. Einstein, infine, che anteponeva la spiegazione razionale ad ogni irrazionale Rivelazione, non fu mai un ebreo praticante. Infine ci sarebbe una terza generazione, che decisamente si distacca dalla ortodossia rabbinica, che si riconosce in altri ebrei ancor più ribelli ai padri, tuttavia «non prima però di avervi lasciato il segno: Gesù, Giuseppe Flavio, Spinoza» (EP, p. 21). Tre ebrei certo eterodossi: insomma Oz afferma la propria identità ebraica – e di molti altri ebrei laici –, più prossima a quella Giuseppe Flavio (che cambiò il suo nome ebraico in quello romano), di Spinoza e di Gesù (non in quanto Dio, ma in quanto ribelle ai sommi sacerdoti del Sinedrio e ai rabbini) che non a quella di Mosè.



Christian Boltanski, *Les Abonnés du Téléphone* (mostra al Museo d'Arte moderna di Parigi, 2010 – foto di Anna Dolfi).

UN'IDENTITÀ, NONOSTANTE TUTTO

«DAS MÄRCHEN DER TECHNICK» E «DER VERLORENE SOHN»:
DUE RACCONTI DI ALFRED DÖBLIN

Claudia Sonino

Il nucleo centrale del mio contributo verte principalmente su due racconti dello scrittore tedesco di origine ebraica Alfred Döblin, nato a Stettino nel 1878 e morto in Germania nel 1957. È uno dei più famosi autori del Novecento tedesco, un classico-anticlassico, la cui produzione narrativa e saggistica è vastissima, e di cui in Italia si conosce prevalentemente il capolavoro, *Berlin Alexanderplatz*, pubblicato nel 1929, da cui Fassbinder ha tratto nel 1980 una riduzione filmica. Vorrei partire da questo romanzo, o meglio da un episodio tratto da questo romanzo, per arrivare al cuore dei due racconti-testimonianza *Das Märchen der Technik* e *Der Verlorene Sohn*. Pubblicati nel 1935, i due racconti costituiscono un suggello alla raccolta di saggi e riflessioni intorno alla fuga, all'auspicata ritrovata unità nell'esilio – la raccolta del popolo ebraico – dal titolo *Flucht und Sammlung des Judentums*, che Döblin scrive nel periodo parigino. I due racconti, su cui tornerò in seguito, sono particolarmente importanti per il valore di testimonianza che contraddistingue tanto il loro contenuto quanto le modalità attraverso cui lo scrittore cerca di rendere esplicito l'antisemitismo brutale, la minaccia e la fine prossima che incombe sul popolo ebraico, tanto in Germania quanto, più in generale, in Europa. In entrambi i racconti, in maniera, come vedremo, semplice, piana e diretta, lo scrittore intende far prendere coscienza agli ebrei non solo della loro drammatica condizione ma dell'imminente sterminio che li attende, additando varie vie di salvezza, tra cui la più importante è la ricerca di una propria terra.

In *Berlin Alexanderplatz* compaiono dei narratori ebrei, provenienti dal mondo ebraico-orientale, mondo che Döblin ha modo di avvicinare già nei primi anni Venti, a Berlino, nello Scheunenviertel, il quartiere dove vivono ammassati i profughi che affluiscono in massa dalle regioni orientali e dalla Russia, in fuga dalla rivoluzione, dalla fame, dalle persecuzioni e dai pogrom. E sarà dopo il pogrom che si abbatte proprio qui, e a cui Döblin assiste nel '23, che lo scrittore si rende conto non solo della realtà dell'antisemitismo ma anche di non conoscere gli ebrei. Capisce infatti che ebrei non sono i singoli ebrei-non ebrei, individui isolati, figure pallide ed evanescenti che egli conosce a Berlino, afflitte spesso dall'odio ebraico di sé, come lo stesso Döblin, esili letterati ed intellet-

tuali che si macerano nel dubbio. Döblin, fino a quel momento, non conosceva infatti il mondo ebraico della tradizione né la tradizione del mondo ebraico, ancora presente, seppure già in via di dissoluzione, tra le masse degli ebrei orientali. Conosceva solo gli ebrei cosiddetti illuminati, emancipati, ebrei occidentali che praticavano l'ebraismo e i suoi riti tiepidamente, si recavano in sinagoga solo nei tre giorni solenni di festività, Yom Kippur, il giorno dell'espiazione, Rosh HaShana, il Capodanno ebraico, e il Seder di Pesach, la Pasqua ebraica, i cosiddetti *Drei Tage Juden*. Oppure ebrei che, come lui, avevano lasciato la comunità ebraica come comunità di fede e di pratiche religiose. L'esperienza dell'ebraismo era, per lo più, l'esperienza dell'ebraismo assimilato. Quando il problema dell'antisemitismo, a partire dagli anni Venti, non è più eludibile per un intellettuale di origine ebraica, lo scrittore è costretto a confrontarsi con l'insolubile questione ebraica. Certo, lo fa perché gli altri gli ricordano che anche lui è ebreo; è l'antisemitismo, cioè, a ricondurlo al problema ebraico, un problema, in gran parte, fino ad allora, volutamente eluso o aggirato, quando non risolto frettolosamente in dichiarazioni ironiche prossime a triti stereotipi. E per conoscere davvero gli ebrei e l'ebraismo compie, si sa, tra il settembre e il novembre del '24, un viaggio in Polonia, che è un viaggio verso gli ebrei, come ben comprende Joseph Roth¹. Sarà qui, in Polonia, infatti, che lo scrittore toccherà con mano la realtà viva e concreta di un popolo, quello ebraico, fortemente coeso dallo e nello spirito, e legato, seppure in forme molteplici e contraddittorie, alla tradizione. Ma è soprattutto in Polonia che Döblin conosce un'altra modalità del narrare, propria della tradizione ebraica di ascendenza chassidica, nella forma dell'apologo e della parabola, un narrare che mostra e non dimostra, un raccontare non autoritario destinato a lasciare un seme nell'ascoltatore il quale rielabora e reinterpreta, a modo suo, il racconto. Ciascun Maestro, ciascun semplice narratore, o chassid – sperimenta Döblin in Polonia – può infatti interpretare la Torah in modalità diverse, talora opposte, ma tutte riconducibili alla Legge e tutte legittime, interpretazioni che danno luogo a inesauribili apologhi e parabole. Il raccontare, così sperimenta tra gli ebrei in Polonia, ha un valore fondante, è «un conforto perfetto»², salva la vita, o almeno, come Sherazade, ne differisce la fine, come capiterà a Franz Biberkopf, l'antieroe di *Berlin Alexanderplatz* il quale, appena uscito di prigione, si imbatte nei narratori di storie ebrei. «Tempo fa», racconta Biberkopf, «io ero molto mal ridotto, cari signori, e due ebrei mi hanno raccontato delle storie. Mi hanno parlato, gente per bene che nemmeno mi conosceva e poi mi hanno raccontato di un polacco o giù di lì, niente altro che una storia, ma molto istruttiva per me, nella situazione che mi trovavo»³.

¹ Joseph Roth, *Döblin im Osten*, in J. Roth, *Das journalistische Werk 1924-1928*, in J. Roth, *Werke 2*, prefazione e cura di Claus Westermann, Köln e Amsterdam, Kiepenheuer & Witsch e Allert de Lange, 1990, p. 535.

² Alfred Döblin, *Viaggio in Polonia*, Torino, Bollati Boringhieri, 1994, p. 283.

³ A. Döblin, *Berlin Alexanderplatz*, trad. it. di Alberto Spaini, Milano, Rizzoli, 1963, p. 70.

Ma cosa raccontano a Biberkopf i due narratori ebrei? Raccontano una parabola sull'assimilazione ebraica. Nacum, l'ebreo dai capelli rossi, vuole suggerire a Biberkopf, che «Bisogna poter vedere nel mondo e andare verso di esso»⁴, e al proposito racconta di padre e figlio, gli Zannovic, che cercano di sopravvivere fuori dal contesto ebraico orientale, il loro contesto, lo lasciano, si recano in Occidente. E Nacum racconta a Biberkopf che il padre Zannovic a Occidente fa un po' di fortuna e torna nel paese, mentre il figlio, Stefano Zannovic, a Occidente, fa davvero fortuna nel mondo, conosce principi e regnanti, assurge anche a importanti incarichi, presta denaro ai potenti, è riverito. E qui entra in scena Eliseo, l'altro narratore ebreo, il bruno, che prosegue il racconto, ma suggerisce un altro finale. Stefano Zannovic da Firenze lo hanno cacciato come un ladro, è stato smascherato:

Ecco il tuo eroe, Nacum! E gli hai raccontato della sua nera fine in prigione, dove si aprì da sé le vene? E come fu morto – bella vita, bella fine, merita a raccontarla – venne il boia col carretto che serve per i cani morti e per i cavalli e per i gatti e lo caricò su, Stefano Zannovic, lo scaricò là, dove si impicca la gente, e su di lui sparse l'immondizia della città⁵.

«Non c'erano più le mura rosse», prosegue Döblin, «Una stanzetta con la lampada appesa al soffitto, due ebrei che correvano avanti e indietro, con un cappello nero, uno bruno e un rosso che litigavano»⁶. Parabole, o racconti, sull'assimilazione ebraica in cui il finale di questa resta aperto, incerto, suscettibile di altri racconti e interpretazioni.

Spostiamoci ora nel 1935: Döblin ha lasciato la Germania nel '33, con l'ascesa al potere di Hitler, e si trova in esilio in Francia. Il contesto e le prospettive storiche sono da allora mutate, anche drammaticamente. Ora prosegue quella «Dauerflucht»⁷, quella fuga senza fine, che Döblin tratteggia nei due saggi, o riflessioni, sulla questione ebraica: *Jüdische Erneuerung, Rinnovamento ebraico*, pubblicato nel '33, e *Flucht und Sammlung des Judentums*, pubblicato nel '35, del quale i due racconti costituiscono, abbiamo detto, l'epilogo. Saggi che sono in realtà riflessioni ultimative, appelli drammatici, come l'ora richiede, ma complessi, ambigui, dilaceranti, ambivalenti come lo sono state le posizioni e gli atteggiamenti assunti da Döblin nei confronti dell'ebraismo già a partire dagli anni Venti, se si eccettua la fascinazione per l'ebraismo orientale, destinata però anch'essa, nel tempo, a ridimensionarsi. Se ora Döblin auspica un rino-

⁴ Ivi, p. 30.

⁵ Ivi, p. 34.

⁶ *Ibidem*.

⁷ A. Döblin, *Flucht und Sammlung des Judentums, Aufsätze und Erzählungen*, in *Schriften zu jüdischen Fragen*, a cura di Hans Otto Horch in collaborazione con Till Schicketanz, Heiersheim, Walter-Verlag, 1995, p. 83.

vamento ebraico, lo fa per criticare, fino al disprezzo, l'attuale condizione degli ebrei, «un popolo, non popolo, superpopolo»⁸, cui rimprovera il rachitismo dell'esilio, l'aver accettato passivamente di soggiornare nelle cantine della storia, l'essersi accontentato di una posizione bassa, servile, contraddicendo alla grandezza di quello che fu un tempo il popolo ebraico della Bibbia, trascinandosi in un'esistenza larvale nei ghetti, una condizione miserabile dal punto di vista tanto materiale quanto politico: infine «a Ovest», commenta, «ci fu il disfacimento nel vorticoso nulla»⁹. E se scrive tutto questo con toni e atteggiamenti profetici, per risvegliare gli ebrei dal loro torpore, per ispirare e suscitare in loro una nuova consapevolezza, una nuova grandezza, è agli stessi ebrei che riconduce l'attuale miseria ebraica. La responsabilità di quanto accade, sembra dire Döblin, è da imputare allo stesso popolo ebraico, non tanto all'antisemitismo. Ma l'urgenza dell'esilio pone ora tutti di fronte a una mutata situazione storica, al dramma della storia, a responsabilità non più negoziabili. Se già negli anni Venti Döblin aveva fatto proprie le istanze del neo-territorialismo, più che del sionismo, auspicando e impegnandosi anche concretamente per un'autonomia nazionale degli ebrei, là dove essi risiedevano in massa, come in Polonia, ma additando anche altre soluzioni territoriali, come l'Angola, l'Uganda e il Sud America, ora, in *Flucht und Sammlung*, chiama alla raccolta gli ebrei gravemente minacciati dall'antisemitismo e prospetta loro un nuovo Giuda, una terra libera, non necessariamente ma preferibilmente la Palestina, dove essi possano rigenerarsi fisicamente e moralmente, sottraendosi ai pogrom e all'antisemitismo. Propugna una centrale ebraica che si occupi e preoccupi, organizzi e coordini. Saggi che si affiancano a una sua militanza nelle file del neo-territorialismo, fino al 1937. Ma la sua condanna dell'attuale ebraismo non risparmia nessuno: Döblin accusa e attacca la diaspora, l'ortodossia ebraica, rea ai suoi occhi di tenere le masse ebraiche paralizzate nell'attesa del Messia; in accordo, in ciò, con i pochi, ricchi ebrei, che avrebbero tratto vantaggio da questa situazione, ma condanna anche l'emancipazione, l'assimilazione – spiritualmente un nulla –, i «Nachjuden»¹⁰, il post ebraismo, colpevole, a suo dire, di letargia e di essersi affidato a un mondo estraneo. E, in *Rinnovamento ebraico*, era giunto a prospettare non «una religione degli ebrei, ma una religione degli esseri umani»¹¹: Döblin, non dimentichiamolo, si convertirà al cattolicesimo nel 1941, in America.

Chiudono la raccolta di saggi *Flucht und Sammlung des Judenvolks*, si è detto, i due racconti *Das Märchen der Technik* e *Der Verlorene Sohn*, due racconti di semplice struttura e di comprensibile messaggio, anche se nati in una temperie saggistica segnata da una forte e complessa ambivalenza verso la questione ebrai-

⁸ A. Döblin, *Rinnovamento ebraico*. Saggio introduttivo di Lorella Bosco, traduzione e note di Giulia A. Disanto, Firenze, Giuntina, 2008, p. 123.

⁹ Ivi, p. 108.

¹⁰ A. Döblin, *Flucht und Sammlung des Judenvolks, Aufsätze und Erzählungen* cit., p. 205.

¹¹ A. Döblin, *Rinnovamento ebraico* cit., p. 139.

ca, l'ebraismo e gli ebrei. Da un lato Döblin si prefiggeva infatti di rinnovare e mettere in salvo il popolo ebraico, ma dall'altro faceva gravare su di esso un giudizio fortemente critico fino allo sprezzo, tra accusa a autoaccusa. La complessità e l'ambiguità costante del rapporto dello scrittore con l'ebraismo si smorza invece nei due racconti a carattere didattico, o didascalico, come è stato osservato¹², in cui Döblin mette da parte tutta la complessità della questione ebraica, tanto a Occidente quanto a Oriente, e si impegna, nel senso anche di una scrittura impegnata, a divulgare, a spiegare, in parole semplici e dirette, senza querimonie, la drammatica situazione in cui versa, ora, il popolo ebraico, minacciato di sterminio, per porvi rimedio. In questa espressione piana, semplice, chiara, artisticamente non all'altezza della sua prosa migliore, Döblin si ispira certo ai narratori ebraico-orientali, alla tradizione ebraica della parabola, dell'apologo, che mostra ma non dimostra, a un raccontare che procede per esempi, privo cioè di una sovrastruttura ideologica, ma si richiama anche esplicitamente alla parabola evangelica di *Luca*, il figliol prodigo, ossia a un'altra tradizione, certo contigua a quella ebraica, ma diversa. Quello che a Döblin preme nella distretta dell'esilio è anzitutto dare testimonianza della minaccia mortale che incombe, dell'antisemitismo che si propone di annientare e distruggere fisicamente gli ebrei, e di suggerire al contempo anche una via d'uscita, una possibilità di salvezza, e per far questo si avvale di un raccontare semplice, stilizzato, privo di cavillosità, di interrogazioni, di invettive, che tutti possono comprendere.

In *Märchen der Technik*, *La fiaba della tecnica*, il più vicino dei due racconti alla tradizione ebraico-orientale, in toni fiabeschi, ispirandosi a Joseph Roth e al suo romanzo, *Giobbe*, pubblicato nel 1930, Döblin mostra che anche nei tempi più illuminati possono accadere i miracoli. È il racconto di una semplice, modesta famiglia ebraica che sfugge ai pogrom in Ucraina e si mette in salvo, e mentre il padre prospetta di rincontrarsi tutti insieme, moglie e i due figli a Lemberg, di un figlio, Isaak, si perdono le tracce, come se fosse stato inghiottito dalla terra, e per la famiglia non torna più l'allegria perché «il caro figliolo era via»¹³. I giorni passano, la madre muore, mentre il padre pensa alla voce di Isaak, il figlio perduto, che così bene sapeva cantare. Il dono di una radio gli fa sentire voci lontane, ma non quella dell'amato Isaak, finché un bel giorno, proprio come in una fiaba, il vecchio riconosce la voce del figlio, diventato in terre lontane, in America, un cantore, un uomo celebre. «E questo» scrive Döblin «lo ha fatto la radio, la tecnica che ha ricondotto il figlio al padre, e tutti e due sanno che Dio c'è e che chi crede in Lui può edificare su di Lui»¹⁴. La tecnica, e la stessa religiosità vissuta spontaneamente, naturalmente, sono temi che hanno sempre affascinato Döblin, ed è la tecnica, assieme alla fiducia che Dio

¹² A. Döblin, *Postfazione* del curatore Hans Otto Horch, in A. Döblin, *Schriften zu jüdischen Fragen* cit., p. 562.

¹³ A. Döblin, *Das Märchen der Technik*, in *Schriften zu jüdischen Fragen* cit., p. 216.

¹⁴ Ivi, p. 217.

esista, a compiere il miracolo, in tempi di pogrom e di lutti, a riportare al padre e alla sorella il figlio perduto, anche perché non hanno perso in Lui la fiducia. Anche questo racconto è, si può dire, una variante della parabola evangelica del figliol prodigo, o del figlio perduto. Una parabola che è stata elaborata nel primo Novecento da alcuni grandi scrittori, non solo da Döblin, ma anche da Walser, Rilke, Kafka. Una parabola che in tempi difficili e in tempi di esilio riconduce i figli ai padri, e offre una solida struttura base di racconto, un esempio che può trovare diverse variazioni. La parabola del figliol prodigo dà il titolo al racconto successivo, assai più lungo e divagante, dove, al contrario del primo, non si racconta una fiaba e non accadono miracoli, non c'è dunque un lieto, seppur mesto, fine. E così inizia: «E quando il figlio per tanto tempo aveva vissuto lontano, perdetto il ricordo di dove era a casa. Si sentiva al sicuro, parlava come gli stranieri, si vestiva e si comportava come loro, sì, come loro pensava. E tanto più i suoi figli. E per molto tempo la loro vita trascorse in pace»¹⁵.

Al centro del racconto vi è una famiglia ebraica assimilata, i cui membri non riconoscono e tantomeno praticano il proprio ebraismo. Sono ebrei dimentichi della loro origine, assimilati al mondo circostante. Qui Döblin depone i nomi propri, personali, e l'esempio riguarda ognuno, si parla infatti di un «Herr»¹⁶, di un signore, appunto colui che dimentica il luogo al quale apparteneva, e che vive lontano da casa per molto tempo, e di sua moglie, dei suoi due figli, tenuti all'oscuro della propria origine. Il luogo lontano, straniero ed estraneo, seppur mai menzionato, è la Germania, il paese in cui il signore si è affermato socialmente e a cui è molto affezionato, tanto da considerarla la sua vera patria e di sentirsi solo lì a casa. E si racconta chiaramente di come la quiete di questa famiglia venga messa a repentaglio dagli attacchi del crescente, inaspettato antisemitismo, che non risparmia nessuno di loro. Il signore, la moglie e i figli, subiscono via via ogni sorta di ingiurie, prepotenze, soprusi, minacce, insulti e aggressioni, ogni tipo di umiliazione, nella totale latitanza del potere costituito, delle autorità di polizia che non solo non collaborano nello scoprire e punire gli aggressori, ma che anzi offrono copertura e appoggio a chi ha sfregiato lo steccato del bel giardino della casa sontuosa del signore, tracciando in segno di vilipendio la stella di Davide. Sì, perché *der Herr* è ebreo, forse un commerciante, e ha raggiunto nel paese una solida posizione economica, manda i figli in ottime scuole, gode di uno stuolo di servitori che sembra riverirlo, e tutto sembra andare per il meglio. L'assimilazione viene ritenuta un fatto acquisito, l'origine totalmente rimossa, fino al momento in cui il signore scopre che tutto ciò che riteneva conquistato, una patria, un luogo dove poter vivere e lavorare in pace, dove i figli potessero crescere rispettati, e la sua affermazione sociale avesse solide radici, tutto ciò non è affatto solido, garantito. La bella villa viene

¹⁵ A. Döblin, *Der Verlorene Sohn*, in *Schriften zu jüdischen Fragen* cit., p. 218.

¹⁶ Ivi, p. 220.

presa d'assalto, i vetri infranti, il giardino devastato dall'antisemitismo diligante, la servitù si dimostra al soldo degli assalitori, i malfattori protetti e rilasciati dalla polizia nel giro di poche ore, in un crescendo di attacchi che non consente più di pensare ad azioni ed episodi casuali: il risentimento e l'odio nei confronti degli ebrei è diffuso. *Der Herr* scopre gradualmente, ed è una verità difficile, e che egli fa fatica ad accettare, anzi che non accetta, come vedremo, sino in fondo, che il paese non lo vuole più. Anzi, che la gente del luogo minaccia e attende alla sua sicurezza, alla sua vita, alla vita di sua moglie e dei figli, aggrediti e vilipesi nella bella scuola che il signore ha contribuito generosamente a edificare. Una vita trascorsa, direbbe Gershom Scholem, nell'illusione, nell'autoinganno. Il percorso intrapreso si è rivelato illusorio. Più che convinto, *der Herr* viene però costretto dalla moglie – l'unica che mantiene la lucidità – a rivelare finalmente ai figli la loro origine, a lasciare il paese in cui vive da anni sentendosi a casa, per tornare là da dove era venuto. E anche questo luogo, che pure è la Polonia, non viene mai nominato esplicitamente. Ma *der Herr*, che pure ha ancora qui una parte della sua famiglia, che ha qui le sue radici, non riesce ad adattarsi a una realtà, questa sì, che sente e che gli è divenuta totalmente estranea. Questo figlio perduto torna sì al paese, ma non trova requie: «Il signore si riconosceva a fatica nel ruolo del figlio perduto»¹⁷. Non c'è ritorno e salvezza per questo figliol prodigo, tanto più che anche qui, in Polonia, l'antisemitismo si sta risvegliando. Impossibile dunque resistere al richiamo della patria che lo ha scacciato: la Germania. Qui egli farà ritorno, torna negli amati luoghi, crede di poter riprendere la sua esistenza là dove era stata interrotta. Ma il suo desiderio, le sue proiezioni fantastiche sono fallimentari. Se la terra natale non è più la sua patria, non lo è però, certo, neanche il paese cui fa ritorno. Qui viene guardato con incredulità, con malanimo, di nuovo soggetto a ricatti, minacce e persecuzioni. La moglie, lontana, cerca di metterlo in guardia, scongiurandone il ritorno, ma il sogno, il desiderio, il delirio a occhi aperti lo acceca. Nel paese cui fa ritorno, colui che gli aveva già fatto un torto lo minaccia nuovamente, lo ricatta, *der Herr* si difende e, senza volerlo, lo ferisce. L'irruzione della polizia mette fine al sogno del ritorno: *der Herr* cade a terra, ferito mortalmente, e «calpestandolo lo misero da parte come una carogna». Quando la salma viene riportata a casa, la moglie lo veglia l'intera notte. E al rabbino del suo paese natale che cerca di spiegare l'accaduto dicendo: «Non poteva restare qui. E lì non lo hanno lasciato vivere. Questo è tutto. Solo ora lo ho capito [...] sapete, aveva perduto il suo ebraismo»¹⁸, la moglie controbatte: «Non si può tenere il piede in due staffe. Non vogliateme, Rabbino. Anch'io gli dicevo quello che Lei stesso dice. Ma da quando ho vegliato su di lui, ho capito: non abbiamo saputo essergli d'aiuto. Abbiamo fallito, con lui. E anche Lei non conosce una

¹⁷ Ivi, p. 243.

¹⁸ Ivi, p. 261.

via d'uscita»¹⁹. Sarà il figlio a proporre una via d'uscita: «Quando diventeremo grandi, allora avremo una nostra terra solo per noi [...]. Sì, gridò il giovane: ne avremo una! La conquisteremo! Madre, non lascerò ammazzare nostro padre»²⁰.

Il figliol prodigo è esplicitamente una parabola del fallimento dell'assimilazione, il cui unico rimedio è, come indica la generazione dei più giovani, la costruzione di una propria terra. E il racconto si chiude con una preghiera, una preghiera al Dio che redime, affinché raccolga i dispersi, gli offesi, richiamandoli dai quattro angoli della terra, per condurre la casa di Israele «verso una vita felice e in pace»²¹. Diversamente dalla parabola prima ricordata di Zannovich (padre e figlio) in *Berlin Alexanderplatz*, il finale della storia ora, nel 1935, non è più aperto, suscettibile di interpretazioni diverse. *Der Herr* viene ucciso, il suo corpo calpestato. L'emancipazione ebraica è fallita. L'assimilazione è stata fatale per il popolo ebraico, a Est come a Ovest. L'unica via d'uscita per gli ebrei è la costruzione di una propria terra. La cornice della parabola del figliol prodigo è, come abbiamo detto, evangelica, si richiama a *Luca*, e anche questo, forse, ha la sua parte nella linearità del racconto, non suscettibile di diverse interpretazioni. Mentre la storia narrata dagli ebrei in *Berlin Alexanderplatz* era una parabola ebraico-orientale, per certi aspetti enigmatica, aperta, qui il valore di testimonianza ha il sopravvento sulle complessità della questione ebraica. Nessun Maestro, o semplice narratore, può contendersi la storia. L'ambiguità e la complessità di Döblin rispetto alla questione ebraica e rispetto ai valori dell'ebraismo e della sua tradizione, il suo döblinismo, il suo anarchismo, il suo essere scrittore polemico e graffiante, ovvero anche il suo voler essere ostinatamente un libero battitore, uno scrittore di lingua tedesca *tout-court* che vive per scrivere e scrive per vivere è sacrificata, in questo momento, se così si può dire, per amore della testimonianza. Come se tutto il suo armamentario culturale e filosofico, la critica, il dubbio, la *vis* polemica, l'originalità, il dire e contraddire dovessero farsi da parte per cedere il passo alla semplice testimonianza, a un impegno morale, politico, in favore del popolo ebraico, un impegno che, fino a quel momento, Döblin aveva saputo coniugare con la letteratura e la riflessione saggistica solo a patto di ambivalenze e contraddizioni, di tortuosità e ambiguità laceranti.

I due racconti, *La fiaba della tecnica* e *Il figliol prodigo*, pur nel diverso finale, testimoniano entrambi che l'antisemitismo colpisce senza sconti tanto in Europa orientale, nel tradizionale *shtetl*, dove ci sono gli ebrei osservanti, quanto a Occidente, in Germania, dove gli ebrei sono assimilati, ma anche altrove, in Polonia. E che ci si può affidare a Dio e su di Lui si può edificare, ma soprattutto che il popolo ebraico deve poter fondare e costruire una nuova, libera terra. E questo messaggio deve essere comprensibile per tutti, deve rivolger-

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Ivi, p. 262.

²¹ *Ibidem*.

si a ogni ebreo, deve essere cioè una testimonianza per il risveglio e per l'azione, per la salvezza. Non c'è scampo infatti per nessuno, nessuno può mettersi in salvo, singolarmente. Bisogna lavorare a un'utopia collettiva, unirsi per far nascere una propria terra. È questa la conclusione esplicita e univoca dei due racconti-testimonianza döbliniani.

Irène Némirovsky
Suite française



folio

IRÈNE NÉMIROVSKY: UN'INTERESSANTE AMBIGUITÀ

Valeria Dei

La lettura e l'analisi dell'opera di Irène Némirovsky portano inevitabilmente a confrontarsi con alcuni aspetti ambigui ed enigmatici che hanno caratterizzato la sua vita e carriera di intellettuale e scrittrice, tanto da poter parlare di una sorta di «caso letterario Némirovsky». Ebreica nata a Kiev, emigrata in Francia in seguito alla Rivoluzione nel 1919, la scrittrice conosce la fama a partire dagli anni Trenta fino al momento della sua deportazione e morte ad Auschwitz nel 1942. Dopo la morte, Irène Némirovsky è stata piano piano dimenticata per essere riscoperta solo nel 2004, quando le figlie hanno deciso di dare alle stampe il manoscritto di *Suite française*, conservato per oltre sessant'anni in una valigia. Così come dal nulla nel 1929 l'editore francese Grasset ne aveva sancito il successo facendo uscire il romanzo *David Golder*, la pubblicazione dell'opera postuma ha improvvisamente riportato in auge un'autrice caduta nell'oblio.

Le ragioni che hanno oscurato la sua fama in seguito alla deportazione sono in parte da ricercare all'interno della sua stessa opera, spesso incentrata su personaggi ebrei descritti attraverso tratti che all'apparenza sembrano rispecchiare lo stereotipo antisemita. Probabilmente quindi, in un periodo immediatamente successivo alla tragedia della *Shoah*, si è cercato di dimenticare una voce che poteva suscitare ancora qualche imbarazzo. In effetti, fin dalla pubblicazione di *David Golder*, il cui protagonista è un magnate della finanza ebraica, le recensioni spesso entusiastiche vengono affiancate da violente critiche, soprattutto da parte della stampa sionista, che imputano alla Némirovsky una rappresentazione dell'ebreo pregiudizialmente negativa. Se nell'«Illustration Juive» il protagonista del romanzo viene esplicitamente definito come un ebreo per gli antisemiti, il settimanale sionista «Réveil Juif» rincara la dose:

A prescindere dalle capacità stilistiche e tecniche di Irène Némirovsky, tutti gli ebrei che delinea in *David Golder* sono antipatici [...]. Sappiamo che questo quadro degli ebrei «re dell'oro e del petrolio» viene apprezzato da molti antisemiti, e noi non siamo così adulatori da unire le nostre povere lodi a quelle di

personaggi tanto importanti per congratularci con un'Israelita (?) di aver descritto così bene degli ebrei e delle ebree odiosi!

A rafforzare tali giudizi, contribuiscono non solo gli apprezzamenti di un pubblico di intellettuali di destra, ma anche la collaborazione della Némirovsky con riviste di destra ed estrema destra come «Gringoire» e «Candide», con cui pubblica diversi racconti e romanzi tra gli anni Trenta e Quaranta.

A partire dal dopoguerra la critica, rimanendo ancorata al senso letterale del testo, ha letto l'opera della Némirovsky alla luce dell'Olocausto e ha confermato le accuse di antisemitismo². Più recentemente, e soprattutto in seguito alla pubblicazione di *Suite française*, alcuni ancora adducono come motivazione quella dell'odio di sé dell'ebreo³, ma in generale si è cercato di riabilitare il presunto antiebraismo némirovskyano.

Nell'unica importante monografia sulla Némirovsky, *Before Auschwitz, Irène Némirovsky and the Cultural Landscape of Inter-war France*, la studiosa Angela Kershaw sostiene che sarebbe stata la *Shoah* ad aver negativamente influenzato l'interpretazione delle descrizioni degli ebrei della scrittrice e legge il suo antisemitismo come il prodotto di una ricezione sbagliata dell'opera: «[...] le diverse reazioni di fronte a *David Golder* dimostrano che la risposta [...]; non risiede nel testo stesso. Il problema delle descrizioni némirovskyane dell'identità ebraica è un problema di ricezione»⁴.

¹ Ida Rosette See, *Un chef d'œuvre?...*, in «Réveil juif», 31 gennaio 1930. Tutte le citazioni tratte dalle riviste dell'epoca sono state da me tradotte.

² Cfr. Léon Poliakov, *L'Europa suicida, 1870-1933*, in *Storia dell'antisemitismo*, Firenze, La Nuova Italia, 1990, IV, p. 349.

³ Tra coloro che hanno considerato l'antisemitismo némirovskyano come forma di odio di sé dell'ebreo si ricorda in particolare la voce di Myriam Anissimov: «Décrivant l'ascension sociale des Juifs, elle fait siens toutes sortes de préjugés antisémites, et leur attribue les stéréotypes préjudiciables de l'époque. Sous sa plume surgissent des portraits de Juifs, dépeints dans les termes les plus cruels et péjoratifs, qu'elle contemple avec une sorte d'horreur fascinée, bien qu'elle reconnaisse partager avec eux une communauté de destin. Ce en quoi les tragiques événements lui donneront raison. Quelle relation de haine à soi-même découvre-t-on sous sa plume ! Dans un balancement vertigineux, elle adopte l'idée selon laquelle les Juifs appartiendraient à la "race juive" de valeur inférieure [...]» (*Préface à Suite Française*, Paris, Denoël, «Folio», 2004, p. 15). Sempre in quest'ottica, più sfumata appare l'interpretazione del critico Jonathan Weiss: «Il en résulte chez Irène Némirovsky, une appropriation d'une certaine image stéréotypée du juif dans la société française; en intériorisant ces stéréotypes qui la révoltent, elle invente une autre image du juif imaginaire, du juif "pur", dont les caractéristiques sont nécessairement aux antipodes du stéréotype. L'antijudaïsme d'Irène Némirovsky nous semble donc moins un effort pour renier ses origines qu'un désir de les réinventer» (*Irène Némirovsky*, Paris, Editions du Félin, 2005, pp. 211-212). Commentando tale passaggio, Angela Kershaw ha messo bene in luce come Weiss parli nei termini di odio di sé dell'ebreo non tanto per fare della Némirovsky una scrittrice antisemita, quanto per sottolineare la problematicità dell'ebraismo némirovskyano: *Before Auschwitz, Irène Némirovsky and the Cultural Landscape of Inter-war France*, New York, Routledge, 2010, p. 109.

⁴ Ivi, p. 134 (tr. nostra del saggio).

C'è del vero in questa ricostruzione e tuttavia essa appare riduttiva, in quanto sottovaluta la carica oggettivamente negativa delle descrizioni degli ebrei e finisce così per non rendere neppure conto fino in fondo della riscoperta postuma della scrittrice.

Al momento dell'uscita di *David Golder* nel 1929, l'editore Grasset aveva presentato l'opera in questi termini: «non è solo una creazione romanzesca di grande valore, è uno sguardo penetrante sulla nostra epoca e sugli aspetti che al suo interno assume la lotta per la vita. Tutta una filosofia dell'amore, dell'ambizione e del denaro si sprigiona da questo romanzo [...]»⁵. Notiamo come in queste poche righe l'accento non venga minimamente posto sulla tematica dell'ebraicità, ma su alcuni aspetti che di fatto riguardano condizioni e situazioni più generali e più tipiche della società moderna. Certo, probabilmente in questo caso si tratta anche di una trovata pubblicitaria messa in atto dall'editore per promuovere il romanzo, ma tali affermazioni già suggeriscono l'ipotesi analitica che mi propongo di portare avanti: la Némirovsky si è concentrata sulla condizione ebraica ma l'ha intesa come emblematica di una realtà di interesse più universale, più generalmente umana, anche se certo storicamente connotata.

Allontanandomi dalla lettura retrospettiva della Kershaw e rovesciando i termini della sua riflessione («la risposta [...]»; non risiede nel testo stesso»⁶), cercherei allora la risposta al presunto antiebraismo della Némirovsky dentro i testi e non nel contesto. Del resto, la stessa Kershaw non esita a segnalare come la rappresentazione della condizione ebraica attraverso l'utilizzo di stereotipi antisemiti sia alla fine «paradossale e [...]»; instabile»⁷ e, con riferimento a *David Golder*, afferma che si tratta di un'«opera ambivalente»⁸. Mi interessa quindi approfondire quest'ambivalenza che si riscontra dietro l'uso che la Némirovsky fa dello stereotipo antisemita dell'ebreo attraverso un'analisi di *David Golder*, in questo senso romanzo tra i più emblematici.

Prima di entrare nello specifico dell'opera, vorrei avanzare alcune considerazioni di carattere teorico. Nel 1946, Sartre, nelle sue *Riflessioni sulla questione ebraica*, ha mostrato come ad aver posto la questione ebraica sia stata la società gentile, attraverso la costruzione di uno stereotipo dell'ebreo, di un'idea dell'ebreo: «è l'idea che ci si fa dell'ebreo a determinare la storia, non il “dato storico” che fa nascere l'idea [...]»; da qualunque parte ci si volti è l'idea dell'ebreo che sembra essere la cosa essenziale»⁹. Ora, seguendo la linea di pensiero sartriana e guardando in particolare alle accuse rivolte all'ebreo dalla società borghese, notiamo come l'o-

⁵ Bernard Grasset, in «Les Nouvelles littéraires», 7 dicembre 1929.

⁶ A. Kershaw, *Before Auschwitz, Irène Némirovsky and the Cultural Landscape of Inter-war France* cit., p. 134.

⁷ Ivi, p. 115.

⁸ Ivi, p. 116.

⁹ Jean-Paul Sartre, *L'antisemitismo, Riflessioni sulla questione ebraica*, traduzione a cura di Ignazio Weiss, Milano, Edizioni di Comunità, 1982, p. 13.

dio dell'antisemita sia uno strumento per affermarsi e distinguersi, per valorizzare la propria posizione nella società per antitesi con qualcuno che dunque viene a costituirsi come una sorta di *alter ego* negativo. L'ebreo finisce allora per diventare un pretesto: «la sua esistenza permette semplicemente all'antisemita di soffocare sul nascere ogni angoscia persuadendosi che il suo posto è stato sempre segnato nel mondo, che lo attende e che egli ha per tradizione il diritto di occuparlo»¹⁰. Lo stereotipo dell'ebreo serve al borghese gentile come capro espiatorio per proiettarvi quelle parti del proprio io che non riesce a riconoscere e con le quali non vuole fare i conti. Ecco allora che la nozione di stereotipo può connettersi con quella della proiezione, che per Freud funziona sempre come un tentativo per denegare, espellere da sé e riversare sull'altro aspetti spiacevoli della propria identità¹¹.

Quest'interessante relazione tra stereotipo e proiezione era già stata intuita da Marx che, nella *Questione ebraica* (1844), aveva stabilito in maniera icastica un'equivalenza tra l'ebreo dedito al traffico del denaro e il borghese:

Qual è il fondamento-nel-mondo dell'ebraismo? Il bisogno *pratico*, l'interesse privato. // Qual è il culto-nel-mondo dell'ebreo? *Il trafficare*. Qual è il suo dio-nel-mondo? *Il denaro* [...]. // L'ebreo, che sta nella società borghese come un membro specifico, è solo il *fantasma specifico dell'ebraismo della società borghese* [...]. Il bisogno pratico, l'egoismo è il principio della società borghese e come tale sboccia nettamente non appena la società borghese abbia messo lo stato politico al completo. Il dio del bisogno *pratico* e dell'interesse privato è il *denaro*¹².

Per Marx, la società borghese riversa sull'ebreo una colpa economica e sociale di cui *in primis* essa stessa si macchia. Anche Marx parrebbe relegare l'ebreo nella sfera del «bisogno pratico», del «trafficare» e del «denaro» e prendere così sul serio lo stereotipo antisemita dell'ebreo «trafficante», ma di fatto lo smonta perché ci dice che l'ebreo altro non è che «un fantasma specifico» della società borghese, una reificazione e proiezione sull'altro di aspetti che caratterizzano e riguardano in generale tutta la società. Non a caso il critico Stephen J. Greenblatt ha usato queste riflessioni di Marx per analizzare la tragedia di Marlowe *L'ebreo di Malta* (1589), dimostrando che tale dramma, se da una parte ci presenta come odioso Barabba, dall'altra ci rivela che tutti coloro che lo accusano e lo spregiano si comportano come lui, se non peggio di lui¹³.

¹⁰ Ivi, p. 39.

¹¹ Cfr. Sigmund Freud, *Nuove osservazioni sulle neuropsicosi da difesa* [1896], in *Opere*, II, Torino, Bollati Boringhieri, 1972.

¹² Karl Marx, *La questione ebraica*, Roma, Editori Riuniti, 1991, pp. 40-43.

¹³ «The Christians who prided themselves on their superiority to Jews were themselves practicing Judaism in their daily lives, worshipping money, serving egoistic need, buying and selling men as commodities, as so many pounds of flesh [...]. Marx's essay has a profound bearing upon *The Jew of Malta* [...]. The fact that both works use the perfidious Jew provides a powerful interpretive link between Renaissance and modern thought [...]. The Jew is charged not with racial

Ai fini di un'analisi su *David Golder*, valorizzerei proprio le intuizioni di Marx e Greenblatt perché credo che la letteratura parta sempre da presupposti ideologici e inevitabilmente si avvalga di stereotipi, ma credo anche che la letteratura finisca poi per rielaborarli, smontarli o rovesciarli. A questo proposito, forse l'esempio principe e chiarificatore è *Il mercante di Venezia* (1596-'98) di Shakespeare. L'usuraio Shylock, protagonista della tragedia, viene presentato come un essere senza pietà, disumano, avaro, il «prototipo dei luoghi comuni antisemiti»¹⁴. Tuttavia, il famoso monologo dell'atto III è la dimostrazione di come una tale caratterizzazione negativa venga superata¹⁵.

Dove risiede in fondo la colpa dell'usuraio ebreo shakespeariano? La sua crudeltà, la sua avarizia, il suo potente spirito di vendetta in cosa differiscono dalla crudeltà, dall'avarizia e dallo spirito di vendetta dei membri della società gentile («Se siamo come voi per il resto, vogliamo assomigliarvi anche in questo»)? Certo, Shakespeare per descrivere il personaggio si è servito di assunti antebraici, ma le parole pronunciate da Shylock rovesciano lo stereotipo antisemita proprio su coloro che lo hanno creato: è come se il personaggio dicesse: io sono come voi sia nel dolore che nella rabbia e volontà di vendetta. Il monologo dal tono provocatorio e dissacrante del protagonista del *Merchant of Venice* mette così la società gentile di fronte a quell'immagine di sé che ha provato a negare e rifiutare proiettandola sull'ebreo.

Proviamo allora a fare un salto di oltre due secoli per vedere come lo Shylock shakespeariano, nonostante la distanza temporale, finisca per non essere poi tanto lontano dall'esempio del David Golder. Ricordo brevemente la trama del romanzo: la vicenda descrive l'ultimo periodo di vita di un uomo di affari di povere origini russe che, trasferitosi in Francia per cercare di integrarsi e garantirsi un posto nella società borghese francese, si è arricchito senza scrupoli e con ogni mezzo a sua disposizione. Nella recensione al romanzo, Henry de Régnier aveva così delineato il protagonista:

deviance or religious impiety but with economic and social crime, crime that is committed not only *against* the dominant Christian society but, in less "pure" form, by that society. Both writers hope to focus attention upon activity that is seen as at once alien and yet central to the life of community and to direct against that activity the anti-Semitic feeling of the audience» (Stephen Jay Greenblatt, *Marlowe, Marx and Anti-Semitism*, in «Critical Inquiry», Chicago, 1978, 5, pp. 291-292).

¹⁴ Olivier Philipponnat, Patrick Liendhardt, *La dannazione del dottor Asfar*, in *Il signore delle anime*, Milano, Adelphi, 2011, p. 230.

¹⁵ «Io sono un ebreo. Non ha occhi un ebreo? Non ha mani un ebreo, organi, membra, sensi, affetti, passione? Non è nutrito dallo stesso cibo, ferito dalle stesse armi, assoggettato alle stesse malattie, curato dagli stessi rimedi, riscaldato e raffreddato dallo stesso inverno e dalla stessa estate come lo è un cristiano? Se ci pungete non sanguiniamo? Se ci fate il solletico, non ridiamo? Se ci avvelenate, non moriamo? E se ci fate torto, non dovremmo vendicarci? Se siamo come voi per il resto, vogliamo assomigliarvi anche in questo» (William Shakespeare, *Il mercante di Venezia*, traduzione a cura di Alessandro Serpieri, Milano, Garzanti, 1987, p. 108).

Partito da niente, passando da una miseria all'altra, salendo un gradino alla volta, [Golder] è diventato potente. Ha compiuto la propria ascesa grazie alla sua intelligenza, alla sua attività, al suo coraggio, alla sua ostinazione, senza pietà né per se stesso né per gli altri. Ha vissuto in condizioni difficili e ha lavorato molto. Ha avuto successo. Tra le mani gli è passato molto oro, ma David Golder non è un avaro, non ha tesaurizzato. È uno speculatore, un affarista, un giocatore che rimette sempre in gioco il proprio guadagno per una nuova partita...¹⁶

Il ritratto fornitoci da Henry de Régnier si accorda con le descrizioni di Golder presenti nell'opera in cui il personaggio viene presentato come uno speculatore spietato, un feroce squalo del mondo finanziario («A Londra, a Parigi, a New York dire "David Golder" significava fare il nome di un vecchio ebreo spietato, che da quando era al mondo era stato odiato e temuto, e aveva annientato quelli che gli si opponevano»¹⁷). Il testo si apre con il rifiuto di Golder a concludere un affare che si sarebbe rivelato vantaggioso per il proprio socio Marcus, causandone così il fallimento e il suicidio. Di fronte al gesto del collega, il protagonista:

Non trovava altre parole... Non ce n'erano altre. Era una cosa idiota, idiota... Ieri, di fronte a lui, Marcus gridava, era vivo e adesso... [...]; «[...]». Perché l'ha fatto? Ammazzarsi alla sua età, come una sartina,» mormorò quasi con disgusto «per i soldi...». Quante volte lui stesso aveva già perso tutto, eppure faceva come gli altri: ricominciava...¹⁸

Tale reazione sembra ascrivibile allo stereotipo dell'ebreo dal carattere tenace e spietato pronto a risollevarsi e intraprendere continuamente nuove iniziative economiche a seguito di un eventuale dissesto finanziario, anche se già emerge qualcosa che non collima con lo stereotipo, e cioè una sorta di disprezzo, di disgusto... per i soldi. Resta comunque che Golder è un affarista spietato e che a una prima lettura del testo uno degli aspetti più importanti attorno a cui sembra ruotare il romanzo è il denaro, o piuttosto, l'accanimento mostrato per conquistarlo e mantenerlo. Per esplicitare meglio questa presupposta relazione tra ebreo e denaro ancora una volta ricorrei a una citazione sartriana:

Si dice che l'ebreo ama il denaro [...]. In realtà, se l'ebreo ama il denaro non lo fa per un particolare gusto per la moneta di bronzo o d'oro o per i biglietti di banca: spesso il denaro prende per lui la forma astratta di azioni, di *assegni* o di conto in banca. Egli non si riferisce dunque alla figurazione sensibile, ma alla forma astratta [...]; egli si attacca al denaro come al legittimo potere di ap-

¹⁶ Henry de Régnier, *David Golder par Irène Némirovsky*, in «Le Figaro», 28 gennaio 1930.

¹⁷ Irène Némirovsky, *David Golder*, traduzione a cura di Margherita Belardetti, Milano, Adelphi, 2006, p. 118.

¹⁸ Ivi, p. 23.

propria caratteristica dell'uomo universale e anonimo che aspira ad essere [...]. Il denaro è fattore di integrazione¹⁹.

Anche se il passo sottolinea l'importanza rivestita dal denaro nelle dinamiche di assimilazione dell'ebreo, il possesso di questo bene, inteso non come forma patrimoniale ma piuttosto come capitale oggetto di investimento e di speculazione finanziaria, non garantisce una sicurezza economica e sociale duratura. Grazie al denaro l'ebreo può accedere a tutto ma, ci dice ancora Sartre, non «possiede niente: poiché ciò che possiede [...]; non si compera. Tutto ciò che tocca, tutto ciò che acquista perde valore tra le sue mani; i beni della terra, i veri beni sono sempre quelli che non ha»²⁰. Ora, la mancanza di una proprietà caratterizza per eccellenza il popolo ebraico che, da un punto di vista storico, è un popolo senza terra, senza patria e senza radici. Quindi ancor prima del singolo ebreo è l'intero popolo ebraico a non possedere niente e a vivere in una situazione incerta.

Questa è un'affermazione di Sartre, ma si direbbe che il protagonista némirovskiano abbia piena coscienza dell'illusoria stabilità assicurata dal denaro e di conseguenza della propria condizione precaria («Oggi la ricchezza, domani più niente», «Tubingen chiuse gli occhi “Resta sempre tutto ciò che si è creato [...]. Tutto ciò che [...] si è costruito... creato... che è destinato a durare”. Nel mio caso, che cosa resta? Il denaro? No, non ne vale la pena...»²¹). Nonostante Golder si adoperi per guadagnare e possedere, alla fine ci trasmette l'idea che tra le mani non resta nulla («Il denaro andava e veniva da un affare all'altro... E adesso? «Miliardi sulla carta, sì, ma in mano, niente, un bel niente...»²²).

Ritorniamo ancora sull'*incipit* dell'opera. Golder rifiuta categoricamente di scendere a patti con Marcus (segnalerei anche come la prima parola in assoluto del testo sia «No») e di fronte alla sua capitolazione pronuncia parole di disprezzo. Tuttavia la stanchezza espressa dal socio in punto di morte («“Stanco... ero... stanco...” E poi è morto»²³) sembra essere condivisa dal protagonista del romanzo («“Stanco” pensò Golder, e a un tratto percepì la propria vecchiaia come una dolorosa stanchezza»²⁴). Peraltro è in seguito a quest'episodio che Golder ha il primo attacco di angina e inizia a rendersi conto della vanità di quanto possiede («Il dolore era tremendo. Poco dopo la sincope lo sopprime, parzialmente, trasformandolo in una sensazione di pesantezza soffocante, di lotta sfibrante e vana»²⁵). Quando è ormai prossimo alla morte, di ritorno dall'ultimo viaggio di affari, le sue riflessioni denunciano il progressivo sfinimento e

¹⁹ J.-P. Sartre, *L'antisemitismo, Riflessioni sulla questione ebraica* cit., pp. 91-92.

²⁰ Ivi p. 60.

²¹ I. Némirovsky, *David Golder* cit., p. 146.

²² Ivi, p. 73.

²³ Ivi, p. 26.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Ivi, p. 34.

lo spegnersi di quell'instancabile energia che pareva essere invece la sua caratteristica dominante:

Golder scese nella sua cabina e guardò il mare attraverso l'oblò, sospirando. Stavano salpando. Golder si sedette sulla cuccetta, un'asse ricoperta da un materasso sottile imbottito di una specie di paglia secca e scricchiolante. Se il tempo fosse rimasto bello avrebbe passato la notte sul ponte. Ma il vento soffiava con violenza. La nave, sballottata, beccheggiava. Golder guardò il mare quasi con odio. Come era stanco di quell'universo eternamente agitato, in continuo movimento attorno a lui... Il paesaggio che sfrecciava dai finestrini del treno e delle auto e quelle onde, con le loro grida inquiete di animali, gli sbuffi di fumo nel cielo burrascoso di autunno. Fissare fino alla morte un orizzonte sempre uguale... «Sono stanco» mormorò. Con un gesto esitante, tipico dei cardiopatici, si premette entrambe le mani sul cuore. Lo sosteneva con dolcezza, sollevandolo un po', come un bambino, come una bestia morente, quel congegno logoro, testardo, che batteva debolmente nella vecchia carne²⁶.

I movimenti delle onde del mare diventano lo specchio della condizione di instabilità e di incertezza propria dell'ebreo che, mai sicuro del suo «posto o delle sue proprietà», deve sempre essere pronto a mettere in discussione «la sua situazione» e i suoi «poteri»²⁷.

Già al momento della pubblicazione del romanzo, qualcuno tra i lettori più attenti aveva osservato che Golder «vuole tutto pur sapendo che tutto è niente. È così che può conquistare tutto e rinunciare a tutto, mostrare volta a volta l'ambizione del David biblico e il distacco dell'Ecclesiaste»²⁸. Questo accostamento tra la visione nichilistica del protagonista e il messaggio contenuto nel testo biblico in particolare rievoca il concetto del *Vanitas Vanitatum* e permette di suggerire un'analogia con un capitolo dell'*Ecclesiaste* dedicato proprio al denaro:

[13] Quelle ricchezze, per un disgraziato accidente sfumano: genera un figlio e questi resta a mani vuote. [14] Come è uscito dal ventre della madre, così nudo ritornerà come è venuto né porterà cosa alcuna del suo lavoro, per tenersela in mano, così se ne andrà. [15] Anche questa è un'autentica disgrazia: così come è venuto, ognuno se ne va e che guadagno ricava dall'aver sprecato il fiato?²⁹

Il passaggio insiste sull'aleatorietà delle ricchezze e la vanità degli sforzi e l'espressione «come è uscito dal ventre della madre, così nudo ritornerà come è ve-

²⁶ Ivi, pp. 168-169.

²⁷ J.-P. Sartre, *L'antisemitismo, Riflessioni sulla questione ebraica* cit., p. 95.

²⁸ Benjamin Crémieux, *Les livres. Irène Némirovsky: David Golder*, in «Les Annales», 1 febbraio 1930.

²⁹ *Ecclesiaste*, 5, 13-14-15, traduzione a cura di Salvatore Garofalo, Torino, C.E.M., 1966, p. 1135.

nuto» pare corrispondere in maniera evidente alla consapevolezza profonda che informa l'esistenza di Golder, ovvero quella di essere partito dal nulla e di essere destinato a tornare in quel nulla. Senza voler forzare la lettura del testo in senso religioso, è interessante notare come questa frase non si discosti poi tanto da quella di un altro passo delle *Sacre Scritture*, presente nel *Libro di Giobbe*: «Nudo sono uscito dal seno di mia madre e nudo ritornerò»³⁰. Effettivamente nel romanzo si riscontrano alcune somiglianze tra Golder e il personaggio biblico di Giobbe, in quanto la sorte di entrambi ruota attorno a quel Niente, inizio e fine della loro esistenza.

In questo senso è significativo il dialogo che David Golder intrattiene con il giovane ebreo russo incontrato sulla nave. Di fronte al ragazzo pieno di aspettative verso un futuro di benessere e agiatezza, il protagonista non tarda a rivelare la sua amara e disillusa visione della vita:

Il ragazzo tacque [...]. Nell'ombra Golder vide muoversi le sue mani vivaci, illuminate dalla brace rossa della sigaretta. Disse di nuovo: «La prima traversata... E dove vai?». «Per cominciare, a Parigi. A Parigi ho un cugino che fa il sarto. Si è trasferito lì prima della guerra. Ma, appena avrò un po' di soldi, andrò a New York! New York,» ripeté in tono ispirato «fin laggiù! ...». Ma Golder non lo ascoltava [...]. Il ragazzo, con voce profonda, ardente, sussurrò: «Alla fine... si diventa ricchi...». «Alla fine si crepa,» disse Golder «soli come cani, così come si è vissuti...»³¹.

Apparentemente parte del sistema finanziario del mondo borghese, lo spietato affarista ebreo in realtà si rivela eccentrico rispetto a quell'universo in cui opera e ha provato a inserirsi.

Anche alla luce delle ultime osservazioni andiamo quindi a riconsiderare lo stereotipo dell'ebreo che ha valso all'autrice accuse di antisemitismo. Nella presentazione di Henry de Régnier appena citata, lo scrittore giudica ripugnante la materia umana descritta in *David Golder*. Tuttavia, a conclusione del commento, ci tiene a segnalare che il modo con cui la scrittrice ha trattato questa materia suscita un «interesse più forte del disgusto»³².

Come ho già accennato, credo che l'interesse e la forza poetica del testo risiedano nella capacità della scrittrice di avere utilizzato uno stereotipo anti-ebraico, ma di averlo poi superato dall'interno, rivelando come dietro quel desiderio di accumulazione che Golder condivide con tanti altri capitalisti, ci sia un desiderio di niente, una sorta di pulsione di morte. Solo che mentre gli altri non ne sono consapevoli, Golder ci viene mostrato come consapevole. D'altra parte, la sua stessa spietatezza e crudeltà sono la conseguenza di un adattamento a

³⁰ *Giobbe*, 21 cit., p. 873.

³¹ I. Némirovsky, *David Golder* cit., pp. 172-173.

³² H. de Régnier, *David Golder par Irène Némirovsky* cit.

quel mondo borghese in cui a quanti sono come Golder, dei *paria*, non è data diversa possibilità di azione se vogliono integrarsi. Infatti, i primi ad aver lottato senza remore per ottenere e mantenere una posizione rispettabile nella società sono gli stessi gentili (come afferma Golder: «Quante volte lui stesso aveva già perso tutto, eppure faceva come gli altri»³³), che ora negano la loro condizione di partenza, si illudono di una stabilità raggiunta e proiettano in coloro che tentano di essere come loro tutte le caratteristiche negative (egoismo, rapacità ecc.) di cui pure hanno dato prova.

L'affarista dipinto da Irène Némirovsky non è allora come lo Shylock shakespeareano il «fantasma specifico dell'ebraismo della società borghese»? Certo, ma a differenza del borghese, sicuro o apparentemente sicuro della sua posizione, l'ebreo deve continuamente far fronte alla propria instabilità e, come David Golder, ha una lucida e intensa percezione dell'aleatorietà della propria ricchezza.

Olivier Philipponnat e Patrick Liendhart, commentando proprio le ultime parole della recensione di Henry de Régnier, hanno giustamente affermato che la scrittrice non si sofferma sulla specificità ebraica ma su un tema più universale, quello della «decadenza umana»³⁴. È così anche se si tratta di una decadenza storicamente connotata, moderna. Infatti, attraverso la precarietà a cui è soggetto l'eterno *parvenu* David Golder, Irène Némirovsky ci ha mostrato la precarietà che minaccia l'intero mondo borghese dove, per dirla riprendendo Marx, ciò che vi era di stabile «si svapora» e dominano «l'incertezza e il movimento eterni»³⁵.

In apertura di questo studio l'attenzione era stata portata sul «caso letterario Némirovsky» e sul successo speculare delle due opere di *David Golder* nel 1929 e di *Suite française* nel 2004. Se poi mi sono fermata sull'ambivalente rappresentazione della condizione ebraica nel primo romanzo, in conclusione vorrei fornire alcuni spunti per una rilettura del testo postumo. La stesura di *Suite française* risale agli anni immediatamente precedenti la deportazione; l'arresto nel 1942 impedisce alla Némirovsky di terminare quest'ultima opera, in cui si prefiggeva di offrire in cinque volumi un ritratto della Francia contemporanea in uno dei periodi più critici e tormentati della sua storia. Dell'ambizioso progetto rimangono solo le prime due parti, *Tempête en juin* e *Dolce*, che narrano le vicende dei francesi durante la guerra e l'Occupazione tedesca.

Nonostante la totale assenza della tematica ebraica, penso che quanto emerso dall'indagine condotta su *David Golder* permetta di illuminare e comprendere meglio il romanzo con cui la Némirovsky è stata riscoperta. Consideriamo, ad esempio, le modalità con cui la scrittrice rappresenta i borghesi di *Tempête en juin*. Nella circostanza dell'esodo e della fuga da Parigi i francesi, anche se solo

³³ I. Némirovsky, *David Golder* cit., p. 23.

³⁴ Olivier Philipponnat, Patrick Liendhart, *La vie d'Irène Némirovsky, 1903-1942*, Paris, Grasset-Denoël, 2007, p. 239.

³⁵ Karl Marx, Friedrich Engels, *Il Manifesto del partito comunista*, Napoli, Laboratorio Politico, 1998, p. 7.

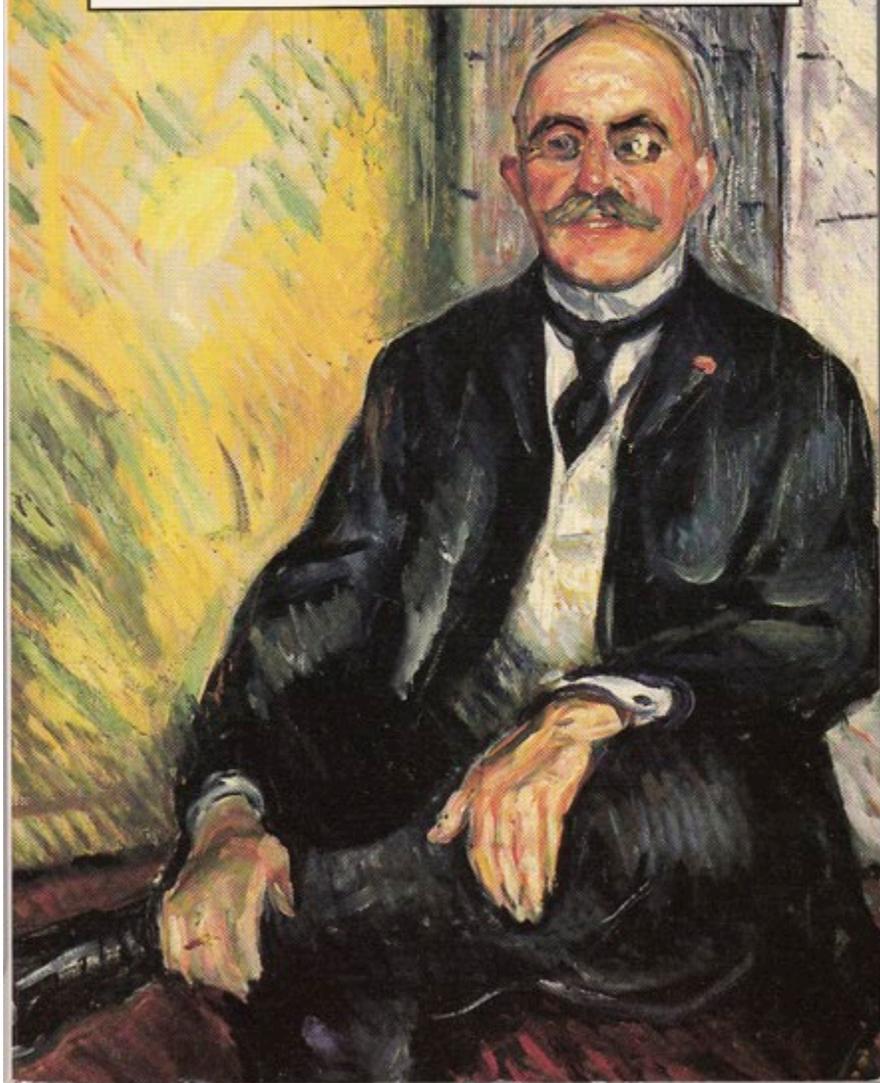
momentaneamente, vengono espropriati dei loro beni, delle proprietà, della terra. Convinti di possedere una stabilità patrimoniale, orgogliosi delle proprie radici e della propria identità nazionale, i borghesi di *Suite* negano però la traumaticità dell'accaduto e, fingendo che nulla accada, tentano di estraniarsi da questa minacciosa incertezza. Tuttavia, tale processo di rimozione finisce per essere smentito nei fatti: il romanzo mostra come in fondo ognuno, mosso da un interesse egoistico, combatta strenuamente, crudelmente, spietatamente per mantenere e salvaguardare la propria posizione sociale compromessa dagli eventi.

Nell'ultima opera, la persuasione dei borghesi francesi di occupare da sempre e per diritto un posto nel mondo, si trasforma, attraverso un meccanismo di negazione, nell'improvvisa riscoperta dell'instabilità di quel posto. In tal senso possiamo affermare che essi si ritrovano a vivere nella medesima situazione di precarietà a cui gli ebrei sono costantemente e da sempre soggetti. Se i francesi si ritengono superiori agli ebrei, esseri precari, senza titoli, senza proprietà, *Suite française* mette in scena la momentanea rivelazione della loro somiglianza proprio con quegli stessi ebrei, espropriati, senza terra e declassati. La collettiva rimozione della realtà attuata dai personaggi del romanzo postumo inoltre dimostra un'inferiorità dei gentili rispetto agli ebrei, o comunque a quegli ebrei che come Golder non si illudono e godono invece di una potente coscienza disincantata. In virtù di questo grande e amaro privilegio cognitivo, gli ebrei percepiscono che la fragilità sociale ed esistenziale a cui sono esposti più degli altri in quanto ebrei, in realtà, grava sull'intero mondo borghese. Quelle caratteristiche di spietatezza e cieco egoismo che i gentili proiettano su di loro sono tipiche della società tutta.

L'ambivalenza sottesa allo stereotipo antisemita dell'ebreo oltre a permettere di rivalutare e riconsiderare criticamente l'antiebraismo némirovskiano sembrerebbe anche spiegare il successo e l'interesse con cui la scrittrice è stata nuovamente accolta dopo anni di oblio. Infatti, dalla descrizione della condizione ebraica, espressione di una realtà più generale, si arriva a comprendere meglio la condizione di tutti: potenzialmente dei *parvenu*, che da un momento all'altro potrebbero trovarsi nella condizione di *paria*.

Le
Livre
de
Poche

Irène Némirovsky
David Golder



Clelia Martignoni

Ho accolto l'invito sensibile di Anna Dolfi, che ringrazio, come ringrazio l'amica Maria Luisa Meneghetti, sempre affettuosamente vicina, a parlare di Cesare Segre in relazione ai drammi della condizione ebraica. Sono persuasa infatti che il tema – la riflessione sull'ebraismo e la ferita insanabile della persecuzione antisemita – sia stato centrale nell'itinerario sia personale sia culturale del grande Maestro, scomparso poco più di tre anni fa (marzo 2014).

Come è ben noto – e come mi permetto di ricordare in questo contesto in grande brevità solo per evocarne alcune coordinate essenziali – la vita di studio di Cesare Segre è stata prodigiosamente operosa e sapiente, condotta su tanti dissimili tavoli¹. È d'obbligo partire dalla filologia, appresa da ragazzo con il maestro d'eccezione che fu il prozio Santorre Debenedetti: allo strenuo esercizio dobbiamo capolavori come la *Chanson de Roland* e l'*Orlando Furioso*, per non citare qui che le realizzazioni maggiori. Ma si consideri che il lavoro filologico fu accompagnato da una pratica critica incessante. In particolare vanno menzionati lo spirito innovativo e il rigore con cui Segre, già finissimo critico stilistico sulla scorta di Benvenuto Terracini (cui si legano gli studi raccolti nel primo volume saggistico, *Lingua, stile e società*²), teorico della letteratura dagli anni sessanta-settanta, si dedicò in ambito internazionale ai nascenti strutturalismo e semiotica, aprendosi da allora in avanti alle maggiori teorie novecentesche: ricor-

¹ Per i dati puntuali, cfr. Alberto Conte, *Bibliografia degli scritti di Cesare Segre* (Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2009), che completa temporalmente e integra quella curata in precedenza da Gian Battista Speroni, dal medesimo titolo (piace ricordare che fu pubblicata nella collana dell'allora Dipartimento di Scienza della letteratura e dell'arte medievale e moderna, Università di Pavia, Milano, FrancoAngeli, 1987). E si veda anche, nel «Meridiano» a lui dedicato e realizzato sotto la sua vigile attenzione (Cesare Segre, *Opera critica*, a cura di Alberto Conte e Andrea Mirabile, con un saggio introduttivo di Gian Luigi Beccaria, Milano, Mondadori, 2014), la *Cronologia* molto ricca di Alberto Conte, con importanti addizioni dell'autore, alcune stralciate dal libro memoriale *Per curiosità* (1999), che sarà al centro del nostro discorso, e altre stese *ad hoc* a utile complemento.

² Cfr. Cesare Segre, *Lingua, stile e società. Studi sulla storia della prosa italiana*, Milano, Feltrinelli, 1963, nella collana fondata con Lanfranco Caretti, dal titolo significativo *Critica e filologia*.

do soprattutto la riflessione continua e originale sulle dottrine di Bachtin. Con ciò via via prevale, di fianco alla filologia, il critico *tout court*, che con profonda intelligenza testuale e culturale, sempre sorretta da senso storico e filologico, conta e resiste più dei metodi e delle effimere stagioni. Nonostante Segre abbia esercitato fedeltà permanente nei confronti della filologia, rivendicando in particolare la propria appartenenza alla filologia romanza, di per sé comparatista, inter-linguistica e inter-culturale, sviluppò nel tempo – specie dalla svolta legata a strutturalismo e semiotica – una decisa apertura anche alla contemporaneità straniera e italiana, e alla stessa critica militante, seguendo del resto in tale duplice pratica l'ironica «bigamia» del terzo sommo maestro, Gianfranco Contini³.

Ho cercato di seguire lo svolgimento di questi intrecci altrove⁴, e non replico qui argomentazioni e dati. Vorrei tuttavia riprendere il nesso profondo che si coglie esaminando il complesso itinerario di Segre, e che a mio parere fa perno sulla condizione ebraica e sulla sua progressiva esplicitazione pubblica. Dunque mi scuso se sono costretta a sdipanare qualche filo discorsivo già svolto in altre sedi.

Solo nel 1999 in *Per curiosità*, «una specie di autobiografia»⁵ (come suona l'ellittico e notevole sottotitolo, che richiederà da parte nostra qualche chiarimento), Segre affrontò il grande tema dell'ebraismo e ne svelò il trauma insanabile dentro la propria vicenda. L'età era già abbastanza avanzata – Segre aveva allora 70 anni, giovanilmente portati – e si faceva stringente il dovere etico e civile di assolvere in pubblico un compito antico, tanto da far arretrare resistenze e autocensure precedenti.

Anticipo che questi aspetti mi appaiono connessi con le sue posizioni civili e politiche pubbliche, rafforzatesi dagli anni novanta in avanti, cioè dalla promozione nel 1994, quando si profilò l'avvento del potere berlusconiano, del *Manifesto democratico* con Corrado Stajano e Raffaele Fiengo. La condizione ebraica nel suo universo personale e intellettuale mi sembra costituire infine il potente e segreto filo che sta dietro la sua inquietudine teorica, il malinconico inappagamento sotto traccia, su cui non si è abbastanza ragionato, e che mai fu esplicitato dall'autore per naturale riserbo.

Per curiosità palesa per la prima volta, a chi intenda cercare di decifrarlo come qui si desidera, il legame sotterraneo, che viene messo in luce definitivamente nel

³ Sulla 'bigamia' tra filologia (romanza) e critica, o militanza, in ambito contemporaneo, insistono in più sedi sia Gianfranco Contini sia Cesare Segre: Contini rintracciando un autorevole predecessore in Leo Spitzer ma anche impiegando la metafora per la gestione parallela di stile comico e stile illustre nell'amatissimo Dante, nel *Saggio introduttivo* alla *Cognizione del dolore* di Gadda finalmente in volume per Einaudi nel 1963 (ivi, p. 22). Rinvio per i dati puntuali al mio intervento, dal titolo *Cesare Segre verso la letteratura del Novecento*, nel convegno dell'Accademia dei Lincei, *Per Cesare Segre. Gli strumenti della critica*, svoltosi l'11 e il 12 novembre 2015 (in corso di stampa).

⁴ E in particolare nel cit. intervento al convegno Linceo, di cui alla nota precedente.

⁵ C. Segre, *Per curiosità. Una specie di autobiografia*, Torino, Einaudi, 1999.

testamentario «Meridiano» *Opera critica*⁶. Questo lo snodo fondamentale su cui giova insistere. E che chiarisce meglio quale particolare «specie di autobiografia» rappresenti *Per curiosità*, in uno studioso peraltro molto attento al genere. Del resto, che lo schivo Maestro si fosse arrischiato a tracciare le linee di una quasi-autobiografia e insieme di una narrazione sorprese in verità non pochi. Non posso non ricordare che qualcuno equivocò, arrivando a considerare il libro nell'adamantina austerità che ha sempre connotato l'operato di Segre un'operazione quasi futile e futilmente narcisistica, una debolezza *senectutis*. Tutt'altro. *Per curiosità*, testo a Segre molto caro, e molto impegnato anche nella scrittura (perlopiù ironica e distanziata, ma talora rovente e commossa) e nella struttura, con interessanti cambi di prospettive e di voci narranti, e passaggi frequenti dall'io narrante alla terza persona narrata alla forma dialogica (sul genere per intenderci delle *Operette morali*), va inteso soprattutto per ciò che fu nella storia dell'autore: una testimonianza etica irrinunciabile, secondo quanto avverte molto bene la *Giustificazione* iniziale, che Segre a ragione volle premettere. Qui si enunciano con il consueto nitore razionalistico – sigla stilistica e culturale dell'autore che nel caos irrazionale odierno non cessiamo di rimpiangere – le ragioni che ne solleccitarono la stesura. Questo *incipit*, di registro grave:

Scrivere un'autobiografia è una responsabilità.

Segre si sottrae con misura a motivazioni autobiografiche «esemplari» e «illustri» («Io non ho motivo di pormi come modello, e non ho nemmeno avuto una vita tanto interessante che valga la pena di trasmetterne il ricordo», p. 3), e mette in primo piano proprio lo svelamento dei «tempi terribili», indicandone la funzione pedagogica: «sono i tempi terribili in cui ho vissuto, è la prospettiva in cui questi tempi mi hanno posto mio malgrado, che meritano forse di essere conosciuti da chi è più giovane» (*ibidem*).

A integrazione aggiunge dopo il riferimento alla propria attività critica e teorica, che lo ha «reso partecipe di episodi culturali determinanti». Rifiutando ogni introspezzivismo e indagine sentimentale («Il mio atteggiamento è [...] per principio antiromantico», p. 4), Segre scrive di avere tuttavia ceduto talora «alla coazione a confessare di cui parla Reik»⁷. Quando e in quali tratti? Segre non lo dice. Tocca a noi cogliere che si tratta infallibilmente delle aree di cui si parla, della memoria dei «tempi terribili» che i giovani non possono non conosce-

⁶ Dico soltanto – per chi non conoscesse il «Meridiano» – che Segre vi ha allestito un quadro rigoroso e originale del suo percorso critico, distribuendo i suoi molteplici filoni di interessi in ben dodici aree, introdotte da una premessa esplicativa, *Ragioni di una scelta*.

⁷ A Theodor Reik, brillante allievo di Freud, viennese e poi esule negli Stati Uniti, si deve il testo del 1925, tradotto in Italia con il titolo *L'impulso a confessare* (Milano, Feltrinelli, 1967), analisi, secondo il modello freudiano (*Criminalità da sentimento di colpa*), del sentimento di colpa (anche in ambito criminale e nel diritto penale), e della coazione alla confessione, dove convergono ansia, senso di colpa, nessi inconsci fra odio e paura, vendetta, autoaccusa.

re o dimenticare. Ricordo le pagine di secca angoscia e di vibrante rivolta del cap. XI, *C'ero anch'io, all'inferno*: a partire dal titolo che espone singolarmente il soggetto, fratturando la breve frase con una intensa virgola emotiva. Nel capitolo dominano colpa e rimorso, messi in rilievo dallo stacco e dall'irruzione improvvisa delle maiuscole:

QUALCUNO DEVE PUR SENTIRE I RIMORSI (p. 70).

Rimorsi, si osservi, messi duramente a carico delle vittime, poiché assenti nei carnefici. E oltre, analogamente, a p. 73:

LASCIATECI URLARE!

Cui segue (cap. XII, *Santità*) la lettera a papa Wojtyła, dopo l'abbraccio di Voityla con il rabbino Toaff, dove si evoca con sobrio orrore la vicenda secolare delle persecuzioni antiggiudaiche promosse dalla Chiesa cattolica. Insieme con l'apostrofe drammatica ai Cieli (pp. 66-67), che, dopo la secca lista dei familiari deportati e uccisi ad Auschwitz (pp. 65-66), chiude il cap. X (*In bicicletta sulla dinamite*), sono queste le zone roventi dell'opera che si dicevano, coabitanti in aspro contrasto con l'affabile narrazione. Riporto i frammenti finali dell'apostrofe ai «Cieli», che hanno permesso le stragi del popolo ebraico («voi dall'alto avete visto tutto e non siete crollati dalla vergogna!», p. 66), di violenza linguistica e stilistica abnorme nell'*understatement* e nell'iper-razionalismo di Segre:

Rallegratevi, cieli, rallegratevi! Eravate poveri, ma ora siete ricchi:
che raccolto benedetto, che fortuna vi è concessa: un popolo, tutto un popolo!
Rallegratevi, cieli, lassù con i tedeschi e i tedeschi si rallegrino quaggiù con voi,
e un fuoco salga dalla terra fino a voi, e un fuoco scenda da voi fino alla terra
(p. 67)⁸.

E si badi che sul piano privato *Per curiosità* contiene ben poco al di fuori della messa in luce della persecuzione antisemita da parte di nazisti e fascisti, intrecciata profondamente con l'adolescenza e la giovinezza di Cesare, e con la sua storia familiare di deportazioni e morte, e di rischiosi nascondimenti: quest'ultima è la sorte che toccò al nucleo familiare più stretto, padre, madre, fratelli, il cui maggiore, Cesare, nel 1943 si rifugiò fortunatamente nel Collegio salesiano della Madonna dei Laghi di Avigliana, Val di Susa, sino al '45, quando poté riprendere il liceo a Torino.

A *Opera critica* Segre lavorò alacremente negli ultimi tempi, consapevole che si trattava della sua ultima fatica e che al libro affidava il bilancio complesso di

⁸ Tornerò dopo su questo passo per un'essenziale precisazione.

un'esistenza. Solo la percezione della vecchiaia, aggravata nel 2013 dalla perdita dell'amato fratello minore Carlo, e dalla consapevolezza di essere lui stesso non lontano dall'ultima soglia, dovette indurlo a far emergere pubblicamente il fondo «storico» del suo pessimismo, che non gli impediva peraltro la non meno perpetua gentilezza a tutti nota. Segre volle testimoniare in vecchiaia gli orrori del secolo anche con la propria voce; e la vecchiaia fu la nitida forza aggiuntiva che sgrovigliò impacci e oscurità, e concesse l'ardua concentrazione e visione dell'orrore, rendendone possibile la *dicibilità*. Il processo si avvia dunque da *Per curiosità* nella narrazione che si è accennata, per culminare con evidenza non personale tra le pieghe scientifiche di *Opera Critica*, specie nell'asciutta sezione finale *Etica e letteratura*.

Desidero sottolineare prima un dettaglio cronologico di grande rilievo che fa sistema e che emerge proprio nella sezione ultima del «Meridiano», *Etica e letteratura*. In queste pagine Segre attribuisce il suo interesse per il Novecento all'«ultimo ventennio del secolo scorso». Leggiamo per intero il passo che ci interessa (da *Ragioni di una scelta*):

Impegnato solo saltuariamente sul versante contemporaneo, per molto tempo non mi sono occupato in modo sistematico delle ragioni e delle finalità della letteratura dell'ultimo secolo. [...] È nell'ultimo ventennio del secolo passato che un assieme di situazioni, e la mia reazione a queste situazioni, mi hanno indotto ad approfondire tali problemi (p. 18; miei i corsivi).

Dunque, mettendo tra parentesi saggi molto impegnati e altrettanto celebri su grandi autori contemporanei, saggi datati alla seconda metà degli anni sessanta (penso alle pagine su Machado, Gombrowicz, Šklovskij, García Márquez)⁹, Segre connette il proprio interesse autentico per il Novecento a un approccio complessivo, che colloca dalla fine degli anni ottanta in avanti. Il dato è abbastanza sorprendente e illumina senza equivoci ciò che si è anticipato. Precisiamo pure, per evitare facili fraintendimenti, che i saggi appena citati non sono affatto toccati da insoddisfazioni o altro. Anzi: sono tutti raccolti in *Opera critica*, e tre di loro nella sezione dichiaratamente dedicata ai maggiori risultati critici, *Strutture formali e strutture mentali*¹⁰. Vediamo di capire più a fondo perché Segre svincoli quei saggi eccellenti dal suo «sistematico» investimento sulla letteratura contemporanea, e che cosa appunto significhi tale «sistematicità».

Sempre in *Ragioni di una scelta*, si enunciano due principi irrinunciabili per la valutazione del fatto letterario, respingendo con entrambi un nodo delle poetiche moderne, dell'avanguardia e moderniste, l'autoreferenzialità, che ha domi-

⁹ Riuniti, come tutti i nostri lettori ricordano, in *I segni e la critica* (Torino, Einaudi, 1969), prima raccolta saggistica della stagione teorica semiottico-strutturale.

¹⁰ Cfr. da *Ragioni di una scelta*: «In complesso questa sezione riunisce alcuni dei saggi che ritengo meglio riusciti della mia lunga carriera» (ivi, p. 17).

nato l'intero Novecento. In breve: 1: «la natura comunicativa dell'opera d'arte» (p. 19); e 2: la responsabilità dell'autore rispetto a ciò che scrive. Con ciò il discorso slitta dal piano letterario al piano etico, e al «terreno della realtà umana e del nostro rapporto con essa» (pp. 18-19).

In questa stessa luce infatti Segre costruì il breve profilo storico-letterario edito *in primis* nel 1996 per Laterza¹¹, più volte ristampato e reintitolato *Note per un bilancio del Novecento* per essere raccolto infine in apertura di *Tempo di bilanci*¹². Basti l'*incipit* del paragrafo conclusivo (assente nelle prime edizioni): «Credo si possa sostenere che questo è stato il secolo più tragico della storia dell'uomo. Ma sono pochi i nostri scrittori che di questa tragicità abbiano dato un'idea piena e motivata» (p. 55).

La «tragicità», dunque, come elemento-chiave dell'epoca novecentesca, secondo quanto hanno sostenuto molti storici e studiosi. In *Ragioni di una scelta* si racconta anche con sobrietà il travagliato approccio critico dell'autore al problema della Shoah, «fondamentale in qualunque tentativo di riflessione sull'etica novecentesca» (p. 19), e alla scrittura e letteratura della Shoah, nota da sempre a Segre ma oggetto di studio solo in età avanzata. Anche l'opera dell'amatissimo Primo Levi fu avvicinata criticamente addirittura dopo la scomparsa dello scrittore (1987). Infatti il terzo saggio su *Se questo è un uomo* esce nel 1996, nelle *Opere della Letteratura italiana* einaudiana diretta da Alberto Asor Rosa.

Nelle stesse pagine di *Ragioni di una scelta* che enucleano i cardini di *Etica e letteratura*, da cui stiamo citando, il lutto familiare è relegato asciuttamente in parentesi: «(cinque tra zii e cugini finiti ad Auschwitz, innumerevoli amici e conoscenti che furono assassinati)» (p. 19), e vi si precisa il ruolo determinante di *Per curiosità*, dove si raccontò per la prima volta lo sconvolgente tema, in chiave personale e generale, riservandogli l'ampio e mosso spazio che sappiamo¹³. Così leggiamo: «È proprio verso la fine degli anni ottanta che mi sono sentito in grado di esprimermi sulla Shoah e sui suoi testimoni, e solo nel 1999 ho esposto in *Per curiosità Una specie di autobiografia* i miei ricordi e le mie riflessioni in proposito» (p. 19).

Lo sguardo critico sul Novecento letterario si è fatto più acuminato, iperselettivo, e pervaso di tragicità. In *Etica e letteratura* entra infatti un solo testo, l'eponimo, tratto da *Tempo di bilanci*, e così l'autore commenta in *Ragioni di*

¹¹ Come *La letteratura italiana del Novecento*, nel volume miscelaneo a cura di Corrado Stajano, *La cultura italiana del Novecento* (Roma-Bari, Laterza, 1996). In volumetto singolo sempre per Laterza nel 1998.

¹² Cfr. C. Segre, *Tempo di bilanci. La fine del Novecento*, Torino, Einaudi, 2001.

¹³ La dichiarazione contenuta in *Ragioni di una scelta* fa sottilmente il paio con il riferimento a *Per curiosità* (lì per la funzione culturale-politica) già menzionato in *Ritorno alla critica* (Torino, Einaudi, 2001), pp. VII-VIII: «[...] ho soprasseduto a lungo a preparare un'altra raccolta di scritti [...]. Mi sono deciso ora, dopo che in un libro di carattere narrativo ho almeno palesato riflessioni e timori sulla nostra vita nazionale e culturale e sull'attività cui ho dedicato il mio impegno».

una scelta: «lo scritto rimane isolato nella sua sezione, testimoniando l'attesa di un futuro migliore che per ora non si affaccia. E il volume si chiede appunto su questa silenziosa invocazione».

Ricaviamo dall'insieme di tali passi molti elementi nuovi: questo è per Segre il nodo vero del Novecento, la tragedia della modernità con cui non ci si può non confrontare. Perciò il moderno non si può amare; perciò il Novecento, che produsse straordinari capolavori, come Segre scrive senza esitare, porta anche tracciata in sé, nel suo codice genetico, la catastrofe più tremenda e l'«imprescrittibile». Del resto anche Zygmunt Bauman strinse nello stesso groviglio modernità e Shoah; e già secondo Horkheimer e Adorno la Shoah era scritta nella parte autoritaria della modernità e dell'illuminismo.

Sfioro un altro aspetto pure connesso e meno noto su cui ho avuto modo già di soffermarmi¹⁴. L'ultimo saggio del sempre einaudiano *Pelle di san Bartolomeo* (2003), *Filologia e poetica delle rovine*, guarda al tema delle rovine e all'estetica relativa, diffusa in età moderna, e affascina per molti altri livelli del discorso e del significato. Vediamone l'*incipit*, oggi di sconvolgente attualità:

Gli uomini costruiscono; gli uomini distruggono [...]. Ma cosa succede quando l'uomo distrugge? [...]. La religione vincente non sopporta la sopravvivenza di prodotti della religione contraria. E il nostro pianto di contemplatori del bello aumenta quando abbiamo notizia, o tracce concrete, di ciò che i nostri simili hanno voluto annientare.

Il tema del «tempus edax» fa aleggiare il fantasma della morte. Il doloroso *explicit* evoca l'*Ecclesiaste* ed è animato da strutture anaforiche non inconsuete nello stile esatto di Segre:

Il viandante sa che, mentre l'uomo creava bellezze che presto o tardi si sarebbero consumate, o sarebbero state distrutte, produceva, e con molto maggior entusiasmo, dolore e poi dolore. Contemplare le rovine della bellezza è un atto edonistico di nostalgia, che *non deve far tacere la consapevolezza della colpa*. Il peso del dolore accumulato nel tempo è ben maggiore di quello delle rovine, e *grava sulla nostra coscienza di uomini*. Nessun frettoloso pentimento può alleviare quel peso. *Guardiamo dunque le rovine*, oltre che come un ultimo barlume d'una bellezza morente, *anche come un promemoria del male, un ammonimento che purtroppo resterà vano* (corsivi miei).

Quale «colpa»? ci domandiamo. Quale «consapevolezza della colpa» grava inderogabilmente sulla nostra coscienza? Quale «promemoria del male», per di

¹⁴ Mi si permetta qui di rinviare all'intervento *Rovine e malinconia, senilità, colpa*. Ricordando Cesare Segre, in *Senilità*, «Quaderni de gli Argonauti», a cura di Gabriella Mariotti, Vanna Berlincioni, giugno 2015, 29, pp. 69-73.

più «vano», ci accompagna percorrendo le rovine da «viandanti» (termine chiaramente polisemico e allegorico)? Lo sappiamo: è la colpa assoluta e inoblialle della Shoah.

Su questo rovello messo a nudo solo in età avanzata, estraggo alcuni passi dall'intervista che gli feci a Mantova nel settembre 2010, nel corso del Festival della Letteratura, dal titolo molto bello e molto suo, *Oltre la letteratura*, intervista che poi abbiamo ripreso e continuato a intervalli. A una mia domanda sul tema della persecuzione ebraica, e all'osservazione che era arrivato a scrivere tardi della Shoah, Cesare Segre rispose:

È vero. Lettore partecipe di molte opere sui Lager e sulla Shoah, ho incominciato a scrivere sull'argomento molto tardi, e ora ne ho rimorso. Con Primo Levi, che incontravo da Einaudi, ebbi qualche scambio di idee, ma di lui come scrittore ho cominciato a occuparmi solo dopo la sua morte. Così non gli ho nemmeno detto che lui rappresentava per me uno dei più alti tipi umani, che per me era un modello. Del resto, lui era troppo semplice e modesto per poter accettare questi discorsi.

C'è un capitolo nel libro [*Per curiosità*], *C'ero anch'io, all'inferno*, in cui mi identifico talmente con lui da descrivere tutto il viaggio che lui ha fatto fino a Auschwitz e del resto io ho assimilato da lui anche tante altre idee sull'essere e sul destino dell'uomo, tanto che potrei metterlo tra i miei maestri anche se non lo è stato certo ufficialmente.

E al mio interesse sull'apostrofe sconvolgente ai Cieli, che ritenevo di sua mano, mi corresse precisando:

Bada che quell'apostrofe non è mia, ma del poeta bielorusso Yitzhak Katzenelson, resistente antinazista, morto ad Auschwitz (con la moglie e i due figli), che nel gennaio 1944 nascose il testo appena terminato in bottiglie e lo sotterrò. Sono state ritrovate dopo la guerra. È, secondo me, il più efficace, impressionante testo letterario sulla Shoah, e purtroppo è quasi sconosciuto, pur essendo stato tradotto e pubblicato nel 1995 dall'editore «La Giuntina» di Firenze (*Il canto del popolo ebraico massacrato*). Andrebbe letto da chiunque voglia rendersi conto del genocidio degli Ebrei. Naturalmente ne condivido in pieno lo spirito e le conclusioni.

Ancora, dopo alcune diversioni memoriali sulla reclusione di Avagliana:

Gli psicoanalisti parlano di elaborazione del lutto. I miei troppi anni di ritardo mi furono necessari per elaborare il lutto dei miei parenti eliminati e dei sei milioni di correligionari massacrati. Il pensiero persistente di un orrore che mi ha sfiorato cercavo di introiettarlo senza dargli espressione. [...]. Ho incominciato a parlare della Shoah nel clima di pre-apocalisse in cui mi pare di vivere dalla fine del secolo scorso. Un'idea, questa, che cerco di rendere scherzosa, quasi una mania. Come che sia, è evidente che prima dell'apocalisse, e durante l'apoca-

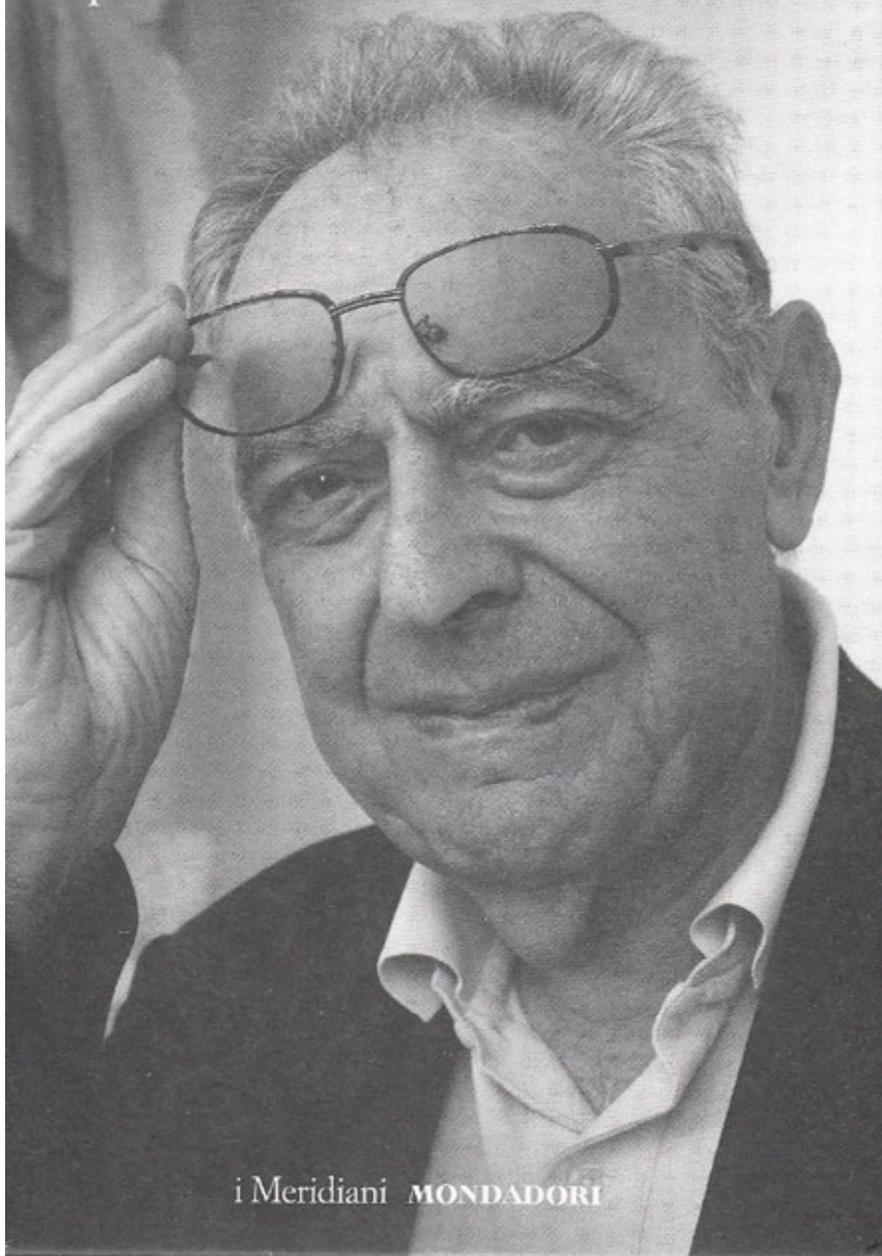
lisse, dovremo dire tutto, raccontare tutto, anche confessare tutto. A me pare che l'umanità, dopo essersi trasformata, da ospite di questa terra, in padrona e cattiva sfruttatrice, non possa scampare a una condanna, non so da parte di chi, forse della Natura che continua a straziare. Fatto sta che questa idea dell'apocalisse mi ha sciolto la lingua.

Per concludere, con parole cui non voglio aggiungere altro:

Un interesse quasi antropologico per la religione in genere mi nacque durante il soggiorno ad Avigliana. La pressione, molto discreta, dei salesiani per la mia conversione mi spinse ad approfondire le basi della religione, soprattutto quel concetto, a pensar bene contraddittorio, di fede. La fede è una convinzione non basata su prove; spesso, anzi, in contrasto con il ragionamento razionale. Ma io, per natura più che per una qualunque dottrina, tendevo e tendo a credere soltanto a ciò di cui la ragione mi convince. Ora, tutte le religioni hanno bisogno della fede, ed è una grossa confessione di debolezza. / Quanto poi a Dio, già le mie vecchie discussioni sulla sua esistenza mi facevano propendere per il dubbio. In più, se Dio, come vogliono i pensatori più raffinati, non ha corpo né emozioni, non interviene nelle cose umane, non accetta preghiere, cioè raccomandazioni, risolve a modo suo il problema, per noi insuperabile, del male, nulla di lui possiamo dire (è ineffabile, si afferma), e nulla abbiamo in comune con lui. Esiste? Non esiste? Non cambia nulla. / Ma ecco Primo Levi con un'affermazione bruciante: «O c'è Dio, o c'è Auschwitz»; e che Auschwitz esista, solo un idiota può dubitare. Come dire: se Dio, fedele al suo non-interventismo, ha lasciato mano libera alle SS di Hitler, che cosa cambia la sua esistenza o non esistenza? È un concetto di cui la nostra logica umana può riconoscere la necessità, ma può anche fare a meno. È comunque più convincente Darwin. / Allora sono rimasto senza religione? No, io ho una religione, quella della solidarietà con i miei morti.

SEGRE

Opera critica



i Meridiani **MONDADORI**

Cofanetto dell'Opera critica di Cesare Segre (© Basso Cannarsa/LUZ)

LA SHOAH NELL'OPERA DI HEINER MÜLLER

Benedetta Bronzini

Affrontare la storia tedesca del XX secolo attraverso l'opera del drammaturgo e poeta Heiner Müller, nato in Sassonia nel 1929 e morto a Berlino nel 1995, significa avvicinarsi agli eventi che hanno segnato il secolo breve attraverso gli occhi di un testimone e protagonista, non ebreo, vissuto a partire dal 1951 nello specifico contesto della DDR, la cui infanzia è stata segnata dall'avvento del Nazionalsocialismo e dalla catastrofe rappresentata dal genocidio del popolo ebraico.

«Sono stato e sono tutt'ora un pezzo di storia della DDR»¹, scrive Müller nel 1993, alla luce della stesura della propria autobiografia e di un lungo percorso di rielaborazione che lo ha portato a mettere la propria testimonianza come singolo individuo a disposizione del pubblico. Ciò che Müller ci offre attraverso la propria opera e biografia è in primo luogo la possibilità di osservare e scandire cronologicamente le difficili tappe di elaborazione della colpa e della mostruosità del vissuto che hanno segnato la Germania divisa del secondo dopoguerra. Prima ancora di essere un poeta che ha fatto la scelta politica di trascorrere la propria vita a Berlino Est, però, Heiner Müller è stato innanzi tutto un tedesco, con tutte le implicazioni che tale definizione comporta; prima fra tutte il rapporto schizofrenico con la propria identità culturale e il proprio vissuto personale, aspetto che si manifesta evidente sia nei testi autobiografici, come le poesie e i frammenti, che nelle opere teatrali.

Figlio della generazione dei diretti responsabili dell'olocausto e troppo giovane per appartenere alla corrente della cosiddetta «letteratura delle macerie», che vede in Heinrich Böll uno dei principali protagonisti, Müller è ossessionato dalla Storia, in cui cerca le cause dell'orrore a cui ha assistito da bambino e le radici culturali in grado di spiegare la natura del proprio popolo, le cui caratteristiche riguardo al rapporto con il potere non gli paiono mutate dopo la tragica cesura rappresentata dal secondo conflitto mondiale.

¹ Heiner Müller, *Die Werke 8. Die Schriften*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 2005, p. 435 (ove non segnalato, le traduzioni in italiano sono da ritenersi nostre).

Ciò impone necessariamente di confrontarsi con gli eventi del passato attraverso le loro implicazioni nel presente, che nel secondo dopoguerra tedesco è segnato da un'ulteriore messa in discussione dell'identità individuale e culturale, nonché dalle ambivalenti pulsioni di oblio e autodistruzione davanti all'orrore e alla colpa inespugnabile.

Per comprendere la controversa posizione del drammaturgo della DDR, è necessario tenere presente come una delle più profonde cesure all'interno dell'identità tedesca contemporanea è tutt'oggi insita nel diverso approccio verso il complesso processo di rielaborazione e confronto collettivo con il trauma rappresentato dalla guerra e dalla Shoah nei diversi settori di occupazione. Se, nell'immediato dopoguerra, la Repubblica Federale si ritrova infatti costretta ad affrontare la Storia nella propria inesorabile continuità, la DDR², «risorta dalle rovine», sperimenta una vera e propria rinascita, che vede nell'antifascismo e nella presa di distanza dagli orrori del passato recente uno dei propri pilastri fondativi, tanto da rendere la denazificazione, promossa dagli alleati, uno dei principali temi della propaganda politica. Lo stesso Muro, definito da Müller «il monumento di Stalin a Rosa Luxemburg»³, nasce come protezione dalla minaccia dei vicini «nemici colpevoli», che accerchiano il giovane stato in costruzione.

Il rapporto personale di Müller con la patria è sempre stato conflittuale. Se la DDR nel corso di quarant'anni lo ha processato⁴, emarginato ed eletto come icona intellettuale per poi condannarlo nuovamente come informatore del regime, rappresentando la principale fonte di materiale per i suoi drammi, il suo pubblico ideale e il suo principale avversario, Müller ha ribadito ancora alla fine degli anni 80 come una vita nella Repubblica Federale in cui le ideologie sono state sostituite dalle leggi di mercato e la crescita economica è stata in grado di allontanare il senso di colpa dalle coscienze fosse per lui inimmaginabile.

«Il momento della verità, quando allo specchio compare l'immagine del nemico»⁵, recita infatti l'ultimo episodio della *Strada dei Panzer*, dramma degli anni 80, che impone al popolo tedesco il difficile confronto con la propria identità e con la storia recente, attraverso la descrizione del ciclico percorso dei car-

² Questo è il tema principale di: Heiner Müller, *Ich muss mich verändern, statt mich zu interpretieren*, in *Gesammelte Irrtümer 2*, Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1990, pp. 9-25.

³ Alexander Kluge-Heiner Müller, *In den Ruinen der Moral tätig*, videointervista, prima messa in onda 17.04.1989, 10 TO 11, dctp. Oggi visibile su: <http://kluge.library.cornell.edu> (01/2017).

⁴ Nel 1961 Heiner Müller venne espulso dallo *Schriftstellerverband der DDR* [Associazione degli scrittori della DDR] per aver portato in scena *Die Umsiedlerin oder Das Leben auf dem Lande*, opera che alludeva negativamente alla collettivizzazione dei terreni intrapresa anche nella Repubblica Democratica Tedesca a partire dal 1952. Il cosiddetto «scandalo della *Umsiedlerin*» segnò la carriera di Müller per i quasi quindici anni successivi, che lo videro bandito dai palcoscenici della Germania Est.

⁵ H. Müller, *Die Werke 5. Die Stücke 3*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 2002, p. 247.

ri armati tra Mosca e Berlino scandita ritmicamente dal grido del protagonista: «DIMENTICATO E DIMENTICATO E DIMENTICATO»⁶.

Alla luce di tali realtà contrapposte, ma innegabilmente accomunate dalla mostruosità dei ricordi recenti, ciò che rivendica Müller è la necessità impro-rogabile da parte della società di fare i conti con la Storia. Il passato sommerge chi non è disposto ad ascoltarlo, afferma nel 1986 in una conversazione con Wolfgang Heyse, vedendo nello scuotere l'oblio delle coscienze uno dei principali compiti del teatro, in cui passato, presente e futuro riescono a coincidere:

Marx parla dell'incubo delle morte generazioni. Benjamin della liberazione del passato. Ciò che è morto non lo è nella storia. Una funzione del dramma è l'evo-
cazione dei morti. [...] Il dialogo con i morti non si deve spezzare prima che essi non comunichino ciò che del futuro è stato sepolto con loro⁷.

I morti per Müller sono ovviamente le vittime del Nazionalsocialismo e un ruolo eminente lo assumono qui gli ebrei sterminati, di modo che il drammaturgo affermerà più volte: «nel 1945 il Nazionalsocialismo era stato sconfitto, ma solo i nazionalsocialisti erano in vita». È dunque innanzi tutto come dialogo con i morti, come battaglia contro la deresponsabilizzazione e contro l'oblio, che deve essere intesa l'opera di Müller, che già dai primi anni 50, dando voce al passato recente, viene visto dallo stesso *milieu* intellettuale della DDR come uno scomodo provocatore. «Credo nel conflitto, in nient'altro»⁸, affermava nel 1982, in una delle sue più note conversazioni pubbliche, ovvero l'intervista con il critico post-strutturalista Sylvère Lotringer incentrata sulle barriere materiali e ideologiche che hanno separato i popoli nella Storia. Müller ha infatti dedicato la propria vita e la produzione letteraria a fare emergere contrasti, esplodere contraddizioni insite nel genere umano, dissotterrare ciò che la memoria collettiva ha cercato di rimuovere o di allontanare da sé.

All'arte viene affidato il gravoso compito dell'espiazione, come si conferma nella conversazione radiofonica del 1988 che porta il titolo *Perché l'arte dopo Auschwitz?*⁹, in cui la poesia, in un'epoca in cui la stessa definizione di «essere umano» è in discussione, viene riconosciuta come l'unico ambito in cui l'individuo è ancora in grado di esprimersi in prima persona.

Se tale posizione può apparire in contrasto con quanto sostenuto da Adorno¹⁰, si scopre ben presto che il drammaturgo ha una visione ben più vicina al filosofo

⁶ Ivi, pp. 243 ss.

⁷ H. Müller, *Gesammelte Irrtümer 2* cit., p. 64.

⁸ H. Müller, *Gesammelte Irrtümer I*, Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1986, p. 69.

⁹ H. Müller, *Müller MP3. Heiner Müller, Tondokumente 1975-1992*, Berlin, Alexander Verlag, 2011, pp. 67-68.

¹⁰ Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften*, vol. 10, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1977, p. 30.

della *Frankfurter Schule* di quanto possa sembrare. Si può infatti affermare che Müller abbia preso le parole di Adorno alla lettera, negando la possibile esistenza di una letteratura che non tenga conto di Auschwitz, e rendendo la barbarie l'epicentro della propria produzione artistica. È all'angelo della Storia, dalla bocca spalancata, rivolto al passato e sospinto dai venti verso il futuro descritto da Walter Benjamin che il drammaturgo dedica due liriche tra il 1956 e il 1989, ovvero *L'angelo senza fortuna 1 e 2*¹¹. Il grido di terrore e sgomento dell'essere umano che si trova a confrontarsi col passato recente è uno dei protagonisti del dramma *Traktor*, scritto alla fine degli anni 50. «[...] L'uomo grida. La bocca si forma con l'urlo»¹², reciterà invece *Germania morte a Berlino*, portando la barbarie a coincidere con la genesi della società contemporanea.

Come insegnano i drammi, dai testi densi e sovraccarichi di contenuto, popolati da dittatori, soldati, folli, vampiri e assassini, e le liriche laconiche e spezzate del drammaturgo di Berlino Est, la principale arma del teatro mülleriano, insieme alla metafora, è però il silenzio, ovvero il non detto, in grado di emergere come vuoto assordante e rendere l'ineffabile una presenza tangibile in tutto il suo orrore. Non si deve dunque restare stupiti se la Shoah, voragine aperta al centro del secolo breve, non è quasi mai il protagonista dichiarato di un'opera mülleriana. È molto di più: è il costante presupposto, l'ossessione sub-cuanea, che sottende a ciò che viene rappresentato.

A comparire come protagonista esplicito è invece, in primo luogo, Müller stesso, sismografo del XX secolo, votato a diventare un documento storico, come diverrà esplicito nelle interviste televisive con il regista Alexander Kluge. Concorde con Walter Benjamin e con lo stesso Kluge, Müller sostiene che è solo attraverso il ruolo centrale dei sentimenti del singolo, e dunque attraverso la partecipazione emotiva e l'immedesimazione, che l'individuo può recepire e rielaborare ciò che la razionalità si rifiuta di accettare.

Nel quarto libro degli *Annales*, Tacito si lamenta per il lungo periodo di pace che caratterizza l'epoca in cui vive, pieno di invidia nei confronti degli storiografi del passato, che avevano a disposizione guerre imperiali, crisi e rivolte popolari. Duemila anni più tardi, io non posso lamentarmi o accusare la storia per la mancanza di materiale¹³.

Scriva nel 1990 il drammaturgo. Due anni più tardi, avrebbe intitolato la propria autobiografia *Guerra senza battaglia. Una vita sotto due dittature*¹⁴, rivendi-

¹¹ H. Müller, *Werke 1. Die Gedichte*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1998, pp. 53, 236.

¹² H. Müller, *Werke 4. Die Stücke 2* cit., p. 373.

¹³ H. Müller, *Non scriverai più a mano*, a cura di Anna Maria Carpi, Milano, Libri Scheiwiller, 2006, p. 112.

¹⁴ H. Müller, *Guerra senza battaglia*, a cura di Valentina Di Rosa, Rovereto, Emanuela Zandonai Editore, 2010.

cando l'unicità del contesto storico in cui ha vissuto la sua generazione. *Guerra senza battaglia*, che si apre con la visita ad un monumento ai caduti della prima Guerra mondiale e si conclude con la riproduzione degli atti che riportano i contatti di Heiner Müller con la STASI, è infatti la cronaca esemplare di un testimone la cui vita è stata scandita dall'irruzione della Storia nei più intimi ambiti del quotidiano, tanto da rappresentare come *res narratae* di un privato cittadino un vero e proprio documento per la memoria collettiva.

I traumi infantili dell'autore, da lui definiti le prime scene del suo teatro (come l'arresto del padre socialista, nel 1933, i soprusi e le violenze subite dalla popolazione durante la guerra, la diserzione dalle truppe d'assalto hitleriane nel '44 e la cattura da parte dell'esercito americano), coincidono con le ferite, mai davvero rimarginate, inferte all'Europa nella prima metà Secolo breve, che ha visto la Germania come tragica protagonista.

Il terrore di cui scrivo non viene dalla Germania / è un terrore dell'anima (Edgar Allan Poe).

Il terrore di cui scrivo viene dalla Germania (Heiner Müller)¹⁵

si legge nell'incipit della prima edizione del dramma *Germania morte a Berlino*, scritto nel 1971. L'utopia legata all'*Aufbau* socialista tramonta per Müller con gli anni 60, portando con sé i drammi sulla rivoluzione e aprendo le porte alla riscoperta del passato, in cui il terrore diviene protagonista.

La Germania è per Müller una terra desolata, in cui follia e brutalità sono sopravvissute alle guerre e alle generazioni. È infatti un vero e proprio racconto dell'orrore quello che intende narrare, che ha inizio con una guerra fratricida, in cui, citando ancora quanto narrato da Tacito negli *Annales*, già a Teutoburgo, Arminio e il fratello si scontrano, occupando i lati opposti del fronte. I secoli successivi videro svilupparsi guerriglie e i conflitti interni, che hanno impedito una vera unificazione politica e culturale tedesca, fino a rendere il cuore dell'Europa un non-luogo da riedificare, sia concretamente, che ideologicamente, all'indomani della caduta del Muro.

«Nel mezzo, per la mia generazione c'è stata la lunga marcia attraverso gli inferi dell'Illuminismo, dove sgorga il sangue delle ideologie»¹⁶, afferma provocatoriamente nel 1987, utilizzando Auschwitz come sineddoche di una catastrofe eternamente presente, che vede nella sopravvivenza di una minoranza a discapito di una maggioranza sottomessa il proprio nucleo centrale, che già si lasciava presagire con l'avvento dell'epoca coloniale e della società industriale.

¹⁵ H. Müller, *Germania Tod in Berlin* cit., p. 8.

¹⁶ H. Müller, *Werke 8. Die Schriften* cit., p. 334.

«Alcuni devono laggiù morire»¹⁷, scriveva alla fine del 1800 il poeta Hugo von Hofmannsthal, cogliendo lo *Zeitgeist* del secolo di terrore che stava per aprirsi, e ancor più profetico era stato Franz Kafka, definito dal drammaturgo di Berlino Est la prima vittima dell'olocausto, avendo descritto *ante litteram* l'impiego della tecnologia come strumento di morte e di tortura nella sua *Colonia penale* (1914). Non a caso è proprio il singolare apparecchio di tortura descritto dall'autore praghese ad essere scelto da Müller come protagonista¹⁸ del proprio contributo a *Intolleranza 1960* di Luigi Nono, un'opera che narra le drammatiche condizioni sociali ed esistenziali dell'Europa alla metà del XX secolo.

In una civiltà moderna suddivisa tra selezionatori sterminatori e selezionati sterminati, l'autore di *Guerra senza battaglia* ascrive il proprio popolo nella categoria dei carnefici. Spietato e inequivocabile è il primo frammento scritto all'indomani del secondo conflitto mondiale, che rende l'appartenenza culturale tedesca il peccato originale impossibile da spiare, sinonimo di brutale prevaricazione. Si legge negli scritti mülleriani: «Voglio essere un tedesco» (annotazione dal quaderno di scuola di un undicenne ebreo nel ghetto di Varsavia)¹⁹.

Nell'affrontare questa deformazione post-traumatica della soggettività, Müller, abile manipolatore di materiale letterario, utilizza spesso le parole di Heinrich von Kleist, poeta della ribellione e dell'irrazionalità insita nella violenza, vissuto nell'utopia di una Germania unita e rivoluzionaria, definito dal drammaturgo della DDR come apolide, in bilico fra Oriente e Occidente, e dunque uno dei primi emarginati della letteratura tedesca moderna. Anche nel descrivere le cause del genocidio ebraico, vengono utilizzate le parole di Kleist, che vede nei conflitti che hanno segnato la storia della Germania l'incapacità di un popolo riconciliarsi con la propria natura: «[...] Citando Kleist, i tedeschi sono costantemente in fuga da se stessi, ma in questo movimento si scontrano con dei confini»²⁰.

L'ossessione per la storia tedesca si rivela dunque come un mezzo per tentare di confrontarsi con l'identità culturale e politica del proprio popolo, nato sotto il segno di Marte, la cui esistenza è stata segnata dalla violenza e dalle lacerazioni interne. Tali lacerazioni vengono simbolicamente espresse da Müller attraverso il topos del tradimento, come frammentazione dell'io e come causa della violenza, che, sulle orme di Benjamin, all'interno della poetica mülleriana rappresenta il risultato costante del confronto fra l'individuo e la Storia. «Il pubblico tedesco capisce ancora oggi soltanto la lingua dei militari. In teatro è necessario combattere, altrimenti esso non capisce»²¹, ribadisce più volte il drammaturgo della DDR, motivando il contenuto dei primi trent'anni di produzione teatrale. Al centro dei drammi dell'orrore dedicati alla Germania vi è infatti la disu-

¹⁷ Hugo von Hofmannsthal, *Ausgewählte Gedichte*, Berlin, Blätter für die Kunst, 1904, p. 26.

¹⁸ H. Müller, *Werke 8. Die Schriften* cit., pp. 132-135.

¹⁹ H. Müller, *Werke 1. Die Gedichte* cit., p. 11 (trad. it. *Non scriverai più a mano* cit., p. 8).

²⁰ H. Müller, *Werke 12. Die Gespräche 3* cit., p. 264.

²¹ H. Müller, *Werke 10. Die Gespräche 1* cit., p. 201.

manità della guerra, impersonata dai soldati tedeschi, in *La Battaglia* (1975)²², *Germania Morte a Berlino* (1971-1978)²³, *La strada dei panzer* (1984-1988)²⁴ e *Germania 3. Spettri sull'uomo morto* (1990-1995)²⁵, testi che possono essere letti come un'unica opera d'arte totale: un unico dramma che si ripete, plasmato in innumerevoli forme dall'autore. Attraverso il teatro si compie la funzione didattica, basata sull'estetica del terrore, che vede le proprie origini nel *Lehrstück* brechtiano, e prevede di sovraccaricare lo spettatore, sia emotivamente che contenutisticamente, forzando il ricordo attraverso l'immagine.

PERCHÉ QUALCOSA SORGA, QUALCOSA DEVE SPARIRE, LA PRIMA FORMA DELLA SPERANZA È IL TIMORE, LA PRIMA MANIFESTAZIONE DEL NUOVO È IL TERRORE²⁶

recita la nota che accompagna il dramma *Mauser* (1970), rielaborazione della *Linea di condotta* brechtiana, in cui vengono poste le basi di una teodicea che vede la catastrofe come unica possibilità di redenzione per il genere umano.

Se *La battaglia* e *Germania Morte a Berlino*, figli del brechtiano *Terrore e miseria nel terzo Reich*²⁷, presentano un popolo di carnefici in un percorso accelerato attraverso le principali tappe della storia tedesca, è con l'ultima pièce teatrale, *Germania 3. Spettri sull'uomo morto*, completata a pochi mesi dalla morte e pubblicata postuma, che si conclude il dramma dell'identità tedesca con la sua definitiva demolizione. Qui, il tradimento, la brutalità e il principio di selezione come cifra dell'Europa moderna arrivano a coincidere. I protagonisti del dramma sono gli amanti cannibali, Hitler e Stalin, messi a confronto con gli eroi del passato e della mitologia tedesca. Il testo stesso appare scarnificato, un collage di brandelli e citazioni in cui i personaggi sono dei numeri e hanno perso ogni umanità.

1 Compagno sei nuovo sul nostro fronte. Da dove vieni.

2 Dal Gulag.

1 Cosa sei assassino o ladro.

2 Traditore.

1 E chi hai tradito.

2 Non la Russia.

1 Chi preferisci, Hitler o Stalin.

2 Entrambi hanno il sangue sulle mani, il nostro²⁸

²² H. Müller, *Werke 4. Die Stücke 2* cit., pp. 469-482.

²³ Ivi, pp. 325-378.

²⁴ H. Müller, *Werke 5. Die Stücke 3* cit., pp. 207-248.

²⁵ Ivi, pp. 253-299.

²⁶ H. Müller, *Werke 4. Die Stücke 2* cit., [pp. 243-260], p. 248.

²⁷ Scritto fra il 1935 e il 1938.

²⁸ H. Müller, *Werke 5. Die Stücke 3* cit., p. 260.

si legge nel terzo episodio del dramma, che ha per titolo un ossimoro, privo di interpunzione: *Sigfrido un'ebrea polacca*. Il richiamo a Rosa Luxemburg, doppiamente vittima del Fascismo, ultima eroina del Socialismo tedesco, si sovrappone all'immagine del teutonico Sigfrido, creando un ulteriore cortocircuito che vede nel Nazismo e nel Socialismo reale la doppia personalità di una civiltà vaneeggiante, che si nutre della propria carne. Il cannibalismo e la necrofilia, portati in scena anche nella *Macchina di Amleto* (1977), altro non sono che il sintomo della rivolta regressiva. Il Nazismo, seguendo Müller, ha infatti convertito definitivamente l'energia rivoluzionaria in pulsione suicida e sterminatrice, rendendo l'Olocausto un surrogato della mancata rivoluzione del popolo tedesco, in cui, citando Müller, ad essere sacrificato come vittima è un nemico surrogato, sangue del proprio sangue. Tale convinzione viene confermata dalla parabola *La croce di ferro*²⁹, scritta nel 1956, che vede come protagonista un commerciante del Meclemburgo, il quale, davanti alla notizia della morte di Hitler, porta la famiglia nel bosco, determinato ad emulare il proprio idolo. Riuscirà nel proprio intento solo in parte, infatti, dopo aver ucciso la moglie e la figlia, getta il revolver, e scappa, non a caso, verso Ovest, dove riprende a vivere sotto falsa identità.

«Io sono colpevole», dichiara spesso Müller all'interno delle interviste, ribadendo la propria condizione di protagonista e vittima della Storia recente e ponendosi in aperto contrasto con la generazione dei padri, esecutori materiali della brutalità e in fuga da se stessi, portando nella propria poetica gli argomenti centrali delle proteste giovanili che hanno invaso la Germania Federale nella seconda metà degli anni 60. È infatti proprio la figura paterna ad essere stigmatizzata come colpevole impunito, traditore degli ideali e del genere umano. Come molti uomini della propria generazione, Kurt Müller, iscritto al partito Socialista prima della guerra, non si oppose al Fascismo. Ne divenne complice per ottenere un impiego e, nel 1949, scelse senza esitazione la Repubblica Federale. «Un padre morto forse sarebbe stato un padre migliore / Meglio ancora un padre nato morto. / Traverso il confine cresce e cresce l'erba. / L'erba va strappata. / Non smette di crescere traverso il confine»³⁰.

Così recita *Il padre*, una delle prime poesie scritte da Müller negli anni '50, proposta al lettore come l'estratto di un diario del 1871, anno della prima unificazione tedesca, a ribadire l'orribile filo conduttore che lega la storia del proprio popolo. Degli stessi mesi è il macabro indovinello, altrettanto senza tempo, che indaga sul senso di colpa e di responsabilità nei confronti della guerra: «Mio padre ha due gambe / Una è di legno. / Ce l'ha dalla guerra. Ora indovinate: / Di quale va fiero?»³¹.

²⁹ H. Müller, *Werke 2. Die Prosa* cit., p. 72.

³⁰ H. Müller, *Werke 1. Die Gedichte* cit., p. 41 (*Non scriverai più a mano* cit., p. 27).

³¹ Ivi, p. 59.

L'erba strappata alla vita, vittima della Storia, protagonista di *Il padre*, compare ancora una volta nell'unico testo mülleriano che parla esplicitamente di Olocausto. Si tratta del *Frammento* scritto nei primi anni 80 come introduzione al *Prometeo* dell'amico Luigi Nono, definito l'unico in grado di portare avanti il «tentativo di rendere in musica l'ineffabile dell'inferno delle camere a gas»:

La poesia: L'erba deve essere strappata ancora perché rimanga verde / La traccia di un'unghia / Uomo sopra donna / Sopra bambino / I canti spezzati / Il coro liturgico delle mitragliatrici / Canto / Delle corde vocali recise a Marsia / Rivale di apollo nella frana dei popoli / La carne degli strumenti / Mondo senza martello né chiodo / Inaudito³².

È attraverso la lirica dunque, che ha la capacità di dissolvere la parola in immagini, che si crea un'iconografia della Shoah all'interno dell'opera mülleriana, che vede come costanti le impronte delle vittime, testimonianza del dolore, e i corpi accatastati, come si legge ancora una volta nella descrizione del *Il bosco di Baseltz* (1987) in cui vediamo dimostrazione dell'impossibilità di allontanare il trauma di Auschwitz dal bagaglio emotivo personale: «Come si riconosce la bellezza quando sulla retina sono impresse le tracce delle unghie sui muri delle camere a gas: uomo sopra donna sopra bambino»³³.

Ancora a un anno dalla morte, nel 1994, durante l'allestimento del *Tristano e Isotta* al festival wagneriano di Bayreuth, Müller scrive *Sapone a Bayreuth*, in cui il verde strappato alla vita ricompare tragicamente nel sinistro ordine apparente dato dalla rimozione del passato. La poesia, dedicata a Daniel Barenboim, è stata scritta in occasione del divieto della manifestazione commemorativa per Rudolph Hess, influente politico del Terzo Reich, condannato all'ergastolo al Processo di Norimberga, e punto di riferimento dell'estremismo di destra tedesco contemporaneo:

Da bambino sentivo dire agli adulti: nei campi di concentramento con gli ebrei viene fatto il sapone. Da quel momento il sapone mi ha messo a disagio e ripugnava il suo odore. / Adesso abito in un nuovo fabbricato a Bayreuth. [...] L'appartamento è pulito, [...] tutto è al suo posto. [...] La doccia, MADE IN GERMANY, può risvegliare anche i morti [...]. Qui tutto è in ordine, anche il verde dietro casa. [...]. La casa il giardino la città di Bayreuth odorano di sapone. Cosa significa abitare all'inferno senza essere morti o assassini. Qui è nata Auschwitz, nell'odore di sapone³⁴.

Se l'olocausto diviene un tema esplicito nelle liriche mülleriane solo alla fine degli anni 80, ovvero nel momento in cui si comincia a presagire una possibile

³² Ivi, p. 211.

³³ H. Müller, *Werke 8. Die Schriften* cit., p. 323.

³⁴ H. Müller, *Werke 1. Die Gedichte* cit., p. 245.

riunificazione tedesca, con la conseguente necessità di una nuova rielaborazione e un nuovo assalto all'oblio delle coscienze, è nelle conversazioni con Alexander Kluge, a pochi mesi dalla morte, che Müller lancia infine l'ultima sfida alla neonata Comunità Europea, in via di costruzione, definita più volte un'alleanza economica, in cui le utopie sono state sostituite dalle leggi del consumo, eliminando definitivamente il dialogo con la Storia, poiché «i morti non hanno bisogno di jeans»³⁵. Similmente alla *Profezia* pasoliniana, Müller vede nel Terzo modo che incombe sull'Europa contemporanea, l'unica speranza. Si tratta di una nuova maggioranza di selezionati, con cui l'Occidente è chiamato a confrontarsi. Per riuscirci, spezzando il macabro continuum di disumanità, nella videointervista che porta il titolo eloquente di *Devo al mondo un morto*, Müller invoca un'alleanza dei colpevoli, che si opponga alla cieca volontà di oblio e rimozione che ha caratterizzato la rinascita del secondo dopoguerra. La prima condizione necessaria per interrompere la disumanità di quello che Müller definisce il «principio Auschwitz» è infatti il dialogo collettivo con il passato, l'ammissione della colpa e la sua completa interiorizzazione, argomento più che mai attuale: «Poiché non vi sono innocenti. Solo quando i colpevoli formeranno un'alleanza, riconosceranno insieme le proprie colpe e saranno pronti a dividerle, allora il mondo avrà una possibilità»³⁶.

³⁵ H. Müller, *Jensetis der Nation*, Berlin, Rotbuch Verlag, 1991, p. 92.

³⁶ A. Kluge-H. Müller, *Ich schulde der Welt einen Toten* cit., p. 97.

L'INEVITABILE EBRAICITÀ DI MAURICIO ROSENCOF

Giorgia Delvecchio

Nunca sé si acabaré
el verso que te escribo.
Una tarde quedará
suspensa
la palabra que no cierra
el punto,
y serán sus letras solo
tinta fría.
Pero tu comprenderás mi
amor,
aun en el verso
que no escriba.

Mauricio Rosencof

Mauricio Rosencof è nato a Florida, in Uruguay, nel 1933, da genitori ebrei polacchi immigrati, sfuggiti ai campi di sterminio nazisti. Perfettamente integrato nella società multi-etnica uruguayana, per lui l'yiddish rappresentò in gioventù una barriera nel dialogo in famiglia. Tuttavia, in un'intervista di qualche anno fa, lo scrittore ha affermato di essere senza rimedio un ebreo e di sentire questa appartenenza intimamente legata alla sua militanza e all'attività politica¹. Negli anni 60 partecipò alla fondazione del Movimento di Liberazione Nazionale – Tupamaros, che nacque inizialmente come un gruppo guerrigliero in lotta contro le disuguaglianze sociali. Arrestato nel 1972, è sopravvissuto a tredici anni di detenzione in una cella di isolamento, durante la dittatura militare che ebbe inizio nel 1973 e terminò nel 1985, anno della sua liberazione.

Nell'opera di Rosencof la memoria è un puzzle da ricomporre attraverso la testimonianza. Farlo è un dovere assunto sotto forma di giuramento all'inizio

¹ Mauricio Rosencof, *Yo escribo para que no se filtre el olvido*, in «El País», 15 giugno 2013, in <<http://www.elpais.com.uy/domingo/mauricio-rosencof-entrevista.html>>.

della sua prigionia ed esplicitato successivamente nel romanzo *El Bataraz*, un incredibile soliloquio che porta il lettore nel luogo monocromatico della segregazione per aprirgli le porte della mente del detenuto². Nei lunghi anni di isolamento forzato, Rosencof apprende a essere più scrittore che prigioniero (come spiega Alejandro Bluth nel Prologo al romanzo), a tenere la vita nascosta e protetta nell'immaginazione, dando però a questa una struttura poetica, narrativa o drammatica, per evitare di smarrirsi al suo interno. Ne consegue, con la liberazione, la necessità di volgere in scrittura quelle trame prima soltanto dette tra sé e sé, di testimoniare l'indicibile, anche quei meccanismi di sopravvivenza che per altri compagni non funzionarono. L'autore adotta il discorso testimoniale vero e proprio e un approccio mimetico all'esperienza vissuta in carcere soltanto nel libro scritto assieme a Fernández Huidobro, *Memorias del calabozo* (1987), dove i ricordi fluiscono attraverso il dialogo fra i due ostaggi liberati. Nelle altre opere lo scrittore ricorre al fantastico e al grottesco per entrare nella mente perturbata dietro lo sguardo allucinato del prigioniero, immerso in una realtà estrema e inimmaginabile, al punto da non risultare più verosimile³. Il carattere frammentario della scrittura e l'innesto del grottesco nel racconto dei fatti vissuti non costituiscono un tradimento della realtà e del dovere di informare. Al contrario, permettono al lettore di accedere anche a quegli spazi della memoria che non possono trovare una testimonianza oggettiva.

Da *El Bataraz* al romanzo *Sala 8*, passando per *Le lettere mai arrivate*, *Piedritas bajo la almohada*, o ancora *Diez minutos*, Rosencof si propone di superare quella aporia della testimonianza di cui parla Giorgio Agamben in *Quel che resta di Auschwitz*, costituita dagli interstizi e i vuoti che misurano la distanza fra ciò che è constatabile e ciò che è comprensibile⁴. Sono i pozzi bui della memoria dentro ai quali Rosencof getta un secchio per estrarne tutto l'inimmaginabile e l'inenarrabile.

In *Le lettere mai arrivate*, l'esperienza dell'isolamento nella cella sotterranea marca un tempo della scrittura, un passato attualizzato in un atto di libertà contro la violenza e la censura, e offre una prospettiva a tratti coincidente con quella dei famigliari rimasti in Europa e deportati nei campi di sterminio nazista⁵. Tutto il romanzo è imperniato su una catena di ipotesi, su pratiche di finzione volte a colmare le assenze, e così anche le lettere dei parenti, mai pervenute, sono una finzione dentro alla finzione, sono lettere immaginate per rispondere a un desiderio duplice, quello dello scrittore di colmare le lacune, e quello del padre e della madre di conoscere i destini della propria famiglia. In *Le lette-*

² M. Rosencof, *El Bataraz*, Montevideo, Ediciones Santillana, 1999.

³ M. Rosencof, Eleuterio Fernández Huidobro, *Memorie dal calabozo*, Roma, Iacobelli, 2009.

⁴ Anna Forné, *El desdoblamiento de identidades en «El Bataraz» de Mauricio Rosencof*, in «Hípertexto», 2009, 9, [pp. 95-105], pp. 98-99.

⁵ M. Rosencof, *Las cartas que no llegaron*, Madrid, Santillana, «Alfaguara», 2002.

re mai arrivate Rosencof ricomponne la memoria familiare, lacerata tante volte, con ciò che ha a disposizione: impressioni infantili, frasi e discorsi uditi, racconti e fotografie, suoni, voci, colori, odori e soprattutto aromi e sapori. Lo stile asciutto, colloquiale, privo di enfasi impressionistiche, non punta mai a un'esaltazione dei sensi, ma la loro importanza è evidente fin dall'incipit e dalle sequenze iniziali, già dalla prima impressione visiva, gustativa e olfattiva della madre, fra le piante del patio, intenta ad accendere un fornello a carbone per cucinare un pezzo di fegato:

Quando vi a mamá por primera vez, mamá estaba en el patio. El patio era un espacio enorme que con los años se fue encogiendo. [...] En ese patio, un día, mi mamá encendió un brasero a carbón, donde iba a cocinar un trozo de hígado que los carniceros regalaban a los que tenían gato. Nosotros teníamos. Se llamaba *Miska* y era igualita a un tigre. Mamá cocinaba para *Miska*, pero comíamos todos⁶.

L'immagine di Rosa Rosencof nel patio chiarisce immediatamente le origini e la situazione dei genitori, richiamando un particolare tipico dell'immaginario di molti immigrati ebrei, provenienti dall'Europa Orientale e dalla Polonia, nell'Uruguay dei primi decenni del Novecento: «Acá, en ese entonces, a la gente no le gustaba o no estaba acostumbrada a comer hígado. Entonces daban el hígado al gato. Y los inmigrantes tenían un primus para calentar, y ponían cebolla y comían hígado. El carnicero daba el hígado gratis todos los días»⁷.

Nel primo capitolo, *Giorni di quartiere e guerra*, il narratore ricomponne il mondo della propria infanzia con le modalità espressive del bambino, attraverso pagine che spesso adottano il registro narrativo del diario e che si alternano alle lettere dei parenti lontani. Ne emergono episodi e motivi poi ripresi da una prospettiva adulta, ma ampliati e riconnotati alla luce di un vissuto che comprende gli anni di reclusione e un viaggio in Polonia, alla ricerca di qualche segno che testimoni la storia dei genitori e dei familiari scomparsi. Un tema importante dell'opera è il bisogno di memoria, che prima ancora di soddisfare, lo scrittore vuole comprendere e razionalizzare; acquista particolare centralità nel terzo capitolo, *Giorni senza tempo*, nel quale il narratore, con un tono più riflessivo e distaccato, rivive il trauma dei genitori trasferiti in un istituto geriatrico, privati della casa e dunque del tempo di vita (poiché una casa «viene al mondo, non quando la finiscono di costruire, ma quando cominciano ad abitarla»⁸). La permanenza nella «ciudad de los bastones» e la lontananza dall'ambiente casa-

⁶ M. Rosencof, *Las cartas que no llegaron* cit., p.11.

⁷ Teresa Porzecanski, *La vida empezó acá. Inmigrantes judíos al Uruguay*, Montevideo, Linardi y Riso, 2005, p. 50.

⁸ César Vallejo, *Non vive più nessuno...*, in *Opera poetica*, a cura di Roberto Paoli, Iesa, Gorée, 2008, II, pp. 38-39.

lingo sono interpretabili come una nuova esperienza di migrazione e radimento per Isaac e Rosa Rosencof. La perdita del Centro, l'assenza di uno spazio organizzato dai rituali domestici, la mancanza della gastronomia familiare causano il disorientamento della madre, che non riesce nemmeno a riconoscere il figlio Moishe (il nome in ebraico di Mauricio), quando egli si reca a visitarli.

Nel romanzo si evidenzia la difficoltà del protagonista di sentirsi compreso nell'intimità domestica, perché c'è una lingua, l'yiddish, e una storia familiare che lo precedono e lo escludono:

No teníamos, Viejo, un idioma común claro. Ni vos tenías un español de charla ni yo pasé de cuatro frases en yiddish. Pero así y todo, Viejo... En la mesa de tres nunca se hablaba, yo hablaba para adentro, gesticulaba, discutía, ¿con quién?, y mamá me decía «¿Con quién hablas?», y vos me reprochabas que nunca tenía nada para conversar, y tomabas la sopa bien caliente, y mamá intervenía para un «¿Quieres más?, ¿quieres más caliente?»⁹.

Conseguentemente, giace fra le righe il problema di istituirsì nel testo come narratore di un passato che non conosce, o di cui è stato solo un testimone indiretto e parziale. Le due questioni si intrecciano al tema e filo conduttore del libro: la necessità di riallacciarsi alle proprie radici attraverso il lavoro di memoria, la quale ha uno stretto legame con la libertà¹⁰. Come intrufolarsi, dunque, in un passato estraneo per riscattarlo e liberarlo?

Nelle *Lettere mai arrivate* il soggetto della narrazione si costruisce gradualmente e parallelamente alla raccolta e ricomposizione dei frammenti del vissuto più direttamente accessibili, a partire dalle tracce lasciate dalle prime percezioni infantili dell'ambiente domestico. Riattivare le *rêveries* dell'infanzia, per usare un termine di Bachelard¹¹, recuperare quell'intimità, è come calare un lume nel fondo oscuro dell'indicibile (l'orrore dei dodici anni di detenzione) e del non detto della storia familiare. In tal senso diviene imprescindibile per lo scrittore ripercorrere i rituali legati ai genitori. In particolare, quello associato alla madre che cucinava la carne scartata dai macellai, svolgendo il ruolo di mediatrice nel processo di adattamento della famiglia e di assimilazione del contesto migratorio. Il primo svantaggio da superare è dato dal fatto che Mauricio, o Moishe, in quel contesto occupava una posizione marginale, non provenendo da un passato pre-migratorio. Bergson spiega che la memoria trae dalla materia le percezioni di cui si nutre, imprimendovi la propria libertà e trasformandole in movimento aperto al divenire, pertanto quel primo ricordo permette al narratore di minare i legami esclusivi che tenevano rinchiusi i genitori nel loro passato¹², e

⁹ M. Rosencof, *Las cartas que no llegaron* cit., p. 63.

¹⁰ Henri Bergson, *Materia e memoria*, Roma-Bari, Laterza, 2004.

¹¹ Gaston Bachelard, *La poetica della rêverie*, Roma, Edizioni Dedalo, 1993, pp. 148-154.

¹² H. Bergson, *Materia e memoria* cit., p. 208.

di ritrovare un proprio territorio anche all'interno di quella parte impenetrabile della realtà domestica. Il filo di Arianna in questo cammino a ritroso è la lingua materna, non quella che separa, l'yiddish, ma quella che si condensa in un'unica parola, «la parola del riconoscimento»¹³, onnicomprensiva, capace di ricongiungere ed eliminare la distanza e l'estraniamento causata da anni di separazione forzata («la palabra fue todo, fue el todo como antes, como siempre, la raíz de tu razón, la palabra entre signos que nos volvía al siempre: “¿Comiste?”¹⁴).

Parafrasando un commento di Barthes a un testo di Stendhal¹⁵, Rosencof ricomponne la memoria familiare senza superare i limiti dell'immaginazione e tradire la realtà, riconduce il passato immaginato e sognato all'ultimo grado della materia. Il richiamo ai pasti e alla cucina materna acquista tanta più rilevanza quanto più la si mette in relazione con la fame sofferta da Mauricio nella cella di isolamento, o dai parenti confinati nel ghetto e poi prigionieri nel campo di concentramento. Come l'impossibilità di comunicare accende nel narratore il bisogno della lettera per ristabilire un dialogo con il padre, allo stesso modo la fame stimola nel ricordo l'emergere di immagini legate al cibo. È il motivo su cui il protagonista punta lo sguardo ironico per suscitare la risata e strappare uno spazio di libertà, sottraendosi al ruolo di vittima passiva, ed è uno dei punti di intersezione fra la propria storia e quella dei familiari deportati. Nelle lettere immaginarie provenienti da Auschwitz, l'ironia del narratore adotta la voce di Ruth:

Estamos cada día más sucias, más flacas, y con el cabello rapado, sentimos mucho frío en la cabeza. «Imaginate qué ajuar para una noche de bodas», dice Ruth, «la que nos hace reír». Así le decimos, ¿sabes?, «la que nos hace reír». Cuando nos sirven el cucharón de sopa diario, ella dice: «Consomé, chicas. Hoy, consomé». Es muy graciosa¹⁶.

Il riconoscimento è un altro leitmotiv nell'opera di questo scrittore. La sua mancanza riemerge ogniqualvolta vengono narrate le esperienze di sradicamento vissute in famiglia. In relazione a questo motivo vi è la contrapposizione di luoghi all'interno delle *Lettere mai arrivate*, e quella che gioca a livello intertestuale e che rimanda a un altro romanzo più recente, *Diez minutos*¹⁷. La prima antitesi (già accennata) si ha fra la cucina di casa e la mensa dell'istituto geriatrico, che è all'origine del mancato riconoscimento di Moishe da parte della madre. La cucina è il luogo della memoria attiva, dove la preparazione e consumazione dei pasti precede un altro rituale, affidato però al padre, quello della lettura ad alta voce delle lettere dall'Europa, attraverso cui si cerca di ricomporre l'unità

¹³ M. Rosencof, *Las cartas que no llegaron* cit., p. 57.

¹⁴ Ivi, p. 120.

¹⁵ Roland Barthes, *Il piacere del testo*, Torino, Einaudi, 1999, p. 109.

¹⁶ M. Rosencof, *Las cartas que no llegaron* cit., pp. 32-33.

¹⁷ M. Rosencof, *Diez minutos*, Montevideo, Santillana, «Alfaguara», 2014 (formato kindle).

di una famiglia colpita dalle perdite e dagli esili. Risale dall'infanzia l'affermazione decisa che colloca il rituale in un luogo preciso e lo assegna alla figura paterna: «En la cocina las cartas las lee papá. Las cartas se leen en la cocina»¹⁸. Nei gesti archetipici dei genitori la cucina diviene il centro di un microcosmo, dal quale lo sguardo del narratore si sposta verso altri luoghi e momenti del passato.

La seconda antitesi, operante sul piano intertestuale, pone in relazione quel centro con la stanza delle visite nel carcere, all'interno della quale è ambientato il romanzo *Diez minutos* e dove il protagonista cerca un dialogo impossibile con il padre, Isaac. L'assenza di riconoscimento da parte di Isaac provoca una sospensione temporale e l'isolamento patito da Mauricio nella cella invade anche lo spazio destinato all'incontro: «Vivo en un mundo sin tiempo, y mi padre, mi propio padre, que me ve y me oye como distante, lejano, no me reconoce. El Viejo no me da ni la hora»¹⁹. L'opera ruota attorno a una sorta di autocensura indotta nel padre che impedisce a questi di comunicare con il figlio. Come nelle *Lettere mai arrivate* quando, con l'inizio della Seconda Guerra Mondiale, smettono di arrivare le missive dalla Polonia, e non gli rimane che sedersi a leggere quelle vecchie, Isaac subisce nuovamente un'interruzione/interdizione della parola. Riconoscere il figlio significa accettare di incontrarlo in una terra comune inquinata dalla violenza e dal dispotismo, pertanto è forte il desiderio di rimozione:

Busco una señal en tus ojos, Viejo. Y uno tiene la sensación de que estás del otro lado. ¿Cuál? Pienso que puede ser que esto, que todo, te tenga agobiado. Que tus pensamientos se refugien en otros días, de los pocos que tuviste sin guerra, sin pogromos, en otra tierra. Con hijos que crecían. Tenías trabajo. Mamá picaba solapas o amasaba esos bizcochos de manzana y canela «que se deshacen en la boca»²⁰.

Il rifugio di Isaac in una memoria non contaminata dal male, da ricordi dolorosi, si scontra con la necessità vitale di suo figlio di essere visto e la sua negazione è subita come una morte che mina l'identità di entrambi, perché annulla il legame su cui si è costruita. Testimone e protagonista di questo dramma, Mauricio spiega a un interlocutore fittizio che non ha identità un individuo che ha perduto il vincolo con il suo gruppo sociale²¹. Quando un regime autocratico punta alla sua eliminazione, comincia col privare i membri che ne fanno parte della loro identità, sostituendola con l'identificazione. La prima si alimenta di narrazioni, voci, legami, simboli, nomi e racconti. Alla seconda basta un segno muto, come un numero sul braccio, o la violenza fisica, ed è una forma di iso-

¹⁸ M. Rosencof, *Las cartas que no llegaron* cit., p. 20.

¹⁹ M. Rosencof, *Diez minutos* cit.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Ibidem*.

lamento dell'individuo. Isaac è chiamato a pronunciare il nome del figlio, a rispondergli con lo sguardo, a fungere in poche parole da *terzo* per riaffermare l'identità di Mauricio e constatare il suo essere vittima superstite, nonostante i segni della tortura: «necesito tu testimonio, Viejo, para confirmarme que soy»²².

Dinanzi all'assenza di una risposta, il riconoscimento diviene l'obiettivo di una lotta silenziosa. Ne nasce il bisogno di immaginare un intermediario (Lolo, il secchio personificato che periodicamente lo raggiunge in fondo al «calabozzo»), con cui riprendere a intrecciare memorie, recuperando il ricordo di oggetti quotidiani e piccoli dettagli, affinché il tempo possa riprendere a fluire. Il cappello grigio del padre, ad esempio, associato al suo nome yiddish («kapelusz»), convoca per metonimia il genitore con il suo passato polacco e la sua ebraicità. Restituisce a Isaac una identità e al figlio la possibilità di specchiarsi in lei.

Il dialogo con l'interlocutore immaginario (Lolo in *Diez minutos*, nel *Bataraz* è il gallo Tito) implica pure la ricerca dello specchio. Non vedersi e non ascoltarsi nel confronto con l'altro amplificano il senso di smarrimento e di perdita dell'identità. Ma l'invenzione di un compagno testimone reintroduce un *tu*, a salvaguardia della percezione di sé. Contemporaneamente, inserisce un *terzo*²³, tra il carnefice e la vittima, che favorisce in quest'ultima la volontà di sopravvivere e testimoniare. Il legame fra sopravvivenza e testimonianza è sotteso anche in alcune dichiarazioni dell'autore, per esempio quando afferma che «El testimonio es memoria y eso queda de alguna manera conformando grandes barricadas para que no se filtre el olvido»²⁴.

L'attesa di quel riconoscimento che tarda ad arrivare, con tutta la solitudine e i silenzi che vi pesano dentro, trova la metafora del mare oceano, e la lotta di Mauricio per riacquistare un'identità davanti al padre, quella della navigazione. Ad accendere le due metafore è il contatto fra l'immagine di una macchia di umidità sul muro nella cella e il ricordo delle lenzuola lavate e stirate dalla madre in casa:

Esas sábanas, cuidadosamente dobladas, que ocupan todo un estante del ropero, blancas, pulcras, con aroma de «hay que dormir», que utilizabas eventualmente como hucha de ahorros, esas sábanas, Viejo, me flamean en el alma. Navegan por este territorio infinito, otean el tiempo meteorológico. Oigo, miro atentamente la mancha movediza de la pared, nutrida por las aguas. La mancha se mueve, es movediza. Si avanza, si avanza esa marea de humedad, anuncia lluvias contemporáneas. Está lloviendo. Llovió hasta ayer, la mancha es lenta. Si se retrae, marea baja. Aguas quietas. Mi sábana, la tuya, la que lavó y almidonó y planchó mamá, se mueve por esos mares²⁵.

²² *Ibidem*.

²³ G. Agamben, *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998, p. 15.

²⁴ Da *Yo escribo para que no se filtre el olvido* cit.

²⁵ M. Rosencof, *Diez minutos* cit.

Le lenzuola che velavano gli specchi alla morte del fratello e la morte stessa, sono le vele che lasciano il figlio naufrago in mezzo all'oceano dell'attesa. Ma il mare non rende possibili gli incontri come la terra. Non rimangono che le voci interiori, come quella eterna della madre, per orientarsi e per sperare di ritrovare il padre e ricondurlo in un luogo protetto, di raggiungerlo nel tempo unico e antico nel quale tutti i tempi si mescolano e tutte le storie si confondono.

Nel romanzo *Sala 8* riaffiorano altre voci dal passato, frammenti di discorsi infantili, appesi per un filo ad altre vite sospese in uno spazio di transito. Esse provengono da una condizione non conoscibile, sono memorie private di una dimensione cronotopica e strappate dalle loro tele famigliari o affettive. Uno sguardo senza volto proiettato all'indietro colloca nel tempo il soggetto narrante e lo costituisce. Con questo libro Rosencof pone il problema di come sia possibile testimoniare per i desaparecidos, i sommersi dei regimi dittatoriali del Cono Sud, per coloro che hanno abitato il paradosso di aver visto il fondo e di non essere visti:

Yo estoy acá, mamá. Lo sé todo. Pero no me ven. No sé qué hicieron con el Pan de Dios que fui. [...] Un día, a Pan de Dios lo fletaron no se sabe adónde. Pero yo me quedé. No digo como alma en pena, porque uno acá toma nota de todo y tiene conciencia y memoria de los días en que estuvo, y hablaba con otros, murmullos, susurros, señas. [...] Uno es, digamos, una memoria suelta, sin tiempo, hasta que mi mamá dé conmigo y me prepare el tazón, que fuera de papá, con café con leche calentita, para agarrar con las dos manos, y al que mi mamá le quita la nata que no me gusta, y unta con mantequilla y mermelada casera unos marseleses, con los que me siento, hoy por hoy, como de la familia²⁶.

Il lettore è condotto in un ambiente a tratti rarefatto, altre volte angoscioso, dove l'«eclissi della parola» (per usare un'espressione di Levi²⁷) genera altre forme di comunicazione, una «non-lingua» per ognuna delle storie dei desaparecidos che si intrecciano a quella del narratore omodiegetico. Così accade all'«Enjuto», prigioniero per errore, costretto a scavare la propria fossa bendato, a sopravvivere sotterrato fino al collo, deriso e schernito dalle guardie che lo dovrebbero alimentare, e infine trasformato dal perenne contatto con la terra in una sorta di vegetale umano, sulla cui pelle cresce l'erba: «Pobre Enjuto. Al fin de cuentas, en términos bélicos, él no era otra cosa que un efecto colateral, sin más consuelo que sus silenciosos rezos, una letanía interior, donde rebotaba, cada tanto, el "polvo eres, polvo serás"»²⁸.

Altri mormorii raccontano la degenerazione di Leonardo Noya, la illuminano dall'interno, cancellando la linea divisoria fra normalità e situazione estre-

²⁶ M. Rosencof, *Sala 8*, Montevideo, Ediciones Santillana, «Alfaguara», 2011 (formato kindle).

²⁷ Primo Levi, *I sommersi e i salvati* [1986], Torino, Einaudi, 2003, pp. 68-82.

²⁸ M. Rosencof, *Sala 8* cit.

ma, fra umano e non-umano, perché tale è la capacità di adattamento dell'uomo da far sfumare il confine fra l'uno e l'altro.

Todo esto se lo conté al Pichi, que me dijo que su nombre es Leonardo Noya, y que lo suyo fue emperrarse hasta en el lenguaje para que no lo interrogaran más. Me susurró: [...] yo vi la oportunidad de desprenderme del language y gruñir. Como me tenían en un canil, hasta el olor a perro se me fue metiendo. Entré a comer a boca y con las patas delanteras escarbaba y enterraba los huesos²⁹.

Nelle metamorfosi dell'«Enjuto» e di Noya non si narrano forme di resistenza, bensì quanto rimane della loro umanità a un passo dalla morte. Ugualmente, l'amore fatto di sguardi fra il «Chongo» e la «Petisa» non è che un residuo delle loro vite:

Las largas conversaciones oculares entre el Chongo y la Petisa tuvieron lugar hasta el fin de sus días; nunca se supo cuántos fueron. [...] Pero esa es otra historia. Esta es de amor. De cómo profundizaron el lenguaje de las pupilas, de cómo las hicieron hablar y se dijeron cosas y se contaron sus vidas y los proyectos, construyeron proyectos, tuvieron hijos³⁰.

L'assenza di parola e l'impossibilità di comunicare sono continuamente suppliti da mormorii, sussurri, segnali e gesti. Il protagonista li raccoglie, li converte in atti di enunciazione, assumendo la funzione del narratore. È il «Pan de Dios» (come viene chiamato sarcasticamente dal personale della sala) e fin dall'incipit sappiamo che egli pure è un desaparecido («Suelo rondar, desde que no estoy, por la Sala 8»³¹), ma ai fini della testimonianza non è importante. Ciò che è rilevante non è la scomparsa dell'individuo, bensì la sua funzione di soggetto. Risulta utile qui un riferimento alla critica della nozione di autore di Foucault, che definisce il soggetto dell'enunciazione come «un posto determinato e vuoto che può essere effettivamente occupato da individui diversi»³². Riprendendo l'analisi del filosofo francese, Agamben aggiunge che l'enunciazione: «segna, nel linguaggio, la soglia fra un dentro e un fuori, il suo aver luogo come esteriorità pura e, una volta che il referente principale dell'indagine diventano gli enunciati, il soggetto si scioglie da ogni implicazione sostanziale e diventa una pura funzione o una pura posizione»³³.

Sala 8 nasce dai resti lasciati su quella soglia, da un «intestimoniato» che può diventare oggetto di testimonianza solo grazie a chi vi è rimasto intrappolato

²⁹ *Ibidem.*

³⁰ *Ibidem.*

³¹ *Ibidem.*

³² Citato in G. Agamben, *Quel che resta di Auschwitz* cit., p. 131.

³³ *Ibidem.*

dentro; come nel «paradosso di Levi», per cui soltanto i sommersi sono «testimoni integrali», così nel romanzo di Rosencof il testimone è il desaparecido. Il paradosso è superabile assumendo la tesi di Foucault e considerando il soggetto come una «pura funzione», un posto occupato da un parlante non necessariamente vincolato al vivente:

Forse ogni parola, ogni scrittura nasce [...] come testimonianza. Per questo ciò di cui testimonia non può essere già lingua, già scrittura: può solo essere un intestimoniato. E questo è il suono che proviene dalla lacuna, la non-lingua che si parla da soli, di cui la lingua risponde, in cui nasce la lingua. Ed è sulla natura di questo intestimoniato, sulla sua non-lingua che occorre interrogarsi³⁴.

Nel monologo dell'io narrante si manifesta l'impressione provocata dal linguaggio del potere che invade ogni luogo, articolato negli slogan e in messaggi tanto enigmatici quanto persuasivi: «Todo comenzó con una consigna impresa en serie e instalada en todos los lugares que corresponde y por orden superior. "Aquí se viene a cumplir". Lo notable es que la vi allá abajo, donde nos tienen a quietud. ¿Qué es lo que se va a cumplir allí? Se supone que hasta allí se llevó el cumplimiento»³⁵.

In questa «filosofía de los carteles» (che il narratore rievoca anche con altre immagini fino a ironizzare sulla massima incisa nel ferro delle porte del campo di Auschwitz) si esprime il biopotere che caratterizza le società moderne (più o meno democratiche) e che, oltrepassando lo spazio politico degli uomini, penetra nella sfera biologica e arriva a esercitare il proprio controllo sui corpi, finanche dopo la morte³⁶. Nel monologo di *Sala 8*, ricorre continuamente il motivo dell'inutile e prolungata attesa di una madre, a cui non viene restituito il cadavere del figlio e a cui non è nemmeno dato sapere della sua sorte.

No concebía Homero que Aquiles, su Aquiles, pudiera llevar más lejos la crueldad. Por ejemplo, ocultar para siempre el cadáver de Héctor, tirarlo de un avión, esas cosas, para que Príamo y Hécuba padecieran sin tiempo en busca de los restos de su hijo. No. No lo pudo imaginar, porque los guerreros también tienen moral, ética y esa cuota de humanidad que, quien más, quien menos, todos tenemos. [...] No. Nada. Nada de eso. Que mi mamá me tenga para ser. Para ser algo, que es cuanto me queda por ser. Que deposite lo que me pertenece, que está en una camilla, con otros y otras camillas de chapa, donde enfrían las cervezas³⁷.

L'exasperata ostinazione della donna che si spinge inutilmente da un carcere all'altro portando cibo al figlio, o chiedendo di poter lavare i suoi panni sporchi,

³⁴ Ivi, p. 35.

³⁵ M. Rosencof, *Sala 8* cit.

³⁶ G. Agamben, *Quel che resta di Auschwitz* cit., pp. 76-80.

³⁷ M. Rosencof, *Sala 8* cit.

denuncia il nascondimento dei cadaveri e della verità sul destino di tanti prigionieri come forma di un esercizio del potere fondato sulla degradazione della morte. L'interdizione delle cure genitoriali e lo stroncamento del vincolo familiare sono pratiche biopolitiche del regime totalitario, nelle quali convergono il dramma di quella madre e la lacerazione di Ana, la «Petisa», che esprime sommessamente la sua speranza nel dare un nome al suo bambino appena nato, dal quale viene allontanata:

No se sabe de qué cuartel la trajeron. Solo se oyó decir a quien la trajo:
 – Esta viene a parir y vuela.
 La llevaron a sala y volvió sin vientre. La Petisa, que es entradora por pura ternura, le murmuró bajito:
 – ¿Nena?
 Pero la del 7 ni miró.
 Cuando vinieron y alguien odenó:
 – Vístase.
 Se vistió. Nunca dijo nada. Señaló el baño y se oyó un «tiene un minuto». Regresó secándose la cara con las manos y, como quien lanza una esperanza hacia el futuro, murmuró, por única vez, para la Petisa, y eso fue todo:
 – Mariana. Se llama Mariana³⁸.

In questo contesto la morte, squalificata e degradata, è anche l'unica via di uscita, «il momento in cui l'individuo sfugge a ogni potere, ricade su sé stesso, ripiegandosi, in qualche modo, sulla sua parte più privata»³⁹: «Allí están los cumplidos. Los que escaparon a la custodia de sus guardias, los que no buscaron el tacho o les saltaron los taponos con la picana. Los flojos de corazón, esos que venían fallados al interrogatorio y, a las primeras de cambio, chau»⁴⁰.

È quanto accade ai protagonisti di *Sala 8*. Il «Pan de Dios», l'«Enjuto», il «Chongo», Leonardo Noya, sono tutte vittime dell'esercizio più violento, assoluto ed estremo del biopotere che annichilisce l'umanità dell'essere vivente e lo spinge sul bordo oltre il quale vi è il non-umano: «Uno acá, así, como fronterizo, descubre cosas nuevas en uno. Cosas que están en uno, no sé si de siempre, pero sí de ahora, de lo que venimos a ser ahora, que no sé bien qué es. Llamale hache»⁴¹. La Sala 8 è il luogo fisico e metaforico di questa soglia, dove ciascuno detenuto subisce una diversa trasformazione che connota un identico processo di distruzione, ma proprio nello scarto che deriva fra il prima e il dopo, fra la condizione umana e il suo annientamento, ognuno di loro diventa *logos*.

Nei romanzi che ripercorrono l'esperienza dei lunghi anni di segregazione, Rosencof punta di volta in volta lo sguardo della memoria su un diverso luogo

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ Foucault citato in G. Agamben, *Quel che resta di Auschwitz* cit., p. 77.

⁴⁰ M. Rosencof, *Sala 8* cit.

⁴¹ *Ibidem*.

come scenario di un momento o periodo particolare fra tutti quelli vissuti (direttamente o indirettamente) da prigioniero. In *Sala 8* è la stanza di un ospedale militare, l'anticamera dell'Ade per i desaparecidos che non hanno avuto sepoltura. Fra i sussurri, le lenzuola e le tende bianche, i camici candidi e il bagliore degli strumenti medici, si muovono gli arcangeli, i medici funzionari ai quali è affidato l'ultimo compito di «far vivere o lasciar morire». Ma dallo spazio bianco della sala non si esce mai guariti («pero nadie se recupera»⁴²). Per la «macchina biopolitica» del regime militare uruguayano, è il non-luogo «dove la vita umana trapassa al di là di ogni assegnabile identità [...]»⁴³, come fu l'ultima frontiera della selezione prima delle camere a gas nei campi di sterminio nazisti. Com'è dunque possibile raccontarlo? Come è possibile sostituirsi a chi si è smarrito nei meandri della propria immaginazione, o nel «fondo» che restava dell'umano? Secondo Agamben, è l'impossibilità di vedere di coloro che hanno perso la dimensione del reale, prima di varcare la soglia del non-umano, che «chiama e interpella l'umano»; essa è «l'apostrofe da cui l'uomo non può distrarsi»⁴⁴. I vocativi con cui il soggetto monologante si rivolge talvolta a un ipotetico lettore («Vamos a entendernos», «¡Mire [...]!») sono le apostrofi provenienti da quel «fondo», o dal «transito»⁴⁵, sono i richiami che non si possono ignorare e che danno dunque luogo alla testimonianza: «Il paradosso è, qui, che se a testimoniare veramente dell'umano è solo colui la cui umanità è stata distrutta, ciò significa che l'identità tra uomo e non-uomo non è mai perfetta, che non è possibile distruggere integralmente l'umano, che resta sempre qualcosa. *Il testimone è quel resto*»⁴⁶.

Lo scrittore gli dà voce attraverso una «desoggettivazione», una sorta di alienazione rispetto al soggetto narrante, come peraltro avviene sempre in ogni creazione poetica o letteraria. Nell'opera di Rosencof, fra superstiti e desaparecido, si presenta la stessa «dialettica impossibile» che vi è fra i sopravvissuti e i sommersi in Primo Levi:

La testimonianza si presenta qui come un processo che coinvolge almeno due soggetti: il primo, il superstiti, che può parlare ma che non ha nulla da dire, e il secondo, colui [...] che «ha toccato il fondo», e ha, perciò, molto da dire, ma non può parlare. Chi dei due testimonia? *Chi è il soggetto della testimonianza?* / Si direbbe, in apparenza, che sia l'uomo – il superstiti – a testimoniare del non-uomo [...]⁴⁷.

Tuttavia in *Sala 8*, la narrazione in prima persona palesa immediatamente che lo scrittore non racconta *del* desaparecido, bensì *per conto suo*, pertanto

⁴² *Ibidem*.

⁴³ G. Agamben, *Quel che resta di Auschwitz* cit., pp. 76-80.

⁴⁴ Ivi, p. 49.

⁴⁵ M. Rosencof, *Sala 8* cit.

⁴⁶ G. Agamben, *Quel che resta di Auschwitz* cit., p. 125.

⁴⁷ Ivi, p. 111.

(come ancora spiega Agamben a proposito di Levi):

colui che veramente testimonia nell'uomo è il non-uomo [...] cioè, l'uomo non è che il mandatario del non-uomo, colui che gli presta la voce [...] non vi è un titolare della testimonianza, [...] testimoniare significa entrare in un movimento vertiginoso, in cui qualcosa va a fondo, si desoggettiva integralmente e ammutolisce, e qualcosa si soggettiva e parla senza avere – in proprio – nulla da dire [...]. Colui che è senza parole fa parlare il parlante e colui che parla porta nella sua stessa parola l'impossibilità di parlare, in modo che il muto e il parlante, il non-uomo e l'uomo entrano – nella testimonianza – in una zona di indistinzione in cui è impossibile assegnare la funzione di soggetto, identificare la «sostanza sognata» dell'io e, con essa, il vero testimone. [...] Ogni testimonianza è un processo o un campo di forze incessantemente percorso da correnti di soggettivazione e di desoggettivazione⁴⁸.

Al linguaggio del potere si oppone il *logos* dei sommersi, dei desaparecidos, i cui nomi diventano pseudonimi dell'io narrante. Questa desoggettivazione è ciò che permette di riscattarli come «testimoni integrali»: «[...] No pienso por ellos. Ellos piensan lo suyo. Uno, simplemente, verbaliza. Para decirlo derecho viejo: en esta dimensión del total, en cuanto asome, emerja, se sonorice la voz de uno, está asomando, estará asomando, la voz de todos»⁴⁹.

Lo sradicamento e il disorientamento, l'interdizione della parola o l'autocensura sono temi che percorrono l'opera di Rosencof ed esperienze che provocano la perdita di senso, sono strappi della memoria. Ma se è vero che «il senso fa la vita»⁵⁰, l'autore dimostra come riattivarlo attraverso la scrittura e ricucire i frammenti del passato con il filo dell'immaginazione possano essere mezzi di sopravvivenza. Nessun cammino a ritroso nel tempo è peraltro esente dal sentimento di saturazione e dalla tentazione dell'oblio, come insegna Todorov⁵¹. Quando, nelle *Lettere mai arrivate*, Mauricio cerca inutilmente nel museo di Auschwitz dei nomi che rivelino un pezzo della sua storia familiare già scritto, si imbatte in un accumulo di oggetti a cui la memoria dello sterminio rimane incatenata. Solo lo sforzo di insinuare fra quelle cose l'immaginazione, il racconto, la parola, può restituirle movimento e libertà.

Nell'affermare la propria inevitabile appartenenza ebraica Rosencof ha parafasato una celebre dichiarazione dello scrittore russo Ilia Ehrenburg: «Finché ci sarà un solo antisemita sulla terra continuerò a essere ebreo»⁵². Al di là del millenario rapporto fra ebraismo e scrittura, questa assunzione di ebraicità è per ragioni biografiche intimamente connessa con il dovere di testimonianza che

⁴⁸ Ivi, pp. 111-112.

⁴⁹ M. Rosencof, *Sala 8* cit.

⁵⁰ R. Barthes, *Il piacere del testo* cit., pp. 101-102.

⁵¹ Tzvetan Todorov, *Memoria del male. Tentazione del bene*, Milano, Garzanti, 2001.

⁵² M. Rosencof, *Yo escribo para que no se filtre el olvido* cit.

ha dato luce ai suoi romanzi. La sua opera, infatti, riporta al monito di Primo Levi con cui si conclude questo breve saggio: «Salvo casi di incapacità patologica, comunicare si può e si deve: è un modo utile e facile di contribuire alla pace altrui e propria, perché il silenzio, l'assenza di segnali, è a sua volta un segnale, ma ambiguo, e l'ambiguità genera inquietudine e sospetto»⁵³.

⁵³ P. Levi, *I sommersi e i salvati* cit. p. 69.

ESSERE EBREI IN TURCHIA

Ayşe Saraçgil

Nel 1972, a 18 anni, quando studiavo all'università, ho scoperto di non essere una vera turca. L'ho scoperto negli uffici della municipalità di Ankara, città in cui sono nata e cresciuta, da un funzionario a cui avevo dato i documenti di mia madre. Il funzionario, dopo aver attentamente esaminato le carte, alzò gli occhi e mi domandò i nomi di mia madre e dei miei nonni. Insoddisfatto delle mie risposte rivelò poi che si chiamavano, rispettivamente, Rascel, Luna e Mishon Ashkenazi. Non avevo idea dell'origine di questi nomi, ma, pur nel mio smarrimento, capii dagli sguardi del funzionario che si trattava di nomi appartenenti ad un popolo che egli considerava inferiore.

In queste pagine vorrei cercare, nella storia degli ebrei vissuta nelle terre in cui sono nata, le ragioni che spinsero mia madre ad abbandonare la sua gente, a mettere in oblio la sua ebraicità ed a scegliere di crescere i suoi due figli con la sola identità di turchi, condannandoli a vivere nella menzogna, negando loro un'importante appartenenza, trasformando questa in una vergogna, addirittura in una sorta di colpa.

Ondate di emigrazioni lungo il Novecento hanno quasi svuotato i territori dell'ex Impero Ottomano della presenza ebraica. Con l'eccezione di Israele, oggi solo la Repubblica turca rimane casa per una significativa comunità di ebrei, che conta 25,000 persone¹. Circa il 90% di essi si dichiara discendente dei safordim di lingua spagnola che, cacciati nel 1492 dall'Inquisizione, furono accolti dal Sultano ottomano Bayazid II (1481-1512). Per vivere liberamente nel suo regno continuando a seguire i dettami biblici e svolgere i loro affari, dovettero riconoscere la superiorità dell'Islam, essere leali al sultano e alla sua Legge

¹ Dagli anni 60 del Novecento non ha avuto luogo un censimento ufficiale degli ebrei in Turchia, e dal 1965, l'Istituto turco di statistiche (*Türkiye İstatistik Kurumu*) ha abbandonato la pratica di porre agli intervistati la questione della loro affiliazione religiosa. Dunque non disponiamo di un dato ufficiale riguardante il numero degli ebrei turchi. Il rabbinato centrale li stima in 26000, il governo turco in 25000 e altre fonti che calcolano le oscillazioni dovute alle emigrazioni verso Israele, l'Europa e gli Stati Uniti, in 17000 (Marcy Brink-Danan, *Jewish Life in 21st Century Turkey. The Other Side of Tolerance*, Bloomington Indianapolis, Indiana University Press, 2012, p. IX).

e, a partire dal secondo anno di residenza, pagare una tassa individuale (*jizye*)². Arrivarono in ondate protrattesi nel secolo successivo e si stabilirono prevalentemente nella capitale e nelle altre città portuali, aggiungendosi a gruppi pre esistenti di ebrei bizantini (Romanioti) e ashkenazi³.

Nella memoria collettiva degli ebrei ottomani l'anno 1492 è una catastrofe paragonabile alla cacciata dall'Egitto, ma è anche la salvezza; un complicato richiamo, che nel corso del tempo ha creato un vero e proprio topos letterario, attribuendo agli ebrei sentimenti di una eterna gratitudine nei confronti dei musulmani, rappresentati come tolleranti e benevoli padroni di casa⁴. Da que-

² «Combattetete coloro che non credono in Dio e nel Giorno Estremo, e che non ritengono illecito quel che Dio e il Suo Messaggero han dichiarato illecito, e coloro, fra quelli cui fu data la Scrittura, che non s'attengono alla Religione della Verità. Combatteteli finché non paghino il tributo uno per uno, umiliati» (*Il Corano*, trad. it. di Alessandro Bausani, Milano, Rizzoli, 1988, IX/29). *Jizya* era una tassa individuale imposta ai non musulmani permanentemente residenti nell'impero musulmano, che in cambio potevano vivere in pace e mantenere la propria fede. Questa possibilità fu estesa agli zoroastriani in Persia e ai politeisti in India (Anver M. Emon, *Religious Pluralism and Islamic Law. Dhimmis and Others in the Empire of Law*, Oxford, Oxford University Press, 2012, p. 73).

³ L'esatto numero di ebrei cacciati dalla Spagna non è conosciuto, le stime variano da 100.000 a 400.000. Ignoriamo ugualmente il numero di quanti fossero emigrati nei territori ottomani. Per una dettagliata discussione del problema si veda, Henry Kamen, *The Mediterranean and the Expulsion of Spanish Jews in 1492*, in «Past & Present», May, 1988, 119, pp. 30-55. L'evento coincise con un periodo in cui il giovane Impero Ottomano regnava su un territorio tanto vasto quanto poco popolato, condizione che consentì al sultano di permettere agli ebrei spagnoli di prendere residenza nel suo regno liberamente, nei luoghi di loro preferenza. Poiché la maggioranza degli ebrei bizantini viveva nella capitale ottomana e nelle più importanti città dei territori balcanici e europei di recente conquista, i rifugiati scelsero in gran parte di insediarsi nelle stesse città; Istanbul, Salonicco e Edirne. Anche loro, come i gruppi di correligionari già residenti, si raggrupparono secondo i luoghi di provenienza e formarono le loro congregazioni per coltivare i propri rituali. I gruppi (*kahal*) di castellani, aragonesi, portoghesi, cordovani, toledani, messinesi, greci ecc., si aggiunsero ai romanoti, tedeschi e agli ashkenazi (Elli Kohen, *History of the Turkish Jews and Sephardim: Memories of a Past Golden Age*, New York, University Press of America 2007, pp. 19-24).

⁴ Il mito sulla ricezione degli ebrei da parte del sultano Bayazid II, destinato a rimanere parte di una «leggenda d'oro» delle relazioni turco-ebraica fu originato da *Seder Elyahu Zuta*, la cronaca scritta circa trenta anni dopo l'evento da Rabbi Eliyahu Capsali che narrò: «Il sultano Bayazid, il re della Turchia, avendo saputo il male inflitto agli ebrei dal Re della Spagna e che questi cercavano un posto dove rifugiare, provò compassione per loro e ordinò di accoglierli» (Eliyahu Capsali, *Seder Elibahu Zuta*, in M. Benayahu, A. Schmuelevitz, S. Simonsohn (a cura di), Tel-Aviv University e Ben Zvi Institute, Jerusalem, 1976, 1: 213, 239). Nello stesso spirito uno storico degli ebrei ottomani non esitò ad asserire, alla fine del XIX secolo, l'esistenza di una circolare inviata da Bayazid II a tutti i suoi governatori provinciali dove ordinava «non solo di non respingere gli israeliti spagnoli, ma anche di accoglierli affabilmente». Addirittura minacciava di morte i suoi funzionari che maltrattassero gli immigrati o che causassero loro il minimo danno (Moïse Franco, *Essai sur l'histoire des Israélites de l'Empire ottoman depuis les origines jusqu'à nos jours*, Paris, A. Durlacher, 1897, pp. 37-38). Entrambi le citazioni sono in Jilles Veinstein, *Jews and Muslims in the Ottoman Empire*, in Abdelwahab Meddeb, Benjamin Stora (a cura di), *A History of Jewish-Muslim Relations From the Origins to the Present Day*, Princeton, Princeton University Press, 2013, pp. 176-177.

sto nucleo narrativo è poi emersa la testimonianza di una convivenza tanto lunga quanto priva di tensioni, proiettata anche nel contesto nazionale. È una narrazione che implica, giustificandolo, un rapporto asimmetrico di forza facendo figurare gli ebrei, dopo cinquecento anni, come 'ospiti' precari. Se il trauma subito e l'inattesa soluzione data dagli ottomani, gli unici potenti del XV secolo ad accogliere i safardim cacciati dalle loro case, spiegano l'origine di questo topos, la sua continuità fino a diventare racconto pubblico prevalente, induce a una riflessione più approfondita.

Nell'impero musulmano i cristiani e gli ebrei vivevano guidati dai propri leader religiosi seguendo i dettami biblici e le proprie consuetudini. L'esperienza in terre cristiane segnata da ghetti e persecuzioni portava gli ebrei a contemplare con beatitudine la libertà trovata nel regno ottomano. Nel XVI secolo con circa 150.000 anime, il 2% della popolazione⁵, erano la più piccola comunità non musulmana dell'Impero, organizzata in *kahal*, ovvero gruppi di autogoverno distinti per provenienza geografica, lingua e liturgia. Abbandonate le tendenze mercantiliste acquisite nella Penisola Iberica, si adattarono al sistema patrimoniale e agli interessi della classe governante imperiale che, avendo bisogno delle loro capacità, gli consentiva di svolgere attività in molti settori anche in forma di monopolio: potevano essere medici, banchieri, consulenti politici e diplomatici, artigiani. Grazie ai loro legami con i fratelli d'Europa, e alla conoscenza del mercato, egemonizzarono il commercio internazionale e, formando reti con i correligionari di diverse regioni dell'Impero, imposero un dominio anche nel mercato interno⁶. La prosperità economica si rifletté nel campo intellettuale: i centri urbani, dove si erano stabiliti con i libri portati dalla Spagna, divennero punti di riferimento della vasta diaspora di talmudisti, filosofi, giuristi, medici, poeti e scrittori; le loro attività furono perpetuate grazie alle donazioni di biblioteche e di scuole da parte di ricchi ebrei.

Il mercantilismo settecentesco che trasformò i privilegi commerciali dei paesi amici in strumenti per l'assoggettamento dell'economia imperiale⁷, segnò la fine dell'età d'oro della storia degli ebrei ottomani. Una piccola comunità privilegiata di imprenditori e rappresentanti diplomatici stranieri residenti a Pera, il quartiere europeo di Istanbul, cominciò a dominare l'economia, e conferire cittadinanza e privilegi commerciali agli armeni e ai greci. Alla fine del Seicento il commercio internazionale passò nelle mani dei cristiani, lasciandosi alle spalle Salonico, Livorno, Venezia, che erano stati i punti nevralgici del reticolo ebrai-

⁵ Stanford J. Shaw, *The Jews of the Ottoman Empire and the Turkish Republic*, London, MacMillan, 1991, p. 40. L'autore asserisce che nella stessa data in Polonia e in Lituania vivevano un totale di 75.000 ebrei.

⁶ Ivi, pp. 92-95.

⁷ Sulla trasformazione delle condizioni economiche dell'impero e l'inizio della crisi si veda Suraiya Faroqhi, Bruce McGowan, Donald Quataert, Şevket Pamuk, *An Economic and Social History of the Ottoman Empire*, II, 1600-1914, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.

co⁸. La perdita del commercio internazionale isolò gli ebrei ottomani, li tagliò fuori dalle idee di Mendelsohn, dall'Encyclopédie e dai movimenti di emancipazione che si andavano affermando in Francia e in Germania. L'impero ottomano da terra di emigrazione era ora diventato un rifugio estremo: a cavallo del Settecento ondate di maroniti e ashkenazi in fuga dalle persecuzioni e dai pogrom nei paesi dell'Europa orientale, si aggiunsero alle comunità esistenti portando il numero degli ebrei a 200,000 persone⁹. Le differenze linguistiche, culturali, e la mancanza di risorse che li caratterizzava complicò ulteriormente la creazione di un'unità ebraica. La consistente diminuzione di benessere economico costrinse i *kahal* ad indebitarsi e a non poter più provvedere alle necessità dei propri membri, né a garantire l'istruzione dei bambini. L'aumento delle tasse rabbiniche (*gabelle*) di certificazione rituale della carne e del vino, distribuendo il peso finanziario, peggiorò la povertà generale¹⁰.

Cominciarono a prevalere l'ignoranza, la superstizione e una ossessiva osservanza delle prescrizioni. Il misticismo kabalistico si impose sulla tradizione rabbinica; gli ebrei si chiusero negli *yeshivah* a memorizzare e ripetere lo *Zohar*, fiorirono predicatori e falsi profeti. Shabbatai Tzvi (1625-1676), nel 1665 si proclamò Messiah. Nella sua marcia verso la capitale fu accompagnato da una immensa folla di discepoli. Questi seguirono il suo esempio dopo che egli, essendo stato catturato e processato, si convertì all'Islam, dando così vita alla comunità dei *dönme*¹¹. Questo fu un vero e proprio trauma per gli ebrei ottomani che rinvigorì la gestione autoritaria delle comunità; le decisioni calate dall'alto e l'obbedienza imposta soffocarono le libertà e le curiosità intellettuali. I rabbinici imponevano dedizione allo studio della Legge, un'inflessibile segregazione sessuale, la castità per le donne talvolta anche da sposate, salvo per le necessità di procreazione. Nella povertà dei *kahal* l'unica istruzione disponibile riguardava la preghiera. I figli dei benestanti si formavano per continuare le professioni dei padri. L'uso dell'ebraico era diminuito ancora, la maggioranza delle comunità delle città costiere usava la lingua degli ebrei spagnoli (il Ladino)¹². Nel Settecento Jacob ben Meir Culi (1690-1732), un emigrato dalla Terra Santa, iniziò a Istanbul una vasta opera di traduzione per insegnare agli ebrei ottomani la religione e le tradizioni dei padri. L'attività, continuata dopo la sua morte nel 1732, produsse una sorta di enciclopedia, preziosa testimonianza della tradizio-

⁸ S. J. Shaw, *The Jews of the Ottoman Empire* cit., p. 119.

⁹ Ivi, p. 127.

¹⁰ Ivi, p. 139.

¹¹ Baer Marc David, *The Dönme. Jewish Converts, Muslim Revolutionaries and Secular Turks*, Stanford, Stanford University Press, 2010.

¹² Nel corso del tempo il giudeo-spagnolo si era trasformato, incorporando elementi lessicali e sintattici dall'Ebreo, dal Turco, dalle lingue slave, dal greco, nel cosiddetto ladino, una lingua vera e propria che avrebbe prodotto una ricchezza espressiva con validità letteraria e culturale. Cfr. E. Kohen, *History of the Turkish Jews and Sephardim* cit., pp. 19-24.

ne, del folklore e della storia degli ebrei orientali¹³. Essa era segno di un fervore nuovo dell'élite ebraica legata agli interessi dei vertici imperiali. Ma coincise con le difficoltà dell'impero che nell'Ottocento convinsero gli ottomani a riformare lo stato dell'ancien regime. Il processo iniziato nel 1826 con l'eliminazione dei giannizzeri, la colonna portante del tradizionale assetto imperiale, coinvolse anche cinque dei più benestanti ebrei, lasciando le comunità di Istanbul traumatizzate e senza leadership¹⁴. La ristrutturazione (*Tanzimat-i Hayriye*, 1839-1876) delle istituzioni imperiali iniziata nel 1839 culminò nel 1856 con la promessa di rimozione delle discriminazioni religiose. Le comunità dovettero riorganizzarsi e creare organi di autogoverno eletti da un'assemblea laica. I cristiani, soprattutto gli armeni, che nel corso del Settecento avevano creato una borghesia economica e intellettuale che si ispirava agli ideali di libertà e costituzionalismo, vissero, grazie a questo processo, un'esperienza collettiva di partecipazione politica, avviarono l'elaborazione di un senso di appartenenza, cominciarono, rompendo l'ecumenismo religioso, a costruire, intorno a lingua ed etnicità, coscienze nazionali. Gli ebrei, nel 1834, costretti dal sultano che istituì il rango di Rabbino capo (*Hahambaşı*) con funzioni e poteri simili a quelli dei Patriarchi, crearono una comunità centralizzata, ma non riuscirono mai a generare meccanismi di autogoverno civile. Essi vivevano da sempre in piccoli gruppi intorno ai propri rabbini, litigando su ogni aspetto della liturgia, chiusi al mondo esterno se non per gli affari, il cui andamento era affidato principalmente alla protezione di influenti oligarchi legati ai vertici imperiali. Anche durante le riforme istituzionali che andavano creando uno stato moderno e un nuovo equilibrio nei meccanismi del potere, l'élite ebraica non volle rassegnarsi al cambiamento e continuò a sognare di conservare l'ordine del passato affidandosi ad una nuova oligarchia, organica alla moderna amministrazione ottomana. I pochi capaci di assolvere questo compito erano estranei alla storia e alla cultura degli ebrei ottomani. Risiedevano a Pera o nel Bosforo e non comprendevano la volontaria sottomissione dei loro fratelli: per loro la soluzione dei problemi delle comunità locali era nel cambiamento, nell'autogoverno, nell'istruzione moderna e nell'insegnamento delle lingue europee. I rabbini e i notabili invece credevano che la sicurezza e il benessere degli ebrei dipendesse dalla conservazione delle consuetudini e del loro potere. Profondi conoscitori dei vertici dell'impero musulmano, ne temevano la rabbia, già provocata dalla difesa dei diritti dei cristiani da parte delle potenze straniere. In conseguenza a tali resistenze, nella seconda metà dell'Ottocento gli ebrei, continuavano ad essere divisi e scoordinati, poveri, senza una moderna intelligenza e una lingua unitaria, perfino ad Istanbul, sede della comunità che avrebbe dovuto unificarli. Gli elementi della moder-

¹³ S.J. Shaw, *The Jews of the Ottoman Empire* cit., pp. 139-144.

¹⁴ Minna Rozen, *The Last Ottoman Century and Beyond. The Jews in Turkey and the Balkans 1808-1945*, Jerusalem, Tel Aviv University, Graphit Press, 2002, I, p. 54.

nità ottocentesca furono introdotti tra di loro grazie alla solidarietà diasporica. L'*Alliance Israelite Universelle*, fondata nel 1860 da ebrei francesi per diffondere l'istruzione moderna e salvare i fratelli orientali dall'arretratezza e dall'ignoranza, creò scuole dove l'insegnamento in francese, considerata la lingua della civilizzazione, includeva altre lingue europee, l'ebraico e il turco, nonché materie scientifiche, storiche e letterarie¹⁵. Conoscere l'ebraico e la storia post biblica creò un senso di appartenenza che oltrepassava la comunanza religiosa, mentre l'apprendimento del francese e del turco, le lingue franche dell'Oriente, aiutava gli ebrei ad inserirsi nel cosmopolita mondo dell'intellighenzia ottomana. Verso la fine degli anni '70 dell'Ottocento giovani ebrei cominciarono a partecipare allo spazio pubblico della capitale, dove in modo simile ai circoli borghesi europei del diciottesimo secolo analizzati da Jürgen Habermas¹⁶, si svolgeva, accomunando musulmani, ebrei e cristiani, un importante dibattito sulle potenzialità emancipatrici della modernizzazione. Una nuova letteratura, sollecitata da traduzioni prevalentemente dal francese, esprimeva, in una pluralità di lingue e vernacoli, l'aspirazione alla libertà, alla partecipazione politica e al cambiamento culturale. In tale contesto il ladino si affermò come il principale veicolo linguistico per la diffusione tra gli ebrei della moderna narrativa e dei suoi temi¹⁷. La nuova intellighenzia ebraica, attiva in un ambito prettamente culturale, promosse un'opposizione al sistema patriarcale e al dominio rabbinico. Tuttavia essa non riuscì, per la forte resistenza delle élite e dei meccanismi di elezione che questa aveva fissato, a sollecitare una partecipazione politica della comunità. Inoltre la prevalente identificazione della moderna intellighenzia ebraica con la lingua e la cultura francese la separò dalle masse. Nelle lotte intestine che negli ultimi decenni dell'Ottocento e all'inizio del Novecento caratterizzarono la vita degli ebrei ottomani, la maggioranza, identificatasi con l'Impero, respingeva le idee provenienti dall'esterno, che, spesso veicolate da rifugiati ashkenazi, erano relative agli ideali del Sionismo.

Nell'ultimo quarto di secolo le possibilità di una nazione ottomana unitaria erano seriamente compromesse: Le disastrose sconfitte ottomane nei Balcani e nel Caucaso che avevano riversato in Anatolia e nella Tracia centinaia di migliaia di rifugiati musulmani spogliati di ogni bene, umiliati e terrorizzati¹⁸, avevano tramutato il fattore religioso in identità politica. Le rivendicazioni degli armeni e di altri cristiani avevano esacerbato gli animi degli ottomani.

¹⁵ Aron Rodrigue, *French Jews, Turkish Jews, the Alliance Israelite Universelle and the Politics of Jewish Schooling in Turkey 1860-1925*, Indiana, Indiana University Press, 1990, p. 10.

¹⁶ J. Habermas, *The Structural Transformation of the Public Sphere: an Inquiry into a Category of Bourgeois Society*, Cambridge, Mass., Polity, 1989.

¹⁷ İlber Ortaylı, *Ottoman Jewry and the Turkish Language*, in Minna Rozen (a cura di), *The Last Ottoman Century*, vol. II cit., pp., 129-132.

¹⁸ Ryan Gingeras, *Sorrowful Shores: Violence, Ethnicity, and the End of the Ottoman Empire 1912-1923*, Oxford, Oxford University Press, 2009.

La narrativa turca degli anni '80 veicolava ai musulmani un sentimento di comunanza e di esclusiva padronanza dell'impero, e costruiva i non musulmani come 'l'altro interno'. Nel 1892-1893 i territori sud-orientali dell'Impero furono teatro di massacri ai danni della popolazione armena, suonando uno spaventoso campanello d'allarme per gli ebrei. Erano pochi, senza protettori, senza una patria da rivendicare, senza una lingua comune. Parteggiavano per l'unità ottomana: le condizioni in cui vivevano nell'impero erano le migliori che avessero mai sperimentato. Con la speranza di rinsaldare la predilezione imperiale decisero di festeggiare i 400 anni trascorsi dal 1492, per riaffermare la loro eterna gratitudine per l'accoglienza, la generosità e la tolleranza che avevano incontrato, e per rinnovare il loro giuramento di fedeltà alla dinastia. Fiorirono poemi, canzoni, racconti celebrativi, come il seguente passo del poema di Abraham Danon, apparso nel 1892 sul giornale «El Tiempo» di Istanbul: «Una volta quando gli ebrei divennero erranti in Spagna / Quando i nemici che li cacciarono erano gioiosi/Il Sultano Bayazid li protesse generosamente / Per quattro secoli i nostri avi sono stati testimoni di questo favore / Così, gioiosi sono gli ebrei, gioiosi»¹⁹.

In piena modernità e per via delle preoccupazioni suscitate dagli emergenti nazionalismi, le espressioni pubbliche degli ebrei ottomani cominciarono ad essere dominate dalla testimonianza di una eterna fedeltà ed obbedienza che in cambio invocava protezione. Ma si illudevano: l'iniziativa politica apparteneva ai musulmani, padroni dello stato, e l'antica alterità nei confronti degli ebrei nelle nuove condizioni era stata riempita di rivalità e rancore. Gli ebrei, anche grazie alla solidarietà diasporica, si erano adattati alla modernità meglio dei musulmani e pur essendo partiti svantaggiati, si erano assicurati una relativa prosperità economica. Le loro manifestazioni di sottomissione, di basso profilo, suscitava più sospetti che senso di comunanza.

La Prima guerra mondiale, che una leadership civile e militare positivista e materialista volle combattere accanto alla Germania con la speranza di rivalersi dell'umiliazione subita nei Balcani nel 1912-1913, offrì le condizioni per l'eliminazione dei cristiani, diventati «nemici interni» pronti al tradimento. Attraverso radicali misure volte a turchizzare l'economia furono creati imprenditori e mercanti musulmani cui furono trasferite le ricchezze dei cristiani. Gli ebrei, che come i musulmani erano stati vittime di violenze e

¹⁹ «El Tiempo», 23 luglio del 1891, a p. 6, riferisce le lodi pubblicamente espresse dall'influente educatore ebreo Abraham Danon di Edirne nei confronti dell'impero ottomano, menzionato come «realmente il più tollerante paese che esista nel mondo civile» mentre in *La Fiesta Judia en 1892*, sempre in «El Tiempo», 20 agosto, 1891, p. 5, i monarchi della dinastia ottomana sono benedetti con il titolo di «i più tolleranti governanti della terra», Si veda, anche per il racconto delle preparazioni e della realizzazione della festa, Julia Phillips Cohen, *Becoming Ottomans, Sephardi Jews and Imperial Citizenship in the Modern Era*, Oxford, Oxford University Press, 2014, pp. 48-62 e n. 24.

esclusioni perpetrate dai nuovi stati cristiani dei Balcani²⁰, furono utilizzati come gli intermediari di questa trasformazione. Nel 1915 iniziò un complesso tentativo di ingegneria sociale che ebbe al suo centro la deportazione, con perdite umane di dimensioni tragiche, della popolazione armena dell'Anatolia verso i deserti della Siria. Le loro proprietà passarono ai rifugiati musulmani insediati al loro posto. La popolazione greca subì fortissime pressioni perché emigrasse in Grecia, mentre la condizione degli ebrei rimaneva ambigua, anche se molte famiglie per il timore che prima o poi sarebbe arrivato il loro turno, emigrarono. Tutto ciò creò in Tracia e in Anatolia una popolazione nella sua assoluta maggioranza musulmana, che divenne la base per la costruzione di una nazione organica e solidale il cui contenuto teorico veniva elaborato da intellettuali turchi, in particolare da Ziya Gökalp, sin dal 1909. Gökalp concepiva la nazione come l'ultimo stadio di evoluzione di uomini e donne che condividevano nozioni linguistiche, religiose, morali ed estetiche. Eventuali elementi disomogenei dovevano essere estirpati per non dare vita a patologie²¹.

Il trattato di Losanna siglato nel 1923 con gli Alleati e con la Grecia sancì la nascita su basi laiche dello stato nazionale turco. L'autonomia delle comunità religiose fu sostituita dalla libertà di culto, di lingua e di cultura. Persino nelle grandi città portuali i cristiani e gli ebrei erano diminuiti da un rapporto di uno a cinque all'interno della popolazione del 1913 a uno a quaranta nel 1923²². Per creare una nazione omogenea da una popolazione che pur condividendo nella sua assoluta maggioranza la fede musulmana, linguisticamente e culturalmente era estremamente eterogenea, furono avviate radicali riforme che finirono per invalidare i diritti assicurati alle minoranze a Losanna. Le forti pressioni seguite all'approvazione del Codice civile svizzero nel 1926 costrinsero gli ebrei a rinunciare ai diritti di minoranza in favore di una piena cittadinanza, fino ad arrivare ad impegnarsi, dal 1933, ad adoperare solo la lingua turca. Molti di loro adottarono nomi turchi e mandarono i figli alle scuole nazionali, anche se la loro origine veniva svelata da un'infinità di segni, a cominciare dalla pronuncia. Negli anni '30 e '40 fu chiaro agli ebrei che la cittadinanza non comportava l'appartenenza. Benestanti e spesso in posizioni importanti nell'economia del paese, la loro accettazione di assimilarsi appariva alla popolazione egemone, influenzata dalla propaganda nazista e affascinata da una letteratura pseudoscientifica sulla razza, un artificio per nascondere intenti inconfes-

²⁰ S.J. Shaw, *The Jews of the Ottoman Empire* cit., p. 228; Avigdor Levy (a cura di), *Jews, Turks, Ottomans: a Shared History, Fifteenth through the Twentieth Century*, Syracuse, Syracuse University Press, 2002, pp. 153-193.

²¹ Orhan Koçak, *Westernisation Against the West?: Cultural Politics in the Early Turkish Republic*, in Celia Kerslake, Kerem Öktem, Philip Robins (a cura di), *Turkey's Engagement with Modernity. Conflict and Change in the XXth Century*, London, Palgrave MacMillan, 2010, p. 308.

²² Erik Jan Zürcher, *Turkey: A Modern History*, London, I.B. Tauris 1997 [1993], p. 172.

sabili. Nel 1934 nella Tracia sanguinosi *pogrom* costrinsero circa 15.000 ebrei ad abbandonare le loro case²³.

Malgrado la diffusa convinzione di una rapida e sicura vittoria della Germania, con la quale intratteneva importanti rapporti economici, la Turchia rimase neutrale fino alle ultime settimane del conflitto mondiale, durante il quale la condizione degli ebrei fu difficile ma certamente non tragica come in Europa. Molti studiosi ebrei, tra cui Auerbach che avrebbe scritto *Mimesis* durante il suo soggiorno a Istanbul, trovarono rifugio in Turchia: erano stati chiamati a lavorare, con la condizione di rimanere 'europei' e non mescolarsi con la popolazione, per contribuire alla modernizzazione del paese²⁴. Nel 1940 l'Agenzia ebraica giudicava che gli ebrei turchi,

[...] in sintonia con le imposizioni del regime si stanno assimilando piuttosto velocemente allentando le loro connessioni con le altre diaspore ebraiche e con il Yishuv [...]. D'altra parte le autorità turche continuano a simpatizzare con gli ebrei dei paesi totalitari. [...] il razzismo turco, è funzionale alla costruzione della solidarietà nazionale e dell'unità culturale: non è pretesto alla persecuzione²⁵.

Il contesto spinse gli intellettuali ebrei come Avraham Galante, ad elevare a tesi storiografica il mito della plurisecolare convivenza non conflittuale con i Turchi musulmani. Tuttavia le discriminazioni e sistematiche esclusioni rendevano impossibile l'assimilazione degli ebrei. Nel 1941 furono rifiutati dalle scuole militari, e lo stesso anno la cosiddetta tassa sul benessere (*Varlık vergisi*) pretese da loro, come dai cristiani, un'imposta corrispondente alla metà di quel che avevano²⁶. Le confische e le deportazioni che durarono fino al tardo 1942 costrinsero molti a svendere le loro proprietà ai turchi, mentre molte imprese fallirono. Per giustificare il trasferimento delle ricchezze di un gruppo di cittadini all'altro si disse che per secoli, mentre i cristiani e gli ebrei diventavano ricchi, i turchi avevano versato il loro sangue per la patria.

Anche se la situazione migliorò nel secondo dopoguerra, la comunità ebraica transitata nella Repubblica e sopravvissuta alle discriminazioni tra le due guerre, era traumatizzata dagli eventi precedenti. La nascita di Israele fu accolta con gioia e circa la metà degli ebrei turchi vi si trasferì tra il 1949 e il 1953. L'alto numero di *aliyah* fu percepito dalle autorità turche come una prova di ingratitude²⁷. Al topos narrativo dell'ospitalità turca si era sovrapposto una percezione di onore, trasformando in insulto la rinuncia degli ebrei. La comunità rima-

²³ M. Rozen, *The Last Ottoman Century and Beyond* cit., p. 242.

²⁴ Kader Konuk, *East-West Mimesis. Auerbach in Turkey*, Stanford, Stanford University Press, 2010, in particolare pp. 81-102.

²⁵ M. Rozen, *The Last Ottoman Century and Beyond* cit., p. 358.

²⁶ Faik Ökte, *The Tragedy of the Turkish Capital Tax*, London, Croom Helm 1987, pp. 66-86.

²⁷ M. Rozen, *The Last Ottoman Century and Beyond* cit., p. 364.

nente accettò di preservare l'immagine del generoso padrone di casa come una caratteristica propria dei turchi tanto da istituire, nel 1989, una Fondazione per attestare la perdurante gratitudine e organizzare il 500° anniversario del 1492, che continuava ad essere una festa solo degli ebrei.

La testimonianza letteraria del vissuto della generazione di ebrei che aveva trascorso gli anni di passaggio dall'impero alla Repubblica toccò ai figli che, nati nel secondo dopoguerra si erano formati parlando e scrivendo il turco; il ladino apparteneva al remoto passato dei nonni e genitori. Paradossalmente una lingua utilizzata come strumento di un'assimilazione difficile e spesso impedita diventava il veicolo letterario per fare emergere un passato lungamente taciuto.

Nel mondo artistico di Sevim Burak²⁸, esordita sulla scena letteraria nei primi anni Settanta del Novecento, il turco è lo strumento di esclusione di un potere egemone. Sua madre, nata Anne Marie Mandil, trasformata in Signora Aysel Kudret per non creare difficoltà alla famiglia del marito, non riesce mai a pronunciare e parlare la lingua come una 'vera' turca. Lo svelarsi dell'ebraicità della donna per via della sua pronuncia e delle costruzioni sintatticamente 'guaste' delle sue frasi, è vissuta come una colpa che la esclude dalla possibilità di essere parte della nazione. L'irriducibile estraneità della madre suscita l'ilarità dei parenti turchi che l'ascoltano ed è fonte di profonda vergogna per la figlia, appartenente per diritto di nascita alla maggioranza egemone in possesso del Turco. Tale possesso attribuisce alla bambina un tale senso di potere da permetterle di proibire alla madre di parlare in pubblico. Diventata scrittrice spinta dalla scelta traumatica costretta nell'infanzia, Sevim Burak ha creato una narrativa impostata su una lingua decostruita, seguendo il ricordo del Turco *guasto* della madre come volesse rivendicare la marginalità alla quale era stata condannata. componeva i suoi testi come se cucisse insieme le parole, i concetti, gli appunti, modificava lo scorrere della prosa, spezzettava i lemmi; cambiava l'uso regolare delle maiuscole e minuscole; rompeva le frasi con trattini, barre; scriveva i

²⁸ Nata a Istanbul nel 1931 Sevim Burak abbandonò gli studi dopo il diploma della scuola media conseguito al liceo tedesco della sua città nel 1946. Cominciò a lavorare come indossatrice nel 1950 per poi aprire un atelier di alta moda. Esordì in letteratura nel 1965 con *Yanık saraylar* (Serragli bruciati), una raccolta di storie altamente sperimentale che suscitò un vasto dibattito. Considerata a lungo dalla critica letteraria turca come «surrealista» o «post moderna», comunque incomprensibilmente complicata e astratta, la sua era una «letteratura minore» nel senso in cui la descrivono Gilles Deleuze e Félix Guattari. Sevim Burak non è mai stata accolta nel Gotha della letteratura turca; dopo il rifiuto della giuria del prezioso premio letterario Sait Faik di premiare *Yanık saraylar* per diciassette anni si è ritirata dalla scena letteraria. Nel 1982 ha ricominciato a scrivere candidandosi con il racconto *Palyaço Ruşen* al premio Sabahattin Ali, ma la Giuria le ha negato il meritato riconoscimento. Nel breve arco di tempo prima della sua morte, nel 1984, ha pubblicato *Sabibinin Sesi* (*La voce del padrone*), e *Afrika Dansı* (*La danza dell'Africa*). Il resto del suo lavoro è stato pubblicato dopo la sua morte ed include: il romanzo *Everest My Lord*, la pièce teatrale *İşte Baş İşte Gövde İşte Kanatlar* (*Ecco la testa, ecco il corpo ecco le ali*), e *Ford Mach 1*, romanzo che considerava il proprio capolavoro e che descriveva come un «testo schizofrenico». Nel 2004 il figlio ha pubblicato le sue lettere, *Mach 1'den mektuplar* (*Lettere da Mach 1*) e nel 2009 è stato pubblicato un'ulteriore raccolta di lettere, *Beni deliler anlar* (*Mi capiscono i matti*).

vocaboli mettendone le sillabe una sotto l'altra, sostituiva il linguaggio con immagini, foto, disegni. Sembrava scrivere per indicare, più che per narrare, usava la forma, e soprattutto la lingua, come strumenti di indagine.

Mentre Sevim Burak denunciava la lingua come dispositivo della maggioranza egemone per marginalizzare la minoranza e tenere l'alterità a distanza di sicurezza, Mario Levi²⁹, il più esplicito testimone dell'ebraicità turca, esordito nella scena letteraria negli anni '90, individuava in essa «la sua vera patria». «Delle tre lingue che hanno toccato la mia infanzia il Turco è quello che vibra più profondamente, è quello con cui ho pronunciato le mie prime parole d'amore»³⁰. La scrittura di Mario Levi è una tranquilla ruminazione; i suoi racconti sono intessuti di una malinconica rassegnazione; la fierezza con cui afferma la propria identità è fortemente connessa alla convinzione che l'ebreo sia destinato ad essere ovunque uno straniero³¹. Critica la remissività della propria comunità di appartenenza ma con titubanza, come le denunce dell'attitudine illiberale e pregiudizievole della società turca nei confronti delle minoranze etniche e religiose rimangono in una voluta opacità. La memoria individuale e collettiva con cui intesse la sua narrativa, mescola i piani di realtà e fantasia, smussa la conflittualità.

Nel suo principale romanzo, *Istanbul era una favola*, la storia degli ebrei della città è ricostruita attraverso incerti e malfermi ricordi di tre generazioni dei Ventura, una famiglia safardita, e personaggi in vario modo legati ad essa. Tuttavia a dominare l'intera storia sono l'incertezza e la titubanza: i ricordi sono vaghi, i racconti tentennano sulla soglia del dubbio se di compiersi, oppure mantenere la loro segretezza. Le esperienze e le vite vissute sembrano inenarrabili, non per la loro straordinarietà, ma perché il semplice dirsi ebreo è stato trasformato in un tabù; d'altra parte il non poter raccontare queste esperienze fa perdere loro il senso: anche se ormai sono incerti i luoghi e le memorie che hanno generato, è diventata incerta persino l'appartenenza. Levi dipinge Istanbul come la sua unica casa. Istanbul è la culla della storia, sua, della sua famiglia, della sua comunità, ma anche luogo di convivenza di culture, lingue, religioni, depositaria delle

²⁹ Mario Levi è nato a Istanbul nel 1957. Dopo la laurea in lingua e letteratura francese all'Università di Istanbul con una tesi su Jacques Brél, pubblicata in una versione romanizzata nel 1986 con il titolo *Bir yalnız adam* (Un uomo solo), ha cominciato a scrivere sul settimanale della comunità ebraica, *Şalom* che dal 1984 è pubblicato in turco ma che conserva una pagina in Ladino per preservare la lingua generalmente adoperata dagli ebrei turco-ottomani. Collabora anche con i principali periodici e giornali nazionali (*Cumhuriyet*, *Milliyet Sanat*, *Gergedan*, *Varlık*). È stato il primo scrittore non musulmano a ricevere nel 1990, con *Bir Şehre gidememek* (trad. it. di Giampiero Bellingeri, Paola Ragazzi, *La vita è un bagaglio a mano*, Milano, Feltrinelli 2010), il prestigioso premio letterario Haldun Taner, *Istanbul bir masaldı* del 1999 (trad. it. di Giampiero Bellingeri, Paola Ragazzi, *Istanbul era una favola*, Milano, Dalai, 2007) ha richiesto ben sette anni di scrittura e nel 2000 ha ricevuto uno dei più importanti premi letterari, Yunus Nadi.

³⁰ Semò Marc, *Mario Levi, une plume turque sur la route*, in «Libération», 29 avril 2010, p. 27.

³¹ Nedim Gürsel, *Mario Levi: A Young Jewish Author from Istanbul*, in A. Levy (a cura di), *Jews, Turks, Ottomans: a Shared History* cit., p. 277.

loro tracce. L'autore è stato spesso paragonato, per la scrittura non lineare, per le frasi tanto lunghe da mettere in difficoltà la sintassi del turco, per la struttura ritmica, per l'evocazione della memoria sensoriale a *À la recherche du temps perdu* di Proust. *Istanbul era una favola* è lo sforzo di Levi per restituire la memoria, l'identità e la dignità storica agli ebrei turchi, mantenendo e mettendo in mostra la loro reticenza a esprimersi attraverso la titubanza di un linguaggio spezzato, il muoversi circolare delle frasi che lentamente si insinuano nell'intimità dei personaggi. Il fluire irregolare del tempo della narrazione, caratterizzato da analessi e prolessi, da interruzioni, citazioni di frasi pronunciate dai personaggi, brevi dialoghi, fanno di Levi un investigatore intimidito dalle difficoltà di riportare alla luce le storie del passato. Il romanzo mette in evidenza una problematica, doppia esistenza, una 'turca', vissuta alla luce del sole e l'altra, ebraica, nascosta dietro un velo di mistero, che finisce per trasformare la realtà in favola, nella quale insieme ai personaggi anche Istanbul diventa inafferrabile. I figli, a causa del silenzio dei padri sono costretti ad un faticoso percorso per indagare la propria ebraicità. La pulsione nazionalista tesa all'omogeneità e all'autenticità ha trasformato gli ebrei, come tutti coloro che non è riuscita a piegare, in personaggi irreali di una favola in una Istanbul irrealistica dove essi vagano senza riscontro con le proprie memorie, come in un sogno, incapace di costruire una narrazione coerente di sé. Perso dietro le nebbie del passato, collettivamente condannato all'oblio, questo mondo, per riacquisire il diritto all'esistenza, seppure solo nella memoria, ha bisogno di essere raccontato. Levi conclude il suo romanzo con l'unica convinzione del bisogno di raccontare: «Racconta ancora una volta [...] Racconta per quel posto, per quel tempo, per quella persona... Racconta per quel paese, per il nostro paese... Raccontami ancora una volta una nuova storia alla quale mi sia concesso di credere... Raccontami una storia più vera, più reale, più indifesa... Racconta... Racconta... E racconta...»³².

³² M. Levi, *Istanbul era una favola* cit., p. 831.

LA MEMORIA DIFFICILE.
LA SHOAH NEI GRAPHIC NOVEL DELLA «SECONDA GENERAZIONE»

Elisabetta Bacchereti

1. *La memoria difficile*

«Un sopravvissuto appartiene alla storia» ha detto in una intervista la scrittrice ungherese naturalizzata italiana Edith Bruck¹, che da Primo Levi era stata incoraggiata a raccontare la propria esperienza nei campi di sterminio, si era impegnata come testimone vivente dell'orrore dell'Olocausto anche nelle scuole, e, alla notizia del suicidio di uno dei padri fondatori della memoria dell'Olocausto, appunto l'autore di *Se questo è un uomo*, aveva reagito con un «non ne aveva il diritto!». Ma sottolineava anche come il dovere di mantenere il segnalibro della memoria tra le pagine del libro dell'umanità, per dirla con Levi, comportasse un alto costo emotivo: perché quel vissuto in realtà non si era fatto «passato», accolto seppur non pacificato o redento nella dimensione del ricordo, ma perdurava nel presente, oscurando la riconquistata «normalità» del quotidiano, minando le relazioni interpersonali, inquinando la percezione di sé e del mondo esterno, fino al limite estremo della patologia psichica, la «sindrome del sopravvissuto»: il devastante e paralizzante senso di colpa post-traumatico di chi si è salvato nei confronti dei «sommersi». La cosiddetta «letteratura della Shoah»², l'insieme delle opere dei deportati ebrei sopravvissuti che hanno consentito alla memoria di incidere nero su bianco sulla pagina l'inferno che avevano attraver-

¹ Edith Bruck (Tisztabercel, 1932) di famiglia ebrea ungherese viene deportata ad Auschwitz nel 1944, poi trasferita a Dachau e Birken Belsen. Sopravvissuta con la sorella, dopo varie vicissitudini, si stabilisce in Italia nel 1954, dove incontra e stringe amicizia con Primo Levi, e sposerà il poeta e regista Nelo Risi. Su sollecitazione di Levi racconta la propria esperienza nei lager nel libro d'esordio, *Chi ti ama così* (1959), scegliendo la lingua italiana, non familiare, per una esigenza di distacco emotivo dal tragico vissuto. L'intervista citata è disponibile su <<http://aulalettere.scuola.zanichelli.it/interventi-d-autore/la-nostra-vita-appartiene-alla-storia-incontro-con-edith-bruck/>>.

² «Esiste una letteratura assai ampia che raccoglie direttamente le memorie dei campi di sterminio [...] In linea di massima essa oscilla tra i due «generi» del diario (o della raccolta epistolare) che annota secondo un ordine cronologico la sequenza dei fatti; e del romanzo (quasi sempre a sfondo autobiografico) che rielabora secondo una specifica poetica narrativa la vicenda della «prima persona» protagonista» (Alberto Bertoni, *L'olocausto e l'identità letteraria*, in *Mappe della letteratura europea e mediterranea*, a cura di Gian Mario Anselmi, Milano, Mondadori, 2001).

sato, se, da un lato, esprime un imperativo di assunzione di responsabilità vocata soprattutto a far *conoscere* quanto è accaduto ed è stato per anni «invisibile», dato che impossibile sembra *comprendere*, dall'altro testimonia anche un modo per fare i conti con un passato che non passa. Si può scegliere anche il silenzio e respingere l'orrore del passato, lo strazio della perdita degli affetti e della stessa propria identità, i patimenti fisici, le umiliazioni, la quotidiana lotta per sopravvivere, la consuetudine con la morte, il più possibile lontano da sé, dalla vita nuova, che ricostruisce il diritto alla normalità. Ma proprio quella reticenza può pesare sui figli nati dai sopravvissuti: la richiesta di conoscere la sorte della propria famiglia, riscoprire le radici e le origini oltre la genitoriale rimozione protettiva, può trasformarsi in una ossessione, che incrina i rapporti familiari e la capacità relazionali con l'esterno, condizionando la vita nel presente. fino a connotarsi come reale disagio psichico. Da questo punto di vista il *graphic novel* di Art Spiegelman, *Maus. A survivor's tale*, pubblicato in edizione completa in USA nel 1991 (premio Pulitzer 1992), in tradizione italiana semplicemente *Maus*³, che ha segnato un svolta fondamentale nella percezione e nella conoscenza dell'Olocausto da parte soprattutto dei giovani americani⁴, oltre che nella storia evolutiva dei *comics*, rappresenta anche la prima elaborazione narrativa, autobiografica, delle problematiche relative alla «sindrome della seconda generazione», in un racconto che incrocia in parallelo due storie: la propria, di figlio di sopravvissuti, nel presente, e quella dei suoi genitori, con la ricostruzione memorale del passato registrata dalla voce paterna. A *Maus* si sono poi affiancati per affinità tematica e scelta tecnica *I was a child of Holocaust survivors* (2006) di Bernice Eisenstein, pubblicato in traduzione italiana nel 2007 (*Sono figlia dell'Olocausto*, Guanda Graphic), e *Deuxième génération: ce que je n'ai pas dit à mon père* (2012) di Michel Kichka (*La seconda generazione. Quello che non ho detto a mio padre*, Rizzoli Lizard, 2014).

Spiegelman, Eisenstein e Kichka sono tutti e tre figli di sopravvissuti dai campi di sterminio nazisti. I genitori di Art, Vladek e Anja erano ebrei polacchi, deportati dal ghetto di Varsavia ad Auschwitz. Separati durante la deportazione, unici sopravvissuti delle rispettive famiglie, si ritrovano dopo la liberazione e si trasferiscono a Stoccolma, dove nel 1949 nasce Art, e poi in USA. Ben Eisenstein invece, anch'egli ebreo polacco, conosce la futura moglie, Regina, negli ultimi confusi mesi ad Auschwitz. Emigrano poi in Canada, a Toronto, dove

³ *Maus* è stato pubblicato a puntate tra il 1980 e il 1991 sulla rivista di *comics underground RAW* di cui Spiegelman era fondatore e direttore. Nel 1986 le prime sei puntate furono raccolte in volume (*Maus I*), le restanti cinque nel 1991 (*Maus II*). In Italia i due volumi uscirono rispettivamente nel 1989 e nel 1992, nella traduzione di Ranieri Carrano per i tipi Rizzoli. Sono poi stati editi in un unico volume, *Maus*, nella nuova traduzione di Cristina Previtali, per Einaudi Stile Libero, nel 2000.

⁴ Conoscenza così vaga e incompleta, quando non del tutto assente, ancora negli anni novanta in USA, da convincere Steven Spielberg, regista hollywoodiano di origine ebraica, a scrivere, dirigere e produrre il film *Schindler's List* (1993), per sua stessa dichiarazione.

nasce Bernice nel 1949. Il padre di Kichka, invece, Henri, ha diciannove anni quando arriva ad Auschwitz dal Belgio, insieme ai suoi familiari. Sopravvissuto alla «marcia della morte» insieme al padre, che muore a Buchenwald, tornato a Bruxelles, mette su famiglia con una ragazza ebrea: Michel nasce nel 1954, secondo di quattro fratelli. Tutti e tre sanno che i genitori sono i sopravvissuti alla tragedia della Shoah, ma non molto più di questo. Può sembrare paradossale, ma la trasmissione della memoria si inceppa proprio all'interno dell'ambito familiare, tra genitori e figli. Il ricordo del trauma dell'esperienza estrema subita nel campo di sterminio dai genitori si perde nella palude del non detto, nelle cui sabbie mobili affonda il passato, anche se qualche bolla di fango, qualche indizio, allusione, emerge qua e là, e su questa si costruisce la passerella del silenzio o della reticenza, quasi per consentirne un attraversamento indolore e oltrepassarne l'orrore. Forse è anche un modo per preservare e tenere lontani i figli da quel passato, o anche perché solo nella apparente dimenticanza si può recuperare la propria identità e ricostruire una esistenza «normale». Ma il dolore o l'orrore «differiti» per così dire, finiscono per creare un effetto retroattivo della Shoah, condizionando la vita dei sopravvissuti dell'Olocausto fino ad influire sulle loro relazioni con i coniugi e con i figli, in modo impreveduto e imprevedibile. Così la nota «sindrome del sopravvissuto», con tutto il suo bagaglio anche patologico di sensi di colpa, si rivela all'origine di un disagio psichico che ha registrato nelle seconde generazioni un preoccupante numero di suicidi, o di pazienti in cura di analisti e psicoterapeuti, tanto da essere indicato negli studi sui disordini mentali derivati da traumi estremi come «sindrome della seconda generazione». I libri di Bernice e Michel, soprattutto, ma anche *Maus*, che unico apre al racconto in presa diretta dell'esperienza paterna, raccontano soprattutto un percorso di cognizione del dolore, il bisogno di rompere quel muro di silenzio e riempire quel vuoto di memoria che i padri hanno creato tra il presente e il loro passato, recuperare le perdite, ritrovare le radici spezzate e divelte, dare volto voce e nome e cittadinanza nella memoria alle ombre e ai fantasmi di chi non c'è più. Sono *memoir*, viaggi autobiografici che narrano le anomale adolescenze e giovinezze di figli di sopravvissuti, sulle quali l'olocausto ha proiettato la sua cupa ombra, dalla quale è possibile liberarsi solo con un doloroso corpo a corpo con la verità del vissuto.

2. I padri sanguinano storia e qui cominciano i guai dei figli

Spiegelman traccia in *Maus* il sentiero di questa incursione nella memoria familiare con un *graphic novel* caratterizzato da una scelta grafica straniante e al tempo stesso coinvolgente, accolta con grande consenso di pubblico e critica: la figurazione animale dei personaggi che si configura come animalizzazione dell'umano, rovesciamento della prassi dell'antropomorfismo animale ereditata dall'allora imperante fumetto disneyano dalla favolistica. In questo modo si

realizza anche una identificazione figurativa che rende i personaggi antropologicamente e visivamente distinti, nella dinamica di una storia privata specchio riflesso di una storia collettiva, subito riconoscibili non come singoli individui ma come collettività. Art Spiegelmann disegna gli ebrei con stilizzati musi di topo, *maus* in lingua tedesca, con un riferimento evidente alla sottocultura nazista, («Gli ebrei sono indubbiamente una razza, ma non sono umani» è citazione da Hitler in epigrafe), e alla propaganda antisemita: ebrei ovvero *vermin*, parassiti della società, come i topi del regno animale⁵. E, di conseguenza, i soldati tedeschi e le SS hanno musi di gatto, con tratti di felina ferocia che deforma nel rude segno grafico la fisionomia domestica in tratti di felina ferocia; ai polacchi, spregiativamente perché traditori o kapò, spetta il muso di maiale, ai francesi di rana, secondo il pregiudizio misogallico dei «francesi mangia-rane»; ai russi di orso, animale icona della Russia, agli svedesi di renna, agli «amici» liberatori americani, quello docile e rassicurante di cane. Sono utilizzati gli stereotipi figurativi tipici dei *cartoons* per favorire l'identificazione dei soggetti al primo sguardo, ma al tempo stesso per catalizzare emozioni e ampliare l'orizzonte cognitivo oltre i confini della parola, specie quando questa sembra ritrarsi di fronte all'indicibile e all'indescrivibile. Nella simbiosi di parola e immagine del *graphic novel*, del resto, come aveva già intuito Dino Buzzati, *ante litteram*, con il suo *Poema a fumetti* del 1969, il disegno rappresenta una operazione creativa che «produce», è, il racconto stesso. Riscrive lo statuto del racconto nell'ibridazione delle jamesiane modalità costitutive di ogni atto di narrazione, lo *showing* e il *telling*, e subordina entrambi al *drawing*, ovvero alla fisicità e materialità del disegno, e dunque alla presenza ineludibile della mano e della mente dell'autore⁶. Le scelte formali – il bianco e nero o il colore, il *layout* della pagina, la disposizione dei *panel*, i tratti del segno – aggiungono connotazioni di grande complessità narrativa e suggeriscono percorsi cognitivi attraverso l'incontro e la fusione estetica della cifra letteraria con la cultura sempre più visuale della contemporaneità. Per una immediata verifica delle potenzialità comunicative ed empatiche dell'immagine, che spesso forza il racconto in senso espres-

⁵ Spiegelman ricorda che fondamentale per la scelta fu la visione del film *The eternal Jew* (titolo originale *Der Ewige Jude*, 1940), film «documentario» girato nel ghetto di Varsavia. Nel montaggio venivano giustapposte alle immagini delle zone più degradate del ghetto immagini di comunità di ratti. Il film voluto da Goebbels dopo l'occupazione nazista della Polonia fu affidato alla regia di Fritz Hippler.

⁶ «The fact that the story is less told or shown than drawn is what defines the difference between comics and graphic novels and storytelling in other media. [...] Lines display a story world in which the act of drawing cannot be separated from the drawn results. And lines [...] do inevitably manifest themselves as narrative agents and vehicles of storytelling. [...] And behind or beyond each lines emerges the source of any storytelling whatsoever; the narrator. [...] By linking the materiality of the line to the hand and the mind producing it, and that we reproduce in our reading, we better understand which kind of narrator is doing the telling and how we are supposed to make meaning if the narrative act» (Ian Baetens-Hugo Frey, *The graphic novel. An introduction*, Cambridge University Press, New York, 2015, p. 165).

sionistico, è sufficiente mettere a confronto le controcopertine in bianco e nero, su doppia pagina, nell'edizione completa di *Maus*⁷. La prima presenta una folla di ebrei-topi, in primo piano: i volti-musi sono caratterizzati singolarmente, presentano fisionomie diverse, particolari distintivi: chi porta gli occhiali, chi la cravatta, chi la farfalla, chi il gilet; diverse sono le fogge dei cappelli; si intuiscano età diverse, corporature diverse e si distingue la presenza di elementi femminili; si intravedono sulle giacche un paio di stelle a sei punte, il marchio antisemita. La cromia dominante è data dal nero, graffiato da tratteggiature di bianco a definire la fisicità delle figure con un gioco chiaroscurale, in una claustrofobica assenza di vuoti nel *layout* della pagina. Sono «persone». La controcopertina finale ripropone la stessa impostazione della pagina, potenziando l'effetto claustrofobico attraverso un elementare ma efficace gioco prospettico di riduzione bidimensionale che consente di esasperare la numerosità delle figure. Queste appaiono appiattite su uno sfondo dominato visivamente dal disegno della rigatura a strisce verticali bianche e nere della divisa di deportati che tutte indossano. Il cromatismo chiaroscurale che nella prima controcopertina conferiva consistenza e identità è sostituito dal rigido alternarsi del bianco e nero, sul quale si stagliano musci topeschi, identici in tutto, tranne nella dimensione, regolata dalla prospettiva. Sono «numeri». La lettura in parallelo dei segni iconici, affini e distinti, delle due controcopertine, allusive la prima alla ghettizzazione degli ebrei, la seconda all'internamento nei campi, se delimita i confini tematici e cronologici della narrazione di una storia privata specchio dell'esperienza di un popolo, soprattutto la immette in una dimensione cognitiva di immediato impatto emozionale. La strategia metaforica di Spiegelman si avvale di un tratto rude ed essenziale, che esclude indugi su dettagli accessori, e ricerca una rappresentazione eticamente più che esteticamente efficace, con forzature drammatiche ed espressionistiche, soprattutto nella seconda parte.

Maus apre una finestra sulle sempre più difficili condizioni di vita degli ebrei nei ghetti, a partire dalla metà anni Trenta, sulla deportazione e sullo sterminio programmato, fino alla liberazione, traducendo in immagini il tragico vissuto della famiglia Spiegelman. Un passato che Vladek, il padre di Art, non aveva mai raccontato, finché lo stesso Art, ormai trentenne fumettista, deciso ad affrontare quei fantasmi del passato che avevano allungato la loro ombra sulla sua adolescenza e giovinezza, ancora inquietavano il suo presente e continuavano in qualche modo a inquinare il rapporto non facile con la figura paterna, non aveva sollecitato, con insistenza e impazienza, quel *memoir*, con l'intenzione di farne poi un libro. Un modo in fondo per liberarsi dei persistenti incubi di quel passato, che aveva visto, diciannovenne, riemergere devastanti nella madre Anja, suicida senza una riga di salute nel 1968, vittima indiretta dell'Olocausto. Spiegelman aveva elaborato il lutto in un *comics* autobiografico, *Prigioniero sul*

⁷ Art Spiegelman, *Maus*, trad. it. di Cristina Previtali, Torino, Einaudi Stile Libero, 2010².

pianeta Inferno, Un caso clinico, nel quale raffigurava se stesso in divisa da internato nei campi di sterminio. Reinserito poi in *Maus* – un fumetto nel fumetto – assolveva la funzione di personale elaborazione del trauma della perdita patito dalla generazione dei padri.

La strategia narrativa del *graphic novel* è scandita da un *layout* della pagina rispettoso, nel suo insieme, della distribuzione regolare delle strisce nei *comics* tradizionali. Le vignette, di formato regolare, si succedono disposte su linee orizzontali, con frequenza più o meno serrata, dall'alto verso il basso e da sinistra a destra. Parco è l'utilizzo di quadrature più ampie che spezzano il ritmo, molto raro il quadro a pagina intera. All'interno del reticolo ordinato delle vignette, il racconto disegnato procede su due livelli narrativi distinti da diversi piani temporali: nel racconto di primo livello Art riferisce in prima persona, rappresentando anche se stesso con un muso da topo, la sua vita attuale e la situazione familiare (il difficile rapporto con il padre, i problemi quotidiani che emergono durante i loro incontri), e si raffigura nell'atto di annotare e registrare poi il racconto autobiografico del padre, il racconto di secondo livello, che ricostruisce minuziosamente la storia della famiglia Spiegelman, risalendo indietro nel tempo fino al suo fidanzamento con Anja. Nell'edizione completa il testo ripropone la scansione bipartita originale di *Maus I* e *Maus II*, comprendenti rispettivamente 6 e 5 capitoli, corredati di titolo e relativa icona figurativa. Nella prima parte, intitolata *Mio padre sanguina storia*, il racconto di Vladek ripercorre le vicende della famiglia e della comunità ebraica polacca nel progressivo inasprirsi delle condizioni di vita nel ghetto di Varsavia a causa delle sempre più restrittive leggi razziali e delle vessazioni discriminatorie, seguite dalle selezioni per i campi di lavoro, dalle esecuzioni sommarie, fino alla deportazione della famiglia ad Auschwitz nel 1944, ribattezzata *Mauschwitz*. La seconda parte, *E qui sono cominciati i miei guai*, il tragico racconto retrospettivo paterno, integrato e sceneggiato dal disegno del figlio, riferisce dell'internamento nel campo, delle condizioni ai limiti della sopravvivenza, degli eccidi nelle camere a gas, dei forni e delle fosse crematorie, delle astuzie di Vladek per sopravvivere, per sottrarsi alla «marcia della morte», fino alla liberazione, al ricongiungimento con Anja, la vita nei campi profughi svedesi, la nascita di Art e l'emigrazione negli States. Bastano i titoli delle due sezioni a far emergere il transito tematico dal tributo pagato al sangue della storia alla persistenza dell'incubo oltre il risveglio, proiettato sulle seconde generazioni. Nel titolo della seconda parte, ai traumi del padre si sostituiscono quelli del figlio. Il tema sottinteso al tributo pagato alla memoria, al dovere della testimonianza, a quelle generazioni passate per il camino, disperse nel vento malvagio della storia, è il trauma della seconda generazione: cosa comporti essere *survivor's son*, figli di sopravvissuti, quelli nati «dopo», quando la vita si è ripresa i suoi diritti, e ci si è ricostruiti uno spazio, una famiglia nuova, cercando di convivere con i fantasmi dei sommersi, di quelli che non si sono salvati. Specialmente quando si devono fare i conti con la reticenza dei genitori, per anni restii a raccontare. La vita di Art Spiegelman,

segnata dal trauma della perdita della madre, inattesa e incompresa, è abitata da un altro fantasma: Richeu, il primo figlio di Vladek e Anja, avvelenato dalla zia Tosha insieme ai cuginetti per sottrarlo alla deportazione. Del resto della famiglia sono rimaste solo alcune foto. I padri sanguinano storia, e da quella storia sono cominciati i guai dei figli. Il *cartoonist* statunitense d'adozione è il primo a dare corpo ed evidenza alla problematica della «seconda generazione», inserendo una metalessi narrativa (un *metamaus*?) nel capitolo secondo della seconda parte, *Auschwitz (Il tempo vola)*. Art si rappresenta al tavolo da disegno, in veste di autore del libro tanto dolorosamente perseguito, di cui ha pubblicato la prima parte. È il maggio del 1987, *Maus I* è stato pubblicato nel settembre dell'anno prima, dopo otto anni di lavoro, a cinque anni dalla morte di Vladek. Art non si disegna più con un muso da topo, ma ne indossa la maschera, e si trova in un momento di totale *impasse* creativa e figurativa. Il racconto di Vladek l'ha condotto ad Auschwitz, al momento di mettere in carta e tradurre in immagini la memoria paterna dell'orrore. La successione dei *panel* crea un effetto di zoom al rovescio: il campo visivo sullo studio di Art si amplia progressivamente nelle prime quattro vignette della metà superiore della pagina (il primo piano di Art, poi la sua mano con la matita, poi Art appoggiato al tavolo da disegno, poi altri particolari della stanza), per scoprire nella quinta vignetta, che occupa tutta la metà inferiore della pagina, la scioccante immagine di un mucchio di scheletrici cadaveri sotto il tavolo, rivelando anche la macabra ragione della presenza delle mosche nelle prime quattro vignette⁸. Si sente depresso, come se il fantasma del padre incombesse ancora su di lui, con tutto l'ingombro della sua storia di sopravvissuto, che ha corrotto e compromesso in particolare il rapporto con il figlio. Illustra le sedute psicanalitiche cui ha dovuto sottoporsi, come tanti altri coetanei della «seconda generazione», durante le quali prende coscienza del rapporto castrante con la figura paterna: «Qualunque cosa realizzi – confessa Art al suo «strizzacervelli» – non sarà mai nulla rispetto all'essere sopravvissuto ad Auschwitz»⁹, ricordando le liti e gli scontri con la rigidità di Vladek, con le sue idiosincrasie, l'eterno malcontento, la pignoleria taccagna, le accuse di debolezza nei confronti del figlio, la pretesa di aver sempre ragione. Fors'anche un malcelato orgoglio per aver dato prova di acutezza astuzia e intraprendenza, nascosto nelle pieghe di un rammemorare anodino, lucido, oggettivo, quasi privo di emotività, dei trascorsi ad Auschwitz. Forse sintomo di un rimosso senso di colpa, scaricato sul figlio, quello «nato dopo» la cui presenza non cancella l'assenza e non risarcisce la perdita del primo figlio: quando Vladek giunto alla fine della sua storia, stanco per la fatica del lungo racconto, si corica e sta per addormentarsi, saluta un attonito Art chiamandolo Richeieu. La pagina finale di *Maus* si chiude con l'immagine della lapide tombale di Vladek e Anja: forse

⁸ Ivi, p. 197.

⁹ Ivi, p. 200.

per Art i conti con il passato dei genitori e con la propria storia si sono chiusi, forse no. Forse il doloroso itinerario nel passato ha finalmente consentito una vera cognizione del dolore e anche una pacificazione con la figura della madre suicida, alla quale il libro è dedicato. Ma dopo la pubblicazione di quel *graphic novel*, Spiegelmann non sarà capace di disegnare nient'altro, per molto tempo, e anche quando riuscirà a riprendere in mano matita e china, dovrà rassegnarsi, con un ambivalente sentimento di soddisfazione e disappunto, a constatare come *Maus* abbia in parte oscurato il resto della sua opera¹⁰.

3. *L'insostenibile leggerezza dell'essere figli di sopravvissuti dell'Olocausto*

Cosa significhi essere «figli dell'Olocausto» è il tema del *memoir* di Bernice Eisenstein, *I was a child of Holocaust Survivors* (2006), tradotto in Italia da Alba Bariffi (*Sono figlia dell'Olocausto*, Guanda Graphic, 2007), la prima opera narrativa della disegnatrice canadese, nata a Toronto nel 1949, da Ben e Regina Eisenstein. I suoi genitori, ebrei polacchi, si erano conosciuti e innamorati negli ultimi mesi di detenzione a Auschwitz. Il libro non è tecnicamente un *graphic novel*, ma neppure si potrebbe definire un libro illustrato nel senso comune. Il racconto retrospettivo è accompagnato, integrato, connotato da disegni della stessa autrice, che vi si rappresenta come una bambina con pensieri adulti, quasi ad annullare la distanza tra il presente e il passato¹¹. Il linguaggio grafico e quello letterario concorrono alla costruzione di una «lunga conversazione con me stessa, i miei genitori i loro amici sopravvissuti, i fantasmi del passato»¹², spiega l'autrice in una intervista, assegnando al disegno la prima formalizzazione espressiva dei nodi dolenti di quella che definisce la «sindrome della seconda generazione», e la funzione primaria di aver «creato un paesaggio», di aver aperto la strada ad una «immaginazione ossessionata» dalla percezione che senza l'Olocausto non sarebbe quella che è:

¹⁰ Tra il 2002 e il 2004 Spiegelman disegna e pubblica una serie di fumetti dedicati all'attentato alle Torri Gemelle del settembre 2001, riuniti poi nell'albo unico *In the shadow of No Towers* (2004), tradotto in Italia da Cristina Previtali e pubblicato da Einaudi (2004). Nell'ottobre del 2016 sempre la casa editrice torinese, nella collana Stile libero extra, ha tradotto e pubblicato *Metamaus* (2011) in cui Spiegelman ripercorre il processo creativo che ha portato alla creazione di *Maus*, attraverso una lunga intervista realizzata da Hillary Chute, corredata da interviste con sua moglie e i suoi figli, disegni, sketch preparatori, fotografie. L'edizione italiana è corredata da una copia digitalizzata in DVD dell'opera originaria, con contenuti speciali multimediali che permettono di approfondire i retroscena della storia, oltre alle registrazioni audio delle interviste effettuate da Spiegelman con suo padre.

¹¹ Vedi l'illustrazione di copertina in Bernice Eisenstein, *Sono figlia dell'olocausto*, Parma, Guanda, 2007. «Mettere parole adulte in bocca a me bambina mi ha permesso di mostrare quanto il passato sia sempre presente» (Bernice Eisenstein in <<http://www.wuz.it/intervista-libro/1598/Guanda-intervista-BerniceEisentein-html>>).

¹² *Ibidem*.

Mi ha marchiata a fuoco, segnato con il suo tatuaggio a puntini sull'avambraccio, e mi ha attirato nel suo mondo inequivocabilmente, quale sua prole. La memoria collettiva di una generazione parla e io sono obbligata ad ascoltare, a vederne gli orrori e a sentirne l'offesa¹³.

Poi c'è stato bisogno anche della parola, per comunicare con esattezza, per scavare il più possibile in profondità, ma le illustrazioni non espletano mai una funzione puramente ancillare, anzi schiudono spazi inesplorati oltre il narrato, fino all'emersione dell'inconscio: «I disegni hanno spalancato le porte sul mondo, creando un paesaggio, le parole sono lo strumento che mi ha consentito di camminare in questo mondo [...] due lingue per parlare a una voce sola»¹⁴. Il risultato è una autobiografia intermittente, perché la memoria non è un luogo cartografato, con coordinate fisse: i piani temporali si mescolano, non solo trascorrendo dal presente della scrittura, quindici anni dopo la morte del padre, al passato del proprio vissuto o a quello dei genitori: il viaggio a ritroso nel tempo non presenta linearità cronologica, ma pesca senza ordine nel passato *tranches de vie*, episodi e persone, storie altrui o dei propri cari, in un continuo andirivieni temporale: tessere sparse a ricostruire in mosaico l'orrore, per afferrare quel senso di sotterranea mancanza, di perdita, presente pur nella nuova vita, in ogni occasione di festa. Bernice si definisce un «Sisifo ebreo»¹⁵ che spinge la storia e la memoria in salita: ha sempre saputo che suoi genitori erano sopravvissuti all'Olocausto, ma da loro non ha ricevuto nessuna testimonianza diretta: «una seconda pelle ha coperto le ferite, dando loro la possibilità di sentirsi di nuovo se stessi»¹⁶, e così hanno cercato di tener a distanza dai figli il passato. Forse «allo scopo di rifarsi una vita nel Nuovo Mondo, dimenticare doveva essere stata una necessità»¹⁷ Il filo che la lega a quel passato si rende visibile, racconta, solo quando assiste con i genitori ed un gruppo di loro amici, anch'essi sopravvissuti, alla cronaca televisiva del processo tenutosi in Israele nel 1961 contro Adolf Eichmann, il più determinato esecutore della deportazione e dello sterminio degli ebrei, definito da Hannah Arendt l'«incarnazione della assoluta banalità del male». «Sullo schermo – scrive Bernice – scorrono immagini di corpi scheletrici ammucchiati l'uno sull'altro, e all'improvviso mi entra in circolo il calor bianco di una nuova realtà»¹⁸. Solo allora i numeri ancora incisi sull'avambraccio dei

¹³ B. Eisenstein, *Sono figlia dell'olocausto* cit., pp. 25-26.

¹⁴ La citazione è dall'intervista a Bernice Eisenstein.

¹⁵ «Eppure eccomi qui, come un Sisifo ebreo, a spingere la storia e la memoria in salita, domandandomi che cosa dovrei essere in realtà, perché io mi sento una figlia ribelle che si pianta davanti ai genitori e dice: ecco questo ve lo potete tenere, non lo voglio. Eppure mi basta alzare gli occhi e vedere là in cima Primo Levi ed Elie Wiesel, padri fondatori della memoria, per rendermi conto della mia follia. Guarda cosa ci è voluto perché loro trovassero le parole» (ivi, pp. 53-54).

¹⁶ Ivi, p. 27.

¹⁷ Ivi, p. 24.

¹⁸ *Ibidem*.

suoi genitori acquistano una nuova evidenza, si fanno segno e marchio di una diversità dal valore sociale incalcolabile. Nei giochi di bambina, per esempio: «chi, io sono diversa da te. I miei genitori sono stati ad Auschwitz. Allora, riesci a fare di meglio? [...] Posso giocare con il tuo secchiello e la paletta? No? Sai, i miei genitori sono stati ad Auschwitz...»; o ai primi appuntamenti coi ragazzi: «io non sono come le altre con cui esci, perché i miei genitori...»¹⁹. L'Olocausto le entra nelle vene come una droga, diventa la sua «scimmia personale», creando una sorta di dipendenza che rinnova di continuo in lei l'ossessione di guardare in quel passato, per dare un volto, un nome, una storia a quelli della famiglia – nonni, zie e zii, cugini – che non sono più: «Sapere che l'Olocausto c'era stato non mi bastava, avevo bisogno di sapere che cosa aveva fatto ai miei genitori»²⁰. Entrare in quell'«allucinatorio mondo di fantasmi» per ridar loro pace, avvia un percorso di conoscenza del nocciolo più intimo del dolore, indispensabile per recuperare e il senso di appartenenza e salvaguardare una identità, per quanto ostacolato dalla reticenza e dal silenzio dei «salvati». Bernice porta come secondo nome l'yiddish Binche, in ricordo della sorella del padre, prelevata durante la liquidazione del ghetto ebraico di Miecchow mentre aspettava un bambino, e scomparsa insieme al marito ai genitori e all'altra sorella, Chana. Dalle memorie di un sopravvissuto, lette casualmente, scopre che, durante il raduno alla stazione ferroviaria, Binche aveva partorito il suo bambino, immediatamente ucciso dai soldati tedeschi. Di lei non si era saputo più nulla, ma quella testimonianza di uno sconosciuto, riportando da lontano il nome di Binche, per lei significava «completare» il suo stesso nome e permetterle di posare un sasso su una tomba anonima, secondo il rito funebre ebraico, in sostituzione di una tomba che non c'era. Desidera sapere se il padre sia mai venuto a conoscenza di quanto era accaduto alla sorella quel giorno, e dalla risposta negativa della madre, comprende quanto la memoria custodita e il non detto possano aiutare a vivere nuovamente: «Dopo quella risposta, il tempo scorre e io vedo due sopravvissuti che si abbracciano, bentornato alla vita, si dicono l'un l'altro, il loro incubo gelosamente custodito, affidato al solo ricordo»²¹. Ma a lei non basta. Legge tutti i libri che parlano dell'Olocausto, più volte, Primo Levi tra i primi, «così forte da lasciarmi incosciente sotto il letto, rannicchiata in posizione fetale», per «ascoltare voci che sono state ridotte al silenzio e perdute, per scoprire quello che non le hanno mai raccontato», e immagina il pavimento intorno al suo scrittoio, ingombro di centinaia di foglietti appallottolati, gettati via. Forse «perché sentiva che le sue parole erano carenti, non arrivavano nemmeno vicino alla verità della sua esperienza?», si chiede²². Sulla soglia del suo *memoir* ne tratteggia a schizzo

¹⁹ Ivi, pp. 21-22.

²⁰ Ivi, p. 24.

²¹ Ivi, p. 86.

²² Ivi, p. 54. Primo Levi, definito insieme a Wiesel il padre fondatore della memoria della Shoah, è raffigurato e citato due volte nel testo della Eisenstein, nell'illustrazione-epigrafe e

in bianco e nero il volto insieme a quello di scrittori, artisti e intellettuali ebrei come punti cardinali su cui si orienta il suo viaggio di conoscenza, e incornicia, nei tipici *balloons* del fumetto, citazioni estratte dai loro testi, come epigrafi-viatico: sono Charlotte Salomon, pittrice berlinese di talento, morta a Auschwitz nel '43; Bruno Schulz, scrittore e pittore polacco; Hannah Arendt, studiosa di filosofia politica autrice tra l'altro di *La banalità del male*; e Elie Wiesel, scrittore e giornalista autore di *La notte*, racconto autobiografico dell'internamento nei campi di Auschwitz, Monowitz e Buchenwald. Guarda, con grande sofferenza, tutta la filmografia sulla Shoah, dai filmati ai docu-film, «perché volevo vedere un duplicato di Auschwitz e riuscire ad immaginare mia madre e mio padre in piedi sullo sfondo, tra gli altri prigionieri denutriti»²³. Ma non riesce a stabilire un legame tra sé e il passato del padre: quando gli mostra *The book of Alfred Kantor*, una raccolta di disegni sulla vita nei campi di sterminio del pittore ebreo cecoslovacco, «una memoria messa a nudo»²⁴, riceve un rifiuto così brusco da lasciarla mortificata profondamente per averlo forzato a rivisitare un dolore ancora insostenibile:

[...] mi resi conto che avevo sentito il bisogno di far capire a mio padre quanto quel libro fosse importante per me, ma ancora una volta quel periodo doloroso della sua vita era diventato irraggiungibile, recidendo il legame tra noi. Più tardi, cominciai a vedere quanto eravamo simili. Lui non riusciva a parlare del passato, e a me, poiché non ero mai riuscita a trovare una via per arrivare al nocciolo più intimo del dolore dei miei genitori, riusciva difficile esprimere i sentimenti²⁵.

Dalla madre invece ottiene una testimonianza indiretta ma completa sulla sua storia di sopravvivenza, solo però sul finire degli anni Novanta, dopo la morte di Ben, quando le consegna una videocassetta con la registrazione di un'intervista concessa all'archivio dell'*Holocaust Project* promosso dalla Shoah Foundation di Steven Spielberg. Solo anni dopo la morte di Ben Eisenstein, Bernice inizierà a raccontare in parole e immagini il suo itinerario di conoscenza: la madre le regala la fede nuziale del padre, un anello d'oro rinvenuto per caso, cucito nella

nella sezione tutta disegnata al centro del libro. Le citazioni si riferiscono rispettivamente a due problematiche anche per lei fondamentali: il linguaggio e la conoscenza. La prima: «In parte ho l'impressione che il mio linguaggio sia diventato insufficiente... di parlare una lingua diversa» è tratta da una intervista ad Anna Bravo e Daniele Jalla del 27 gennaio 1983 (*Intervista a Primo Levi*, a cura di Anna Bravo, Daniela Jalla, in Primo Levi, *Conversazioni e interviste (1963-1987)*, Torino, Einaudi, 2011, p. 31). La seconda dall'intervista concessa nel 1985 a Germanie Green: «Non si tratta di arrivare alla radice assoluta della conoscenza, ma soltanto di scendere da un livello a un altro, cercando ogni volta di comprendere un po' di più rispetto a prima» (ivi, p. 71). Particolarmente significativa in questo caso la vignetta nella quale Bernice si ritrae mentre Levi la prende per mano, come per farle da guida nel suo viaggio agli Inferi.

²³ Ivi, p. 21.

²⁴ Ivi, p. 96.

²⁵ Ivi, p. 97.

fodera di un cappotto confiscato ad un deportato che una guardia le aveva consentito di indossare, e che aveva conservato dentro una scarpa. L'eredità dolce-amara di quell'anello, con incisa la data delle nozze di uno sconosciuto morto ad Aushwitz, la riavvicinava al padre ma anche le trasmetteva il senso di una tragedia collettiva e il dovere di scavare in una storia che era anche e non solo la sua; «Mio padre è tornato da me, e io porto lo spirito dei morti dentro un cerchio d'oro. L'anello contiene tutto ciò da cui provengo»²⁶. Il recupero individuale della memoria negata si traduce in testimonianza; lo scavo nel passato parte da quell'anello e vi ritorna. Il libro si chiude su una pagina illustrata, con un gruppo di persone raccolte intorno ad un tavolo, come in una riunione di famiglia, tra le quali si riconoscono le fisionomie di Ben e Regina e la stessa Bernice bambina; sullo spazio centrale della pagina, che finge un tavolo, un *colophon* cita Paul Celan: «Tu scavi e io scavo, scavando ti raggiungo: e al dito si ridesta a noi l'anello»²⁷. La Eisenstein si fa interprete della immedicabile percezione, comune ai nati della seconda generazione, di una distanza incolmabile dai propri genitori. Mentre si sente fortemente attratta dalla loro storia, patisce un sentimento di esclusione da quel passato e dagli indissolubili complici legami stretti con i loro amici sopravvissuti. Riempire un'assenza non equivale a medicare una perdita:

Credo di essere sempre stata in grado, in qualche modo, di arrivare faccia a faccia con l'assenza. Ho dovuto farlo, Ma non ho mai trovato la distanza giusta tra me stessa e il periodo in cui la loro vita era stata rovinata. / Senza che la mia famiglia lo vedesse o lo capisse, il loro passato ha plasmato la mia solitudine e la mia rabbia, e ha scolpito il significato della perdita e dell'amore. Ho ereditato l'insostenibile leggerezza dell'essere figlia di due sopravvissuti dell'Olocausto. Maledetta e benedetta. Bianca, nera e piena d'ombra²⁸.

L'approdo ultimo del suo viaggio a ritroso, poi narrato in parole e disegni, nel tempo della storia familiare e nel tempo della sua crescita, in una continua e ostinata ricerca di verità e di identità, di recupero delle proprie radici anche culturali, a partire dalla lingua yiddish, la sua «casa»²⁹, è nel 2003 la visita all'Ho-

²⁶ Ivi, p. 16.

²⁷ Ivi, p. 189. La citazione è tratta dalla poesia *Es war Erde in Ihnen, und sie gruben* (*Era terra dentro di loro, ed essi scavavano*), 1963, tratta dalla raccolta *Die Niemandrose* (*La rosa di nessuno*) del poeta ebreo rumeno di madrelingua tedesca Paul Celan (1920-1970), scampato allo sterminio nazista, diversamente dai suoi genitori. Le *Poesie* si leggono nella traduzione italiana di Giuseppe Bevilacqua, Milano, Mondadori, 1997.

²⁸ Ivi, p. 167.

²⁹ «Lo yiddish definisce il mondo da cui provengo. È la lingua che ho sentito parlare per la maggior parte dell'infanzia». «Lo yiddish era l'anima e l'essenza della vita in casa nostra» (ivi, pp. 65 e 60). Per questo nella difficile ricerca delle parole «adatte per ciò che bisogna ricordare» Bernice non può fare a meno di avvalersi della *mamelosben*, della lingua madre dei genitori, che man mano vi avevano integrato l'inglese, in una sorta di meticcio linguistico riprodotto nei *baloons* o nelle didascalie che accompagnano le vignette e le illustrazioni del testo. Anche nelle zone diege-

locaustus Museum di Washington, fondato nel 1993, che guida i visitatori lungo la storia della Shoah, con informazioni immagini fotografie documenti storici. Sui muri di cemento dell'ultima sala, quella della Rimembranza, dove si può accendere una candela commemorativa, è incisa, accanto ai nomi dei campi di sterminio nazisti una citazione dal *Deuteronomio* che Bernice trascrive a chiusura del suo percorso di cognizione del dolore: «Ma guardati e guardati bene dal dimenticare le cose che i tuoi occhi hanno viste. Non ti sfuggano dal cuore, per tutto il tempo della tua vita. Le insegnerai anche ai tuoi figli e ai figli dei tuoi figli. (*Deuteronomio*, 4,9)»³⁰. Da lì è nato il libro di una figlia dell'Olocausto.

4. *Crescere all'ombra di Auschwitz*

Tanto più è assente o reticente il racconto diretto dei padri del vissuto nei campi, tanto più è ossessivo e ossessionante il bisogno di memoria dei figli, soprattutto per andare a fondo di quel trauma che percepiscono avere condizionato la loro stessa esistenza: sono cresciuti all'ombra di Auschwitz, e dei suoi fantasmi, ne hanno percepito l'odore, hanno preso confidenza con i suoi simboli, anche nel silenzio dei padri. Per sapere che Auschwitz è esistito non hanno bisogno di andarci, nemmeno lo vogliono, perché sentono di esserne i «testimoni privilegiati». In *La seconda generazione. Quello che non ho mai detto a mio padre* (2012) Michel Kichka, nato in Belgio nel 1954, uno dei maggiori rappresentanti del fumetto umoristico israeliano, docente presso la prestigiosa scuola d'arte Bezabel Academy di Gerusalemme, affida allo strumento espressivo lui più congeniale, il *graphic novel*, il racconto della propria esperienza di figlio di un sopravvissuto di Auschwitz. Suo padre Henri, ebreo belga, aveva diciannove anni quando era stato internato nel campo di sterminio insieme a tutta la famiglia. Nessuno di loro era tornato indietro. Dopo la liberazione si era poi sposato con una ragazza ebrea e dal matrimonio erano nati quattro figli: Michel è il secondogenito, ed è il figlio «modello», obbediente e studioso, oltre ad avere ereditato dal padre la passione per il disegno. Come il *memoir* di Bernice, anche quello di Michel è autobiografico: assente o reticente la parola paterna, negato il racconto diretto del vissuto nei campi, è identica l'ossessiva ricerca, per contrappunto al silenzio, delle testimonianze altrui. Anche per Michel *Se questo è un uomo* di Primo Levi è un punto di riferimento essenziale, insieme a *Maus* che «aveva acceso il desiderio di raccontare la sua storia con i fumetti»³¹. Li regala entrambi al padre, ma quando gli

tiche e non mimetiche del testo la Eisenstein ricorre con alta frequenza al lessico yiddish e a frasi idiomatiche per nominare oggetti, consuetudini, riti della comunità ebraica, come riaffermazione attraverso la lingua dell'appartenenza ad una ancora vitale identità culturale.

³⁰ Ivi, p. 179.

³¹ Michel Kichka, *La seconda generazione. Quello che non ho mai detto a mio padre*, Milano, Rizzoli, 2014, p. 86.

chiederà che cosa ne pensa, dovrà verificare un moto di fastidio e insofferenza per il secondo, a causa la metafora animalesca degli ebrei-topi, tanto da aver abbandonato la lettura dopo cinque pagine, e un atteggiamento di sufficienza rispetto al primo: «È scritto bene. Ma lui ha passato solo un anno a Buna, come chimico. Non ha sofferto come me»³². Il *graphic* autobiografico di Kichka è articolato in quattro capitoli («Il non detto», «Una famiglia modello», «Charly», «Solo al mondo») nel rispetto della linearità cronologica dall'infanzia e adolescenza, alla giovinezza e alla maturità. Segue un «Epilogo» metanarrativo che conferisce al racconto un senso di confessione e di liberazione: nel disegno conclusivo Michel si rappresenta sorridente in volo sopra le pagine disegnate del suo libro, leggero e finalmente liberato dall'ossessionante desiderio di scriverlo, covato per dieci anni e finalmente realizzato, dopo aver mollato le zavorre del passato ed essere riuscito a rileggerlo, a smettere di sognare gli incubi del padre e a riconciliarsi con il suo vissuto. Nel *graphic novel* di Kichka tuttavia la serietà e drammaticità dei motivi narrativi (la conflittualità con le figure genitoriali, anche in questo caso, quella paterna, le difficoltà comunicative e le incertezze adolescenziali, la sindrome della seconda generazione, il vissuto dei campi, la necessità della memoria e il dovere della testimonianza) trovano espressione nella geniale inventiva grafica dell'artista, dal segno leggero che interpreta perfettamente il sottile *humor* che pervade i *panel* nella rappresentazione della vita familiare quotidiana, in un gioco di corrispondenze e di rimandi con le parole delle didascalie e il parlato dei dialoghi. La capacità di stabilire una distanza ironica dal vissuto incandescente dei padri che ha incendiato e rischiato metaforicamente di bruciare anche la vita dei figli, rappresenta un possibile *escamotage* retorico per superare in primo luogo il trauma estremo, e in secondo luogo il senso di impotenza e inadeguatezza di ogni medium artistico che volesse farsene espressione. Dopo la Shoah, aveva detto Adorno, la poesia è un atto di barbarie. Kichka opta per un luminoso e arioso bianco e nero, distribuendo il suo racconto in una impaginazione mobile e variabile, liberata dalle strettoie dei confini riquadrati e dalla rigida scansione delle strisce fumettistiche. È lo spazio a modellarsi sul racconto disegnato e non viceversa. Accurata è la definizione degli ambienti esterni ed interni, così come precisa nei tratti e dinamica nell'espressività è l'identificazione fisiognomica e psicologica dei personaggi. Kichka è abile come grafico, come sceneggiatore, e anche come narratore autodiegetico. In questa prospettiva il suo libro rivela una maggiore affinità con quello della Eisenstein: Bernice e Michel sono i veri protagonisti del racconto, il loro viaggio nel vissuto dei padri è soprattutto un viaggio dentro di sé, mentre in *Maus* prevale la voce di Vladek Speigelman:

Non ho mai inteso il libro come un libro sulla Shoah. Non è nemmeno un libro su mio padre. Il libro parla di me [...]. Ho sentito che potevo essere la voce della

³² *Ibidem.*

mia generazione. La seconda generazione non è stata ascoltata per nulla, chiaramente per l'immenso rispetto che noi tributiamo ai nostri genitori. Abbiamo lasciato loro la scena per guidare il processo di elaborazione della memoria [...]. Ora credo sia giunto il momento anche per noi di dire quello che abbiamo da dire. Raccontare come è stata la vita per noi³³.

Si parte dunque dal *non detto* del primo capitolo. La famiglia è riunita a tavola, e il padre, apprezzando la minestra, si lascia andare ad un rutto di soddisfazione, subito imitato dal piccolo Michel. Al rimprovero secco della madre obietta che anche il papà aveva fatto lo stesso. «Ma lui è stato nei campi», ribatte la madre. «Che cosa sono i campi?» si chiede sconsolato il ragazzo, ben sapendo che sarebbe inutile chiedere ulteriori spiegazioni. E allora anche lui, come Bernice, si affida ai libri, sulla guerra, su Hitler, sulla Shoah, cercando invano nelle fotografie il volto del padre, con la paura di *non riconoscerlo*, e al tempo stesso di *ri-conoscerlo* nei visi scavati dei deportati: «Com'era allora?»³⁴. L'unica certezza era che aveva sì e no diciannove anni. Quelle pagine frequentate di nascosto infestano il suo immaginario infantile, trasformandosi in incubi notturni dai quali si sveglia in lacrime. «È stato solo un brutto sogno», lo conforta banalmente il padre. Kichka però ora con le sue chine fissa sulla carta il suo incubo di allora: disegna l'entrata del campo di Auschwitz, riproducendo un topos iconografico, dominato dall'alta ciminiera del forno crematorio, fumante nel cielo vapori in figura di volti umani, e nel centro il cadavere del padre, nudo, ridotto a uno scheletro, come tanti ne aveva visti fotografati, ma riconoscibile nei tratti somatici. Sul margine sinistro in alto della pagina disegna il proprio volto, un bambino terrorizzato e piangente, mentre le due brevi didascalie nel corpo del disegno sintetizzano la sua condizione: «La mia famiglia era volata via in cenere, dispersa dal vento malvagio della storia. Le mie notti erano infestate dai fantasmi. Avevo incubi che finivano con mio padre morto»³⁵. Il bisogno di sapere, di superare la barriera del passato che lo divide e lo allontana dalla figura paterna ma anche dalle sue radici familiari, si fa sempre più impellente, dato che quel passato condiziona la sua vita quotidiana in famiglia e soprattutto la sua. Quella di Henri Kichka deve essere *una famiglia modello*. Michel deve essere il più bravo a scuola: «Mi diceva: «prima della guerra ero sempre il primo della classe». Che potevo fare?» e poi di fronte agli ottimi risultati scolastici, condivisi con tutta la comunità ebraica, Henri ribadiva, scaricando sul figlio il peso della responsabilità di compensare in qualche modo subito: «Sono molto fiero di te. Tu sei la mia rivincita su Hitler»³⁶. Se poi è consentito avere «amiche» non ebreo,

³³ Michel Kichka, *Intervista*, in <<http://www.fumettologia.it/2015/01/intervista-michel-kichka>>.

³⁴ M. Kichka, *La seconda generazione. Quello che non ho mai detto a mio padre* cit., p. 10.

³⁵ Ivi, p. 13.

³⁶ Ivi, p. 22.

non bisogna innamorarsene, perché solo una ebrea è da sposare. All'interno della famiglia l'aria è resa quasi irrespirabile da una nebbia di incomunicabilità: i genitori non insegnano ai figli l'yiddish, che usano invece per parlare tra di loro, insieme al tedesco, e tendono a limitare la loro autonomia; nessuna discussione o tentativo di rivolta adolescenziale. La mancanza di un vero confronto non poteva non produrre qualche ritardo nella costruzione di sé:

In casa nostra nessuno alzava mai la voce, perché papà ci voleva conformi all'immagine della famiglia ideale che era nelle sue intenzioni costruire. Il minimo dispiacere gli faceva venire i «bruciori di stomaco» perché soffriva di ulcera per colpa di Hitler. La regola a casa era questa; papà aveva sempre ragione e chi non era d'accordo se lo teneva per sé³⁷.

In verità Michel e i fratelli non avevano vissuto una vera infanzia in famiglia, dato che per tutta la durata degli studi avevano frequentato collegi diversi. Nel 2015, in una intervista concessa alla giornalista tedesca Ruth Schneider, il *cartoonist* belga ancora non riesce a comprendere le ragioni per questa scelta dei genitori, che imputa soprattutto alla madre, e che era stata molto sofferta dai figli. «A non maternal-mother»³⁸ dunque, e un padre che solo in rare occasioni apriva uno spiraglio sul suo passato ad Auschwitz e a Buchenwald e si lasciava sfuggire qualche dettaglio. Come quando apprezza la minestra «perché ad Auschwitz non ce l'avevamo» o «Ah quanto sognavo una minestra così durante la marcia della morte!», quella che gli aveva rovinato i piedi: «marciavamo nella neve a 35° sotto zero con delle scarpe di legno! Al mio povero papà gli si sono gelati i piedi [...]. Poco dopo che siamo arrivati a Buchenwald, se l'è portato via la cancrena»³⁹. Segni, come i numeri tatuati sull'avambraccio, allusioni, brandelli di ricordi evocati e subito riseppelliti: come dichiara nella citata intervista a Ruth Schneider, Michel non sapeva altro della vita del padre nei campi di Auschwitz o Buchenwald, e a malapena conosceva i nomi dei componenti della sua famiglia, i nonni e gli zii. Affrontare questo argomento sarebbe stato come entrare in un campo minato. Il silenzio era la regola del gioco⁴⁰. Finché una tragedia impreveduta provoca un traumatico strappo nella fotografia della famiglia modello di Henri Kicka: il suicidio di Charly, il minore dei quattro figli, ormai trentenne, sposato e padre. Un'altra vittima della Shoah, commenta un amico di famiglia. Ma Michel è personalmente convinto che quel suicidio non sia da imputarsi esclusivamente alla sindrome della seconda generazione:

³⁷ Ivi, p. 35.

³⁸ Michel Kichka, *My Holocaust family*, intervista di Ruth Schneider, «Exberliner», 1 ottobre 2015 (<<http://www.exberliner.com/features/people/after-the-silence/>>).

³⁹ M. Kichka, *La seconda generazione. Quello che non ho mai detto a mio padre* cit., pp. 10, 23-24.

⁴⁰ Cfr. M. Kichka, *My Holocaust family* cit.

[...] my feeling was that my parents were partly responsible for what happened to my brother, This is what I felt, I cannot hide it. In the book I don't say it in a direct way, it's an insinuation, I let the reader decide. But I think my brother was not only a victim of the Holocaust, he was a victim of our dysfunctional family⁴¹.

Lo choc improvviso di quella morte (ma il destino del fratellino più piccolo, al quale Michel dedica il quarto capitolo del suo libro, è oggetto quasi di una continua premonizione attraverso immagini-indizio della loro infanzia), sommuove dal profondo la palude dei ricordi del padre, fino a farla tracimare del tutto e ingoiare ogni possibile resistenza e reticenza. E durante la celebrazione della *shiva*, la settimana del lutto ebraico, improvvisamente Henri comincia a parlare di sé, del suo calvario attraverso la Shoah, finalmente, anche se «con un tempismo da schifo»⁴²: come se l'elaborazione del lutto presente potesse consumarsi solo con l'elaborazione del lutto passato: «i due traumi devono essersi scontrati l'uno con l'altro» facendo «riapparire in un colpo solo tutte le immagini dei morti che bene o male era riuscito a ricacciare indietro», «a spazzare sotto un tappeto di silenzio»⁴³. Per molto tempo, tuttavia, Michel non gli perdonerà di aver scelto proprio quel momento per raccontarsi: la *shiva*, scrive nella didascalia narrativa che accompagna le drammatiche immagini relative al suicidio di Charly, «serve ad elaborare il lutto, a esprimere il proprio dolore, a rievocare i ricordi, quelli buoni e quelli cattivi, a parlare del defunto, a rendergli un ultimo omaggio in famiglia, e in mezzo agli amici. Per me, era saltata completamente»⁴⁴. Invece Henri parla di sé e non si fermerà più. Parlerà solo di quello. Scrive un libro di memorie, *Une adolescence perdue dans la nuit des champs*, subito tradotto in inglese e tedesco, che lo fa conoscere, gli guadagna rispetto sui media e onorificenze. Si investe del ruolo di testimone, porta la sua esperienza nelle scuole e diventa uno degli accompagnatori più assidui per gruppi di studenti belgi nelle visite periodiche (tre volte l'anno) ad Auschwitz: da vittima a eroe della Shoah, tanto che in Belgio è conosciuto come Mr. Holocaust. Al figlio che talvolta gli chiede come sono andate quelle visite, risponde sempre «Benissimo. Li ho fatti piangere tanto»⁴⁵. La sua agenda è piena di appuntamenti, riceve migliaia di lettere, fa il portabandiera per i reduci di Buchenwald, poiché è l'unico che riesce ancora a reggersi in piedi. È il 2004. Michel ha cinquant'anni, vive a Gerusalemme, si è costruito una sua famiglia. Paradossalmente, quanto più Henri parla, tanto più cresce la reticenza di Michel nei confronti di tutto ciò che riguarda l'Olocausto: si sottrae per mesi alla lettura del libro di Henri, archivia senza leggerli i ritagli di

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² M. Kicka, *La seconda generazione. Quello che non ho mai detto a mio padre* cit., p. 60.

⁴³ Ivi, p. 61.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ Ivi, p. 54.

giornali che parlavano del «sopravvissuto», resiste strenuamente agli inviti del padre di accompagnarlo almeno una volta in una visita collettiva ai campi di sterminio. Non ha bisogno di vedere, di toccare con mano la realtà di Auschwitz: per lui Auschwitz c'è sempre stata. È stato un testimone privilegiato, anche se il padre forse non se n'è mai reso conto, come non si è mai reso conto di quanto fosse dolorosamente eloquente e pesante il suo silenzio. Una riconciliazione con la figura paterna e con la sua storia sarà resa possibile solo dopo la lettura della lettera-confessione-congedo che Charly ha indirizzato solo al fratello maggiore, facendo in modo che gli fosse recapitata dopo il suicidio. Michel decide di non far leggere quella lettera ai genitori, e allora comprende quanto il silenzio, in determinate situazioni, possa essere una scelta necessaria e come il non sapere possa essere più consolante e meno devastante e doloroso del sapere. Comunque è da questo momento che Kichka, già affermato fumettista per ragazzi, inizia a sentire la necessità di affrontare in prima persona i nodi dolenti della propria storia:

There were two important turning points. When I read *Maus* in 1986, it was like a little seed in my head that grew with the years. That was the beginning of something. The second thing was the suicide of my brother, which put me in a long period of depression, of misunderstanding, of questioning things with no answers. I had a need to write a diary to myself in order to liberate myself from all my questions and frustrations. It was good for me to write⁴⁶.

Il *graphic novel* sulla seconda generazione si chiude com'era cominciato, con l'immagine di un desco familiare, questa volta è la famiglia di Michel, con i propri figli, che ospita il nonno Henri, vitalissimo novantenne. «Con il tempo ed il buon vino, con papà abbiamo scoperto anche l'humor della Shoah» recita la didascalìa⁴⁷. Il dialogo tra generazioni (siamo alla terza) scioglie la fascinazione perversa dell'orrore del passato nell'estrema desacralizzazione della memoria, dal tragico al comico. Ed è proprio Henri a dare il via alla gara delle battute:

- Alla sua salute Herr kommandant! Auschwitz era il club Med!
- Chiaro! E i Kapò erano gli animatori, eh?
- E quei bei pigiami a righe, erano pret-a-deporter?
- Sì, e ci segnavamo il numero del telefono de-portatile sul braccio.
- E come dessert crostata ai forni!
- Sei sicuro nonno?... non era creme brûlée?⁴⁸

Il confronto delle controcopertine in *La seconda generazione*, come in *Maus*, è indicatore di senso. In questo caso la lettura in parallelo presenta due situa-

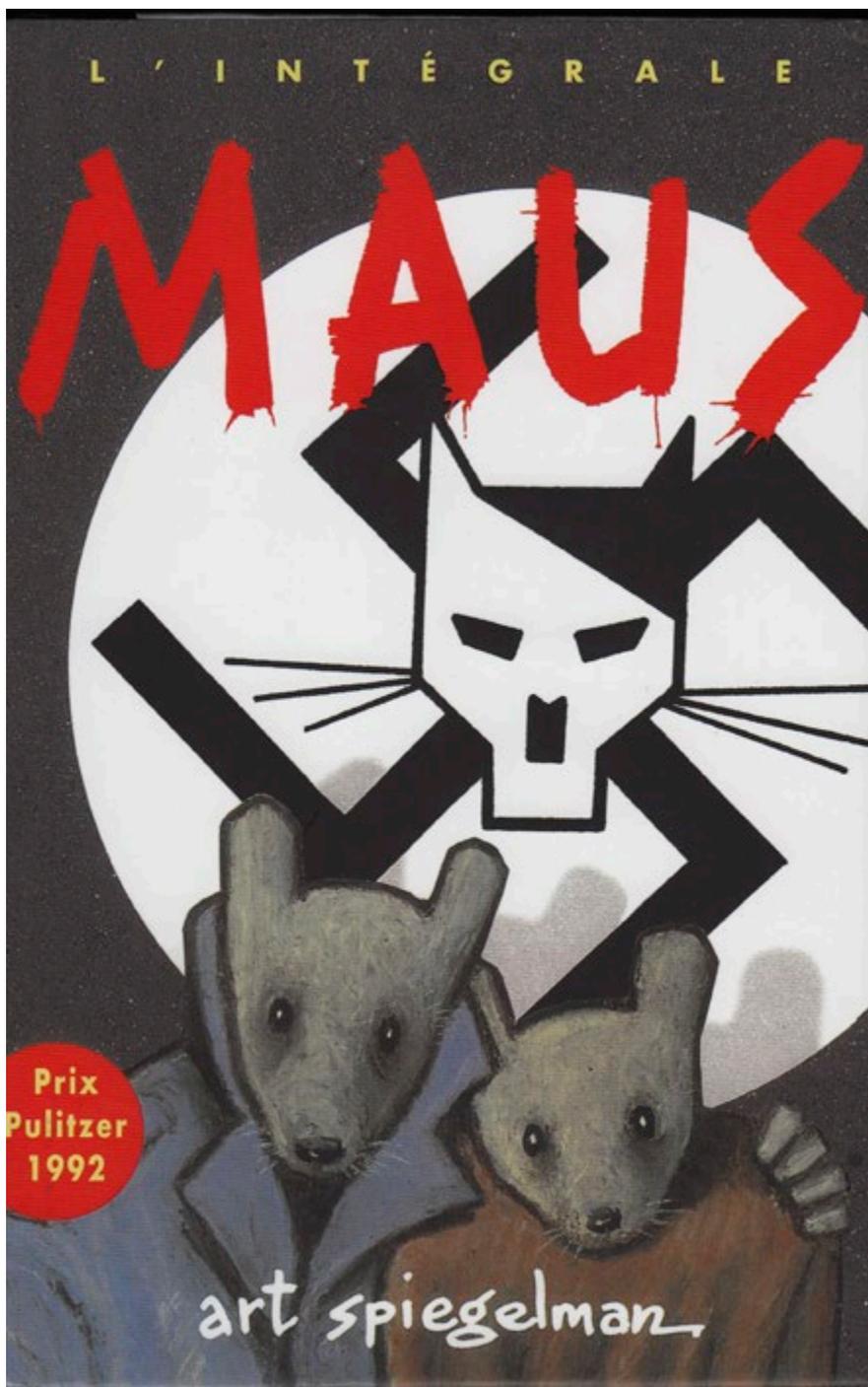
⁴⁶ M. Kichka, *My Holocaust family* cit.

⁴⁷ M. Kichka, *La seconda generazione. Quello che non ho mai detto a mio padre* cit., p. 100.

⁴⁸ Ivi, pp. 100-101.

zioni molto diverse: una immagine arriva dal passato, l'altra dalla normalità del presente. Nella prima controcopertina Kichka disegna l'interno di una baracca di un campo di concentramento e immagina il padre seduto, con il berretto da deportato, davanti al figlio, in piedi, in un muto dialogo. Nella controcopertina finale la famiglia di Michel è raccolta sotto un grande pino, dove hanno deciso di dare sepoltura al loro cane, Tango. Il luogo è stato scelto con cura: Tango riposa in pace a Gerusalemme, «di fronte alla collina dello Yad Vachem, il memoriale della Shoah. Dalla cima della collina fluttua nel vuoto, sopra la vallata, un vagone merci del 1942»⁴⁹. I figli di Michel, nipoti di Henri, la terza generazione, ogni volta che penseranno a Tango, rivedranno anche quel vagone, e non dimenticheranno.

⁴⁹ Ivi, p. 99.



Jaquette dell'edizione Flammarion dell'integrale *Maus* (Art Spiegelman).

I CONFLITTI DELLA MEMORIA

Elisa Lo Monaco

In ogni singola tappa della mia educazione ebraica mi è stato insegnato che rimanere in silenzio di fronte all'ingiustizia non è accettabile.

Judith Butler, *A chi spetta una buona vita?*

Nella *Lectio Doctoralis. The carrier pigeon of the Shoah*¹ David Grossman asserisce:

Art is the most accessible [...] road for most people, through which they can interact [...] with the memory of the Shoah and with its lessons. This leaves artists with a grave responsibility: [...] it is very daunting to enter into those shadows, to the place where all compasses failed, and to represent [...] the sheer frenzy of the events².

Se per lo scrittore israeliano l'olocausto, più che in una dimensione temporale passata, si riverbera in un altrove in cui «tutte le bussole impazziscono», nei *Ponti di Schwerin* Liana Millu sembra rispondere alla «grave responsibility» invocata da Grossman, situando nella cifra territoriale l'ordito della testimonianza; la strada percorsa da Elminia (*alter ego* dell'autrice) da Malchow – ultimo campo di prigionia – a Schwerin viene infatti «dilatata [...] nel tempo del racconto»³. Lo sconfinamento del *limen* funge da *ubi consistam* all'intelaiatura del romanzo.

¹ Il 27 gennaio 2008 l'Università di Firenze conferisce la laurea *honoris causa* in Studi letterari e culturali internazionali a David Grossman. L'espressione «piccioni viaggiatori della Shoah», cara all'autore, sembra essere ripresa da un articolo pubblicato su «Die Zeit» nel 1995, raccolto in *La guerra che non si può vincere* (cfr. David Grossman, *La guerra che non si può vincere. Cronache dal conflitto tra israeliani e palestinesi*, Milano, Mondadori, 2003, pp. 19-26).

² D. Grossman, *Lectio Doctoralis. The carrier pigeon of the Shoah*, in «Materia giudaica», XIII, 2008, 1, p. 14.

³ Stefania Lucamante, *Quella difficile identità. Ebraismo e rappresentazioni letterarie della Shoah*, Pavona, Iacobelli, 2012, p. 181.

Il ponte di Schwerin non è l'unica frontiera valicata dalla protagonista: Stefania Lucamante si sofferma sull'attraversamento di un ponte metaforico, *trait d'union* tra l'esistenza concentrazionaria e la vita civile. Elminia, «dotata, come dice il nome stesso, di un elmo da guerriera»⁴, attraversa il ponte dell'emancipazione e dell'indipendenza, e combatte contro «l'indifferenza che cade sui salvati»⁵. A tale battaglia non si sottrae Millu, trasferita nel 1944 nel campo di concentramento di Ravensbruck, indefessa «testimone di professione»⁶ dell'«evento epocale»⁷ esperito, contro ogni forma di negazionismo della Shoah.

Se la prerogativa di Grossman e Millu è quella di «evitare qualsiasi strumentalizzazione»⁸ storica, con questo intervento intendo soffermarmi anche su una peculiare distorsione della memoria concentrazionaria. L'edificio discorsivo su cui si erge la potenza israeliana conferisce infatti un significato retroattivo, e tardivo, all'Olocausto: il capitale simbolico della sofferenza ebraica⁹ diviene

⁴ Ivi, p. 182.

⁵ Laura Pacelli, *Scrittura femminile tra Resistenza, deportazione e memoria*, in «Italianistica Ultraiectina», 3, 2008, p. 27.

⁶ S. Lucamante, *Quella difficile identità* cit., p. 159. Si ricordino l'attività giornalistica e di insegnante svolta dalla scrittrice del *Fumo di Birkenau*. (cfr. Liana Millu, *Dopo il fumo. "Sono il n. A 5384 di Auschwitz Birkenau"*, Brescia, Morcelliana, 1999; Marta Baiardi, *Liana Millu. Due libri postumi*, in «DEP», 7, 2007; M. Baiardi, *Il romanzo concentrazionario di Liana Millu*, in «Quaderns d'Italia», 19, 2014; S. Lucamante, *L'eredità 'indispensabile' di Primo Levi: da Eraldo Affinati a Rosetta Loy tra storia e finzione*, in «Dep», 29, 2016). Si aggiunga infine che Millu compone *Il fumo di Birkenau* grazie al fortuito reperimento di un mozzicone di matita nel maggio 1945. Quella matita, conservata per più di quarant'anni, viene nel 1986 spedita in regalo a Primo Levi. In *Dopo il fumo* Millu racconta: «Mi giunse questa risposta: "Cara amica, ho ricevuto lo strano e prezioso dono e ne ho apprezzato tutto il valore. La conserverò. [...] Le auguro di conservare a lungo [...] la capacità di affetto che ha testimoniato inviandomi quel 'mozzicone del Meclemburgo' così carico di ricordi per Lei (e per me). Con affetto. Suo Primo Levi"» (L. Millu, *Dopo il fumo. "Sono il n. A 5384 di Auschwitz Birkenau"* cit., p. 77; ristampato anche in *Tagebuch. Il diario del ritorno dal Lager*, Firenze, Giuntina, 2006, pp. 23-26). Per una disamina sul rapporto osmotico tra vissuto biografico e afflato etico di alcuni intellettuali ebrei, cfr. Gianluca Cinelli, *Ermeneutica e scrittura autobiografica. Primo Levi, Nuto Revelli, Rosetta Loy, Mario Rigoni Stern, Miliano*, Edizioni Unicolpi, 2008; Annette Wiewiorka, *L'era del testimone*, Milano, Raffaello Cortina editore, 1999.

⁷ Espressione cara a Emil Fackenheim (cfr. Emil Fleischner, *Auschwitz: Beginning of a New Era?*, New York, KTAV, 1977).

⁸ D. Grossman, *La guerra che non si può vincere* cit., p. 21.

⁹ Per un'acuta riflessione storiografica sulle rappresentazioni e ritualizzazioni degli strali della *souffrance* cfr. Esther Benbassa, *La sofferenza come identità*, Verona, ombre corte, 2009; Tom Segev, *Il settimo milione. Come l'Olocausto ha segnato la storia di Israele*, Milano, Mondadori, 2001, pp. 166, 389, 400-403; Giovanni De Luna, *La repubblica del dolore: le memorie di un'Italia divisa*, Milano, Feltrinelli, 2011; Frida Bertolini, *Contrabbandieri di verità. La Shoah e la sindrome dei falsi ricordi*, Bologna, Clueb, 2010; Susan Sontag, *Davanti al dolore degli altri*, Milano, Mondadori, 2003; Ilan Pappé, *Paura, vittimizzazione, sé e l'«altro»*, in Jamil Hilal-Ilan Pappé, *Parlare con il nemico. Narrazioni palestinesi e israeliane a confronto*, Torino, Bollati Boringhieri, 2004, pp. 136-168; S. Lucamante, *Quella difficile identità* cit., 2012, pp. 345-387; D. Grossman, *Con gli occhi del nemico. Raccontare la pace in un paese in guerra*, Milano, Mondadori, 2007, p. 24.

costitutivo della narrazione delle politiche belligeranti israeliane¹⁰; l'«utilizzazione decontestualizzata della Shoah»¹¹ – su cui si sofferma in modo argomentato e ben documentato la storiografia post-sionista – serve dunque a legittimarne le politiche securitarie.

Lo Stato di Israele assurge a rappresentante del popolo ebraico, perpetuando uno strabismo della memoria¹² da cui innumerevoli intellettuali prendono le mosse¹³. Judith Butler ad esempio il 24 febbraio 2010 asserisce su «Haaretz»:

¹⁰ Cfr. Massimiliano Guareschi, Federico Rahola, *Israele come paradigma*, in «Conflitti globali», 6, 2008, p. 6. Cfr. M. Guareschi, F. Rahola, *Chi decide? Critica della ragione eccezionalista*, Verona, Ombre corte, 2011.

¹¹ Idith Zertal, *Israele e la Shoah. La nazione e il culto della tragedia*, Torino, Einaudi, 200, p. X. A tal proposito si veda anche cfr. I. Zertal, *From Catastrophe to Power: Holocaust Survivors and the Emergence of Israel*, Berkeley, University of California Press, pp. 263-269; Valentina Pisanity, *Abusi di memoria. Negare, banalizzare, sacralizzare la Shoah*, Milano, Mondadori, 2012; Moshe Zuckermann, *Processo alla Shoah. Aspetti dell'Olocausto nella cultura politica israeliana*, in J. Hilal, I. Pappé, *Parlare con il nemico* cit., pp. 84-95; T. Segev, *Il settimo milione* cit.

¹² «L'Olocausto [...] è stato oggetto di una costruzione della memoria che ne ha fatto la matrice di una religione politica: il nazionalismo israeliano. L'incorporazione di questo passato in seno alla memoria israeliana non è stata, a dire il vero, immediata» (Enzo Traverso, *Israele. La comunità immaginata del popolo senza stato*, in «il Manifesto», 24 ottobre 2007). Come spiega Segev nel *Settimo milione*, i superstiti approdati in Palestina venivano spesso ritenuti – prima da gran parte dello *yishuv* (la comunità ebraica presente in Palestina prima della fondazione di Israele) e poi dai *sabra* – dei rifiuti sociali incapaci ad adeguarsi all'ideale di uomo nuovo che Israele voleva costruire; una svolta nell'elaborazione della *Shoah* si ebbe con il processo a Eichmann nel 1961: «una volta comprovata la sua capacità di fare giustizia in nome del popolo ebraico, Israele non aveva più bisogno di nascondere la Shoah. Poteva anzi mobilitarne il ricordo per trasformare la sua politica in atto riparatore. Diventerà così una consuetudine, per ministri e ufficiali israeliani, designare i dirigenti arabi, da Nasser ad Arafat, come reincarnazioni di Hitler» (*ibidem*).

¹³ Si ricordi che per Hannah Arendt le condizioni di apolidicità sotto il regime nazista esigono una critica di come lo stato nazione produca perpetuamente il problema di masse di rifugiati (cfr. Hanna Arendt, *Le origini del totalitarismo*, Torino, Einaudi, 2009); che Domenico Scarpa si è soffermato sulla polemica di Natalia Ginzburg per «l'uso tendenzioso» dell'«olocausto» nel discorso pubblico; o ancora uno dei più famosi interventi della scrittrice di *Lessico famigliare*: l'articolo *Gli ebrei*, del 1972, in cui Ginzburg prende posizione contro il governo di Israele e contro la sua politica nei confronti dei palestinesi (Domenico Scarpa, *Per un ritratto di Natalia Ginzburg*, in «Griselda», 26 aprile 2016; cfr. Guri Schwarz, *Gli echi italiani della guerra del Libano. Considerazioni su antisemitismo, autocoscienza ebraica e memoria della Shoah*, «Laboratoire italien», 2011, 11, pp. 133-158; Natalia Ginzburg, *Vita immaginaria*, Milano, Mondadori, 1974). Quando poi, durante la guerra del Libano del 1982, Begin affermò: «non ci resta che combattere generosamente. Credetemi, l'alternativa è [il campo di sterminio di] Treblinka, e noi abbiamo deciso che non ci sarà mai più un'altra Treblinka» (cfr. T. Segev, *Il settimo milione* cit., pp. 368, 514; I. Zertal *Israele e la Shoah* cit., p. 205), fu Amos Oz, il 21 giugno 1982, a scrivere su «Yediot Aharonot»: «Adolf Hitler ha distrutto [...] la mia famiglia. [...] Non c'è, né mai ci sarà, una cura che guarisca questa pena sempre aperta nella nostra anima. Decine di migliaia di morti arabi non lo saranno. Ma, signor primo ministro, Adolf Hitler è morto. [...] Hitler non è nascosto a Nabatea, a Sidone o a Beirut. È morto e sepolto. Lei, signor ministro, mostra ripetutamente uno strano impulso a resuscitare Hitler per poterlo uccidere di nuovo ogni giorno» (*ibidem*). Anche Primo Levi, in un'intervista con Giampaolo Pansa apparsa su «la Repubblica» il 24 settembre 1982 dal titolo *Io, Primo Levi, chiedo le dimissioni di Begin* asserisce: «[...] uomini con il numero di Auschwitz tatuato al braccio, senza casa e senza patria, scampati agli orrori della seconda guerra

«as a Jew, I was taught that it was ethically imperative to speak up and to speak out against arbitrary state violence»¹⁴. In *Vite precarie e Strade che divergono* la filosofa post-strutturalista si oppone all'equazione che assimila le critiche verso Israele all'antisemitismo, e invalida a più riprese il binomio ebraicità-sionismo, senza de-essenzializzare le declinazioni diacroniche del pensiero di Martin Buber.

Il concetto transeunte di «jewishness», per Butler, diviene tale solo nel varcare il crocevia della traduzione culturale:

La richiesta etica [...] – un messaggio da un testo antico, una pratica «tradizionale» – può essere «accettata» o «ricevuta» solo se «tradotta» in termini presenti. [...] Tale trasformazione esclude il ritorno a un qualche significato originario, il che vuol dire che il religioso è sparpagliato e disperso, e produce senso solo nel contesto di una traiettoria diasporica, post-nazionale e non identitaria¹⁵.

Ingiunzioni come ama il tuo prossimo (*Levitico* 19:18) o principi di uguaglianza, giustizia sociale, coabitazione e critica della violenza di Stato possono dunque essere compresi e accettati solo se tradotti in prossimità storicamente e geograficamente dense.

Se poi per Deleuze non ci si deterritorializza mai da soli, ma almeno in due, per Butler la relazionalità *ek-statica* con l'alterità¹⁶ (tramite per fuoriuscire dall'immanenza ontologica) diventa la *conditio sine qua non* per una sapiente risignificazione¹⁷ delle ingiunzioni e dell'ἦθος insiti in una religiosità da intendere non in accezione metafisica o epistemologica, ma quale amalgama di valori e di pratiche legate un testo¹⁸. Un'esemplificazione di tale postulato si può

mondiale, che hanno trovato laggiù [in Palestina] una casa e una patria. So tutto questo. Ma so pure che questo è l'argomento preferito di Begin. E io a un tale argomento nego la validità» (Marco Belpoliti, *Primo Levi. Conversazioni e interviste 1963-1987*, Torino, Einaudi, 2016, p. 301; cfr. anche Judith Butler, *Strade che divergono. Ebraicità e critica del sionismo*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2013, pp. 253-254).

¹⁴ Udi Aloni, *As a Jew, I was taught that it was ethically imperative to speak up*, in «Haaretz», 24 febbraio 2010. Un imperativo etico sentito anche da Giorgio Bassani, che ha vissuto in prima persona gli anni dell'avvento del fascismo. Per un approfondimento sulle vicende biografiche e la formazione culturale di Butler, cfr. J. Butler, *A chi spetta una buona vita?*, Roma, Nottetempo, 2013.

¹⁵ J. Butler, *Strade che divergono* cit., pp. 13-15.

¹⁶ Non è un caso che il saggio *L'«io» e il «tu»* in *Critica della violenza etica* si apra con l'esergo: «Io sono te, / quando io sono io» (J. Butler, *Critica della violenza etica*, Milano, Feltrinelli, 2006, p. 91).

¹⁷ Similmente, in *Qualcuno con cui correre* si parla della possibilità di cambiare, [...] di trovare dentro di sé [...] nuovi valori» (David Grossman, *La memoria della Shoah. Intervista di Matteo Bellinelli*, Bellinzona, Casagrande, 2000, p. 63), tema ripreso con maestria nel picaresco *Ci sono bambini a zig zag* (cfr. Barbara Domenichini, Emilia Ficarelli, *E per questo resisto. Bambini e bambine in tempi di guerre*, Modena, Equilibri, 2005, p. 36).

¹⁸ A tal proposito David Bidussa afferma: «l'ebraismo è una questione di corporeità, e perciò è storia di vissuto intorno ad un testo [...]. Ha scritto bene Arnold Mandel: «Certo, ci sono dei valori nel giudaismo, ma il giudaismo in quanto tale non è la somma di questi valori, bensì la

ritrovare nella *Shivah* e nella recitazione del *Kaddish*, grazie ai quali, in gioventù, Butler impara che:

Life is transient, and because of that, because there is no after world, because we don't have any hopes in a final redemption, we have to take especially good care of life in the here and now. Life has to be protected. It is precarious. I would even go so far as to say that precarious life is, in a way, a Jewish value for me¹⁹.

La «traduzione» dello *Shivah* nel meticcio dell'universo culturale contingente porterà – ed è questo un aspetto abbastanza trascurato dalla critica – alla nascita di importanti riflessioni sulla differenzialità nella dignità di commemorazione e sulle pratiche politiche non violente in risposta al lutto pubblico collettivo, bandolo di un filo d'Arianna che si dipana da *Fare e disfare il genere*, a *Vite precarie* a *Frames of War: When Life is Grievable?*, *Strade che divergono*, *La rivendicazione di Antigone*, *The Power of religion in Public Sphere* e *A chi spetta una buona vita?*

Se in *Strade che divergono* si delinea un soggetto «diasporico»²⁰ (in senso etico) per il quale l'allontanamento dal sé, il gettarsi nella cosmogonia dei non ebrei²¹, comporta il farsi strada in un mondo di «irreversibile eterogeneità»²², di disseminazione della soggettività si può parlare anche in riferimento al processo di scrittura rivendicato da Grossman in *Con gli occhi del nemico*. Per lo scrittore israeliano infatti «l'aspirazione ad abbattere la parete divisoria, per lo più invisibile, che separa [...] dall'altro»²³ è immancabilmente sottesa all'*ars scribendi*. Grossman afferma:

maniera in cui tali valori sono vissuti» (David Bidussa, *Gli ebrei moderni. Identità e stereotipi culturali*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989, pp. 142n-143n).

¹⁹ U. Aloni, *As a Jew, I was taught that it was ethically imperative to speak up* cit.

²⁰ J. Butler, *Strade che divergono* cit., p. 8. Per un affresco iniziale sulla storiografia della diaspora cfr. Daniel Boyarin-Jonathan Boyarin, *Powers of Diaspora: Two Essays on the Relevance of Jewish culture*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2002; Stefano Levi Della Torre, *Essere fuori luogo. Il dilemma ebraico fra diaspora e ritorno*, Roma, Donzelli, 1995.

²¹ Difficile non cogliere, nella valorizzazione dell'orbito relazionale, l'influenza della Nuova storiografia israeliana. Alcuni storici post-sionisti – emerge infatti in *Parlare con il nemico* – «sono stati all'avanguardia nella costruzione di un ponte teso verso l'altra sponda. Hanno compiuto consapevolmente lo sforzo di studiare la narrazione palestinese, di analizzarla dal punto di vista accademico e, dopo averne accettate alcune parti, hanno scelto di lavorare unendo le forze per portare avanti la ricerca storica» (J. Hilal-I. Pappé, *Parlare con il nemico* cit., p. 12). Si pensi ad esempio a Zachary Lockman, che per scrivere la storia della Palestina ha adottato un paradigma relazionale (cfr. Zachary Lockman, *Comrades and Enemies: Arab and Jewish Workers in Palestine, 1906-1948*, Los Angeles, California University Press, 1996).

²² Ivi, p. 20. A tal proposito, cfr. Antonio Monaco, *Ponti per un futuro amico*, in D. Grossman, *Costruire ponti per la pace*, Casale Monferrato, Sonda, 2007, p. 13; D. Grossman, *Il vento giallo*, Milano, Mondadori, 1988; D. Grossman, *Un popolo invisibile*, Milano, Mondadori, 1993.

²³ D. Grossman, *Con gli occhi del nemico. Raccontare la pace in un paese in guerra*, Milano, Mondadori, 2007, p. 7.

Nel processo di scrittura [...] operiamo una «proiezione» della nostra psiche su quella [...] di colui del quale stiamo scrivendo, e sebbene non di rado «usiamo» l'altro per raccontare noi stessi, l'aspirazione di cui sto parlando ora [...] va esattamente nella direzione opposta: osare affrancarsi dal vincolo dell'io e riuscire ad arrivare al centro del prossimo²⁴.

Nella decodificazione mistificante della Shoah, i conflitti di memoria da affrontare sembrano dunque essere incorporati nel soggetto, che deve disperdere la sovranità dell'io per aprirsi al confronto sincretico e al dialogo con l'alterità, tramite prezioso dell'imperativo etico della testimonianza.

²⁴ Ivi, pp. 13-14.

PER GIORGIO BASSANI

LA MEMORIA NELLA TRADIZIONE EBRAICA
E NEL «ROMANZO DI FERRARA»

Piero Capelli

1. Il mio intento qui è di presentare brevemente tre millenni di rapporto degli ebrei con il loro passato, e di azzardare qualche osservazione su come lungo questa traiettoria si collochi il senso del passato nel *Romanzo di Ferrara* di Bassani.

La mia carrellata – come quella di qualsiasi idea di cui si voglia ricostruire la storia nell’ebraismo – deve necessariamente partire dalla Bibbia, dalla sua prospettiva sulla storia di Israele e dalla codifica normativa che vi trova la memoria di questa storia. Nella parte più sacra delle Scritture ebraiche, la *Torah*, il libro del *Deuteronomio* si pone – secondo l’espressione di Jan Assmann – come «testo fondante di una mnemotecnica collettiva»¹, nel senso che i luoghi di memoria istituzionali che servono a stabilizzare la memoria collettiva (il regno, il territorio, il Tempio di Gerusalemme) vengono, nel libro biblico, proiettati, e almeno in potenza trasferiti, in una dimensione interiore. Scrive Assmann:

L’Egitto, il Sinai, il deserto, Moab. I *lieux de mémoire* realmente fondanti giacciono al di fuori della Terra Promessa. In tal modo si fonda una mnemotecnica che rende possibile il ricordo di Israele *fuori* da Israele stesso. Ciò significa, in riferimento al luogo storico di queste idee, non dimenticare Gerusalemme nell’esilio babilonese (*Salmi* 137,5 [«Se ti dimentico, Gerusalemme, la mia mano destra si paralizzò»]). Chi è capace di pensare all’Egitto, al Sinai e alla peregrinazione nel deserto stando in Israele, è anche in grado di rimanere fedele a Israele stando in Babilonia³

¹ Jan Assmann, *La memoria culturale. Scrittura, ricordo e identità politica nelle grandi civiltà antiche*, trad. di Francesco De Angelis, Torino, Einaudi, 1997, p. 176.

² Il testo tradizionale (secondo la tradizione masoretica tiberiense) ha «la mia mano destra si dimentichi (*tiškah*)», che non dà senso; traduco secondo l’emendazione *tikhaš*, comunemente accettata. Tutti i testi biblici citati nel prosieguo sono tradotti da me secondo l’edizione della *Biblia Hebraica Stuttgartensia*, a cura di Karl Elliger e Wilhelm Rudolph, Stuttgart, Württembergische Bibelanstalt, 1984.

³ J. Assmann, *La memoria culturale* cit., p. 176.

o in qualsiasi altra diaspora, inclusa la Ferrara degli anni Trenta del Novecento.

Intorno al *Deuteronomio* stesso, al libro in quanto codice di leggi, viene costruito un mito di fondazione: il libro sarebbe stato ritrovato nel Tempio di Gerusalemme durante il regno del re Giosia, dopo un lunghissimo periodo di oblio (*2Re* 22). La conoscenza della Legge, della verità, viene qui presentata come un'*anamnēsis* platonica, una rammemorazione/reminiscenza a cui si torna dopo una duratura dimenticanza. La narrazione contenuta nel *Deuteronomio* è ambientata alla fine dell'esodo dall'Egitto, quando gli israeliti sono giunti sul confine della Terra Promessa, nell'imminenza della morte di Mosè; quarant'anni sono trascorsi nel deserto, e sta scomparendo la generazione che ha vissuto l'esodo di persona; si passa, per usare ancora le categorie di Assmann, dal ricordo comunicativo al ricordo culturale⁴. È in questo quadro di mnemotecnica condivisa dal gruppo che, ad esempio, viene istituzionalizzato l'obbligo di *non dimenticare* il Signore che ha liberato Israele dall'Egitto né la sua Legge (*Deuteronomio* 8,11.14: «Bada di non dimenticare Yhwh, il tuo Dio, così da non osservare i suoi comandamenti, le sue norme e le sue leggi che io ti comando oggi [...] e il tuo cuore non insuperbisca così da dimenticare Yhwh, il tuo Dio, che ti ha fatto uscire dalla terra d'Egitto, dalla condizione di schiavo»).

Il rapporto tra Dio e Israele viene stabilito in termini normativi nella *Torah* (in particolare nel *Deuteronomio*) e in termini affettivi nei libri dei Profeti, ma comunque sempre in termini di impegno alla memoria reciproca (*Isaia* 44,21: «Ricorda queste cose, Giacobbe, Israele, perché sei mio servo: io ti ho dato forma come mio servo; tu, Israele, non sarai dimenticato da me»). Dio si ricorda del popolo e dell'amore che esso gli ha portato fin dall'esodo dall'Egitto, cioè dall'inizio del loro legame (*Geremia* 2,2: «Va' e proclama alle orecchie di Gerusalemme: «Così ha detto Yhwh: Mi ricordo dell'affetto che avevi da giovane, dell'amore che avevi da sposa quando venivi dietro a me nel deserto, in terra non seminata»»). Il popolo, corrispondentemente, ha l'obbligo di *ricordarsi* di tre cose: la prima è Dio e il suo operato a favore di Israele (l'insistita ingiunzione a «ricordare che sei stato schiavo in Egitto»⁵); la seconda sono i nemici che a Israele hanno causato sofferenza (*Deuteronomio* 25,17-19: «Ricorda [zakòr] quello che ti fece Amalek lungo la strada, mentre uscivate dall'Egitto: lui che ti attaccò lungo la strada e colpì tutti i deboli che stavano nelle tue retrovie, quando eri stanco e provato. Quando Yhwh, il tuo Dio, ti avrà dato tregua da tutti i nemici che ti circondano nella terra che Yhwh, il tuo Dio, ti dà in possesso come eredità, *cancellerai la memoria di Amalek da sotto il cielo: non dimenticare!*»⁶); la terza è il passato in generale (*Deuteronomio* 32,7, su cui tornerò più oltre).

⁴ Ivi, p. 184.

⁵ Cfr. *Deuteronomio* 4,9.23; 6,12; 8,11-14; 9,7.

⁶ Cfr. *Michea* 6,5 («Popolo mio, *ricorda* che cosa tramava Balaq [re di Moab nemico d'Israele] [...] così che tu conosca la giustizia di Yhwh»).

Un esempio: è in questo quadro di memoria, e ancora nel libro del *Deuteronomio* (capitolo 16), che le antiche feste legate al ciclo dell'agricoltura vengono storicizzate e risignificate come celebrazioni dei momenti fondativi dell'identità del gruppo, cioè l'Esodo e la consegna della Legge sul Sinai⁷. È così che *Pésah/Massòt*, la festa della raccolta dell'orzo, diventa la commemorazione dell'uscita dall'Egitto (*Deuteronomio* 16,3); *Šavu'òt*, la festa della fine della mietitura del frumento, diventa la commemorazione del soggiorno in schiavitù in Egitto (16,12); e in occasione di *Sukkòt*, originariamente festa della raccolta della frutta, viene prescritta la lettura rituale del libro del *Deuteronomio* a ogni settimo anno (16,13-15; cfr. 31,9-13). Come ha scritto lo storico Yosef Hayim Yerushalmi:

all'improvviso, l'incontro cruciale fra l'uomo e Dio si trasferiva [...] dal piano della natura e del cosmo a quello della storia, concepita ora in termini di intervento divino e di risposta umana. [...] Il favoloso primordiale mondo degli archetipi, rappresentato nella Bibbia soltanto dalla storia del Paradiso nella *Genesi*, fu abbandonato irrevocabilmente. Con la partenza di Adamo ed Eva dall'Eden, incomincia la storia, il tempo storico diventa reale e il ritorno è precluso per sempre⁸.

Ora, non erano stati gli ebrei a inventare il concetto di Scrittura sacra, ma è nella Bibbia ebraica che, per la prima volta, della Scrittura sacra di un popolo entra a far parte la storia di quel popolo⁹. La memoria storica di Israele veniva commemorata con monumenti: per esempio, le dodici stele fatte erigere da Giosuè in mezzo al Giordano durante l'entrata del popolo nella Terra Promessa «serviranno ai figli d'Israele come un memoriale (*zikkaròn*) per l'eternità [...] e sono rimaste là fino a oggi» (*Giosuè* 4,7.9). Diversamente dalla sovrapposizione di mito e rito che è propria delle altre culture agricole del Vicino Oriente antico, in quella israelitica la memoria storica di Israele diventa parte non solo – come abbiamo visto – della Scrittura sacra, ma anche del rituale; e di questo, in certi casi, costituisce il fine principale. Per esempio, nel prescrivere a Mosè e ad Aronne la celebrazione della pasqua, Dio dice: «Questo giorno servirà a voi come una commemorazione (*zikkaròn*): lo festeggerete come festa per Yhwh; lo festeggerete attraverso le generazioni come legge eterna» (*Esodo* 12,4). La trasposizione liturgica della memoria storica collettiva si estende addirittura alla celebrazione del sabato, che di per sé non sarebbe collegata ad alcun evento della storia di Israele: nel Decalogo secondo la versione del libro dell'*Esodo* si prescrive: «Ricorda (*zakòr*) il giorno del sabato per santificarlo» (20,8); nella versione del *Deuteronomio* c'è un ampliamento significativo: «Ricorderai che fosti schiavo nel paese d'Egitto e che Yhwh, il tuo Dio, ti fece uscire di là con mano for-

⁷ J. Assmann, *La memoria culturale* cit., p. 182.

⁸ Yosef Hayim Yerushalmi, *Zakhor. Storia ebraica e memoria ebraica*, trad. di Daniela Fink, Parma, Pratiche, 1982, p. 21.

⁹ Ivi, p. 28.

te e con braccio disteso: *per questo* Yhwh, il tuo Dio, ti ha comandato di osservare il giorno del sabato» (5,15).

Il valore del rito non si esauriva tuttavia nella sua dimensione memoriale. A proposito della funzione della ritualità sacrificale che veniva celebrata nel Tempio di Gerusalemme, è stato osservato¹⁰ che essa serviva a garantire l'armonia tra il cielo e la terra: l'ordine eterno della natura fissato da Dio era assicurato e garantito dalla regolarità del culto sacerdotale condotto secondo i dettami della *Torah*. Dopo la distruzione del Tempio nel 70 e.v. questa coerenza rituale si traspose per la maggior parte nell'esegesi dei testi della Scrittura sacra. Nell'ebraismo dei rabbini la funzione pristina della ritualità sacrificale, il suo contribuire all'armonia tra il cielo e la terra, si conservò comunque nella dimensione della mistica, le cui liturgie – i «riti che fanno Dio»¹¹ – permettevano (e tuttora permettono) al devoto qabbalista di collaborare al mantenimento dell'unità della vita intradivina. Soprattutto, però, la santificazione dell'esistenza ebraica fu trasferita nella dimensione della vita quotidiana – sia pubblica sia privata – attraverso l'osservanza dei precetti, il cui numero si accrebbe enormemente tramite l'assunzione della tradizione farisaico-rabbinica come seconda *Torah*, la cosiddetta «*Torah* orale» codificata nella *Mišnah* e poi nel *Talmud*, e fatta risalire alla rivelazione sul Sinai esattamente come la «*Torah* scritta» e sullo stesso piano di sacertà.

Ma torniamo alla dimensione memoriale del culto. Essa si mantenne, a sua volta, nella liturgia sinagogale e in quella familiare: la memoria dell'Esodo viene perpetuata nella cena di Pasqua; l'evento storico viene raccontato, ma anche rivissuto (nella *Haggadah*, il racconto dell'Esodo che viene letto ritualmente durante la cena, la narrazione è a più riprese riferita non ai padri ma a «me» o a «noi»: «Per ciò che fece per me Yhwh quando io uscii dall'Egitto»¹², «Di quanti buoni atti di predilezione noi siamo obbligati all'Onnipresente!», «Perciò noi abbiamo l'obbligo di rendere grazie [...] a colui che ha fatto per i nostri padri e per noi tutti questi miracoli»¹³). In questo senso la Pasqua degli ebrei cristiani delle prime generazioni differiva da quella ebraica nell'evento storico ricordato e nel suo valore salvifico, ma non nella sua dinamica memoriale di racconto perennemente rivissuto e riattualizzato («Fate questo *in memoria* di me», *eis tēn emēn anámnēsīn*, Luca 22,19; 1 Corinzi 11,25).

2. Fin qui ho provato a suggerire alcune dinamiche generali della memoria collettiva nella tradizione ebraica premoderna. Entriamo ora più nello specifico

¹⁰ Da Peter Schäfer (citato in J. Assmann, *La memoria culturale* cit., p. 59).

¹¹ L'espressione è di Charles Mopsik, *Les grands textes de la Cabale. Les rites qui font Dieu. Pratiques religieuses et efficacité théurgique dans la cabale des origines au milieu du XVIIIe siècle*, Lagrasse, Verdier, 1993.

¹² Citazione da *Esodo* 13,8.

¹³ Traduco i testi dalla *Haggadah* secondo l'edizione *Seder Haggadah šel Pesah. Haggadah di Pasqua*, a cura di Alfredo S. Toaff, Roma, Unione delle Comunità Israelitiche Italiane, 1985⁷.

sull'oggetto e sulla finalità del ricordare collettivo nella Bibbia ebraica e nell'ebraismo rabbinico¹⁴.

Come abbiamo detto, l'Alleanza tra Dio e Israele è definita in termini di obbligo reciproco a ricordare l'altro contraente dell'Alleanza. Per Israele, nell'assoluta maggioranza dei casi, ricordarsi del suo Dio significa espressamente ricordarsi della Legge, che dell'Alleanza tra Israele e Dio è il codice: la stipula dell'Alleanza sul Sinai e la concomitante consegna della Legge sono un avvenimento che, per quanto passato, ha tuttavia significato e valore presenti per il soggetto che lo deve ricordare¹⁵. Solo in *Deuteronomio* 32,7, come anticipavo, l'ingiunzione a ricordare viene ad avere specificamente per oggetto il passato di Israele, la sua «memoria storica»: «Ricorda i giorni del mondo; meditate gli anni, il succedersi delle generazioni; chiedi a tuo padre di raccontarti, ai tuoi vecchi di dirti». Secondo la predicazione del *Deuteronomio* il passato storico di Israele *deve* essere ricordato in quanto è storia sacra, storia dell'Alleanza con Dio: «Ricorda quel che Yhwh, il tuo Dio, fece al Faraone e a tutti gli egiziani, le grandi prove che i tuoi occhi videro, i segni e i prodigi, la mano forte e il braccio disteso con cui Yhwh, il tuo Dio, ti fece uscire dall'Egitto» (*Deuteronomio* 7,18-19); «Ricorderai tutta la strada che Yhwh, il tuo Dio, ti ha fatto percorrere da quarant'anni a questa parte nel deserto per renderti umile, per metterti alla prova, per sapere quello che avevi nel cuore e se avresti osservato i suoi comandamenti oppure no» (*Deuteronomio* 8,2). E così abbiamo visto che, secondo il Decalogo del *Deuteronomio*, gli israeliti hanno l'obbligo di ricordarsi del sabato non perché questo rappresenti il giorno del riposo divino dopo la Creazione, ma perché viene stabilito quale memoriale dell'Esodo, l'evento storico che aveva fondato l'identità del popolo, e che, ritualizzato e liturgizzato, continua e continuerà a fondarla. Quando Israele *non si dimentica* dell'Alleanza e le si mantiene fedele, a diventare un destino di oblio è quello dei suoi nemici: «Scrivi come memoriale in un libro questo [...]: che io cancellerò completamente la memoria di Amalek da sotto il cielo» (*Esodo* 7,14)¹⁶. La salvezza di Israele risiede nell'Al-

¹⁴ Nelle pagine seguenti mi fondo sugli studi di Gabriele Boccaccini (*Il valore memoriale dell'atto eucaristico alla luce della tradizione giudaica*, in *Gesù ebreo*, a cura di Innocenzo Gargano, Camaldoli, Quaderni di Vita monastica, 1984, pp. 104-117; *Il tema della memoria nell'ebraismo e nel giudaismo antico*, in «Henoch», 1985, 7, pp. 165-192) e di Giovanni Filoramo (*Memoria e identità nella tradizione giudaico-cristiana e gnostica*, in *Il tempo della memoria. La questione della verità nell'epoca della frammentazione. Atti del secondo colloquio su filosofia e religione* (Macerata, 16-18 maggio 1985), a cura di Giovanni Ferretti, Torino, Marietti, 1987, pp. 49-81, qui in particolare le pp. 58-67). Di Boccaccini si vedano anche *Il concetto di memoria in Filone Alessandrino*, in «Annali dell'Istituto di Filosofia dell'Università di Firenze», 1984, 6, pp. 1-19, e *Il tema della memoria in Giuseppe Flavio*, in «Henoch», 1984, 6, pp. 147-163.

¹⁵ Così Willy Schottroff, «Gedenken» im alten Orient und im Alten Testament. Die Wurzel Zakar im semitischen Sprachkreis, Neukirchen-Vluyn, Neukirchener Verlag, 1964, p. 117 (citato in G. Filoramo, *Memoria e identità* cit., pp. 60-61).

¹⁶ Cfr. per esempio *Deuteronomio* 25,19 citato più sopra; *Isaia* 14,22 (su Babilonia); 23,15-16 (su Tiro).

leanza e nella fedeltà a essa; la memoria è fonte di salvezza non tanto perché ricorda il passato e fortifica l'identità etnico-religiosa, ma più precisamente perché ricorda le norme dell'Alleanza.

La religione dell'antico Israele ha senza dubbio un carattere storico, nel senso che la storia nazionale di Israele è concepita come il luogo privilegiato nel quale, e nel corso del quale, Dio interviene. La storiografia e la letteratura profetica che si ispirano alla teologia politica del *Deuteronomio* interpretano ogni discontinuità o avversità nella storia del popolo come la reazione di Dio alle trasgressioni del popolo contro la Legge, cioè contro l'Alleanza. Secondo la tradizione che fa capo al libro (composito) di *Isaia*, Israele ha il dovere di ricordarsi e di far ricordare l'operato di Dio («Fate ricordare che il suo nome è eccelso!», 12,14), e desidera farlo («Il desiderio dell'anima è per il tuo nome e la tua memoria», 26,8); e il Dio di Israele non dimentica («Sion dice: "[...] Il mio Signore mi ha dimenticata": ma può una donna dimenticarsi del suo lattante, di avere misericordia del frutto del suo ventre? Se pure loro si dimenticassero, io non dimenticherò te», 49,14-15)¹⁷. Ma Israele è incapace di ricordare («Hai dimenticato il Dio della tua salvezza [...] e hai seminato un virgulto straniero», ossia sei ricaduto in culti non yahwisti, 17,10; cfr. 51,13); e la predicazione dei profeti intende appunto servire a Israele da drammatico promemoria.

Il tema della memoria, o della mancata memoria, reciproca è anche al centro del libro del profeta Geremia, ambientato durante l'esilio babilonese, una catastrofe storica di cui il profeta cerca una spiegazione teologica che salvaguardi l'Alleanza. Dio lamenta che il suo popolo lo ha «dimenticato da giorni senza numero» (2,32; cfr. 18,15), che gli è stato «infedele» come una sposa adultera (3,20: di nuovo la ricaduta nell'idolatria), e che ha persino «*dimenticato* le malvagità» che ha commesso e che avevano commesso i suoi padri (44,9). Israele, pentito della propria dimenticanza, vuole tornare (3,21-25) e prega Dio: «Ricorda, non cancellare la tua Alleanza con noi!» (14,21). Ma Dio, irritato, «*si ricorda* della loro colpa e passa in rassegna i loro peccati» (14,10); «questa è la tua sorte [...] per il fatto che *mi hai dimenticato*» (13,25). Solo in prospettiva futura il ricordare di Dio riacquista il suo carattere salvifico: in ultimo, Dio si manterrà fedele all'Alleanza e all'«amore eterno» che ha per Israele (31,3), «perdonerà la loro colpa e non *ricorderà* più la loro trasgressione» (31,34), li farà tornare nella loro terra e stabilirà con loro un'alleanza nuova, «eterna, che *non sarà dimenticata*» (50,5; cfr. 31,31-33)¹⁸.

¹⁷ Cfr. *Isaia* 44,21 citato più sopra.

¹⁸ Lo stesso immaginario metaforico che caratterizza gran parte del libro di *Geremia* – il ricordare o dimenticare i termini dell'Alleanza, descritta come un rapporto coniugale – è proprio anche del libro di *Osea* (cfr. 4,6, «Hai dimenticato la *Torah* del tuo Dio; anch'io dimenticherò i tuoi figli»; 8,14, «Israele ha dimenticato colui che l'ha fatto»; 13,6, «Il loro cuore si è insuperbito: per questo mi hanno dimenticato»).

Nel libro post-esilico tramandato sotto il nome del profeta Malachia (fine V-inizio IV sec. a.e.v.), l'oggetto della memoria di Dio non è più l'Alleanza in generale o il modo in cui Israele ha aderito a essa nel corso della storia. Per Malachia, «dinanzi a lui [Yhwh] è stato scritto un libro che serve a ricordare (*séfer zikkaron*) coloro che temono Yhwh e tengono da conto il suo nome» (3,16). In questo spostamento, e in questo immaginario, risiede uno snodo decisivo nell'evoluzione dall'ebraismo dei profeti a quello degli apocalittici (e di lì allo gnosticismo ebraico e cristiano). Il «libro memoriale» che contiene i nomi di coloro che saranno salvati diventa un *topos* del genere letterario apocalittico, sia ebraico (*Daniele* 12,1, metà del II sec. a.e.v.) sia cristiano (il «libro della vita» che ricorre nell'*Apocalisse di Giovanni*)¹⁹. La memoria storica di Israele viene sempre, e sempre più, collegata all'Alleanza; è solo nell'Alleanza che risiede la speranza di salvezza per Israele (o almeno per i giusti in seno a esso); l'Alleanza è definita da un codice di leggi, la *Torah*, che viene sempre più percepita come una sapienza atemporale²⁰; dunque, il senso della memoria storica e della sua importanza si va ulteriormente attenuando in Israele nel corso del periodo ellenistico e romano (il «libro della vita» apocalittico non è certo memoria storica, è reviviscenza del mito: la storia è provvisoria, destinata a risolversi nel momento escatologico e nell'eternità).

3. Questo affievolimento del senso e della memoria storici nell'Israele tardoantico diventa una costante nella tradizione rabbinica successiva alla sconfitta nelle guerre di indipendenza contro l'impero romano nel 70 e.v. (con la distruzione del Tempio di Gerusalemme) e nel 135 e.v. Nella letteratura rabbinica questa catastrofe viene interpretata non come un fatto storico unico, giustificato da una sua specifica dinamica di cause, ma come il ripresentarsi di quelle stesse circostanze che avevano causato l'esilio babilonese sei secoli prima: da parte di Israele, la trasgressione dell'Alleanza; da parte di Dio, la punizione della trasgressione usando come mezzo l'invasione di un popolo straniero e pagano. Lo schema della teologia deuteronomistica sopravviveva e si manteneva efficace: nelle fonti rabbiniche, Roma e Babilonia sono chiamate, più spesso che con i loro nomi, con quello di «Amalek» o ancor più spesso con quello di «Edom» (un'altra delle etnie rivali dell'Israele biblico), archetipi metatemporali e meta-storici di qualsiasi concreto nemico storico.

Per queste ragioni, la storiografia – intesa nel senso classico – non è mai stata la forma privilegiata della memoria collettiva nell'ebraismo rabbinico, almeno fino al XIX secolo. È indicativo che il titolo del più importante lavoro storiografico del medioevo ebraico, il *Sefer ha-Qabbalah* dell'andaluso Avraham ibn Daud (XII sec.), significhi alla lettera «il libro della tradizione» e non in-

¹⁹ *Apocalisse* 3,5; 13,8; 17,8; 20,12.15; 21,27.

²⁰ L'espressione è di G. Filoramo, *Memoria e identità* cit., p. 67.

roduca nella lingua ebraica un termine appunto più storico per significare l'idea di continuità o discontinuità storica. Anche in epoca rinascimentale, nella gerarchia dei valori intellettuali ebraici, la storiografia continuerà a occupare un posto incommensurabilmente più basso rispetto allo studio sacro o alla *qabbalah*, che serviranno a fornire chiavi di lettura diverse – ancora una volta metastoriche – degli eventi storici. Solo con l'Emancipazione e con la diffusione dello storicismo positivisticò (la *Wissenschaft des Judentums*) gli ebrei cominceranno a percepirsi e a definirsi «in termini laici, terreni e storici»²¹. «La storiografia ebraica moderna», ha scritto ormai classicamente Yosef Hayim Yerushalmi nel suo *Zakhor*, «è sorta improvvisamente, sotto la spinta dell'assimilazione dall'esterno e della profonda crisi interna che caratterizzarono l'uscita dal ghetto: non si trattava dunque di una curiosità erudita, ma di una risposta ideologica, una fra le tante reazioni al processo di emancipazione ebraica e alla lotta per conquistarla»²². La storiografia ebraica moderna significa la rottura con la storia ebraica (intendendo «storia» non nel senso di «scienza storica», naturalmente): «I tentativi moderni di ricostruire il passato ebraico», continua Yerushalmi, «nascono [...] nello stesso momento che vede una brusca frattura nella continuità della tradizione, e di conseguenza una costante diminuzione della memoria collettiva. In questo senso [...] la storia diviene quella che mai era stata: una fede per gli ebrei assimilati»²³. La coscienza storica (cioè la memoria storica che si sostituiva a quella che per Ibn Daud era «tradizione», a quelle che ancora Yerushalmi chiama le «forme collettive di memoria»²⁴) è la nuova coscienza collettiva ebraica successiva all'Emancipazione e all'assimilazione; e diventa in effetti un terreno di costante, fertilissima interazione intellettuale e metodologica con la maggioranza non ebraica. Ma anche la storiografia ebraica dell'Otto e del Novecento presenta, secondo Yerushalmi, suoi problemi specifici²⁵: in primo luogo la mancanza di una storiografia politico-istituzionale, perché mai vi erano stati Stati ebraici, e quindi si faceva pressoché solo storiografia intellettuale, filosofica e letteraria; in secondo luogo la mancanza della prospettiva nazionalistica che caratterizzava le altre storiografie ottocentesche, ragione per cui gli storici ebrei dell'epoca (come per esempio Heinrich Graetz) non scrissero (non scrissero *più*) in lingua ebraica, dato che volevano che la loro nuova identità assimilata restasse ebraica solo sul piano religioso; in terzo luogo, l'abbandono dell'idea millenaria che la provvidenza divina fosse un fattore attivo nella storia, e che quindi l'esperienza ebraica fosse unica e irripetibile (idea, questa, che è ancora presente nella filosofia della storia di Karl Löwith, per esempio in *Meaning in History* [*Significato e fine*

²¹ Così Y.H. Yerushalmi, *Zakhor* cit., p. 86.

²² Ivi, p. 95.

²³ Ivi, p. 97 (corsivo mio).

²⁴ Ivi, p. 103.

²⁵ Ivi, pp. 98 ss.

della storia], del 1949). Spinoza, cacciato dalla porta, rientrava dalla finestra, e si prendeva diverse rivincite.

4. Concludo esaminando alcuni punti del *Romanzo di Ferrara* di Giorgio Bassani, alla ricerca di indicazioni sul ruolo della memoria nella poetica dello scrittore, e sulla sua possibile relazione con la memoria ebraica e con la tradizione ebraica sulla memoria. In questa indagine sono stato preceduto almeno da Sergio Parussa, che nel suo saggio su Bassani²⁶ ha dapprima messo a confronto il *Romanzo di Ferrara* col *Mercante di Venezia* per discutere la costruzione dell'identità ebraica dell'autore come risposta di vita alla spinta collettiva di morte incarnata dal fascismo e dall'antisemitismo; poi ha investigato il personaggio di Micòl come esempio dell'appartenenza ebraica in forma di sentimento di memoria, «l'emozione di essere parte della storia di un gruppo»²⁷; infine ha cercato di descrivere Bassani e la sua opera come partecipe della tradizione ebraica della Storia come memoria, la Storia (con l'iniziale maiuscola, *history*) come «tentativo di salvare il passato e di cambiare il presente»²⁸. Secondo Parussa, quella di Micòl (e di Bassani) non è semplice rievocazione nostalgica del passato, ma ricordo attivo che rende possibili un presente e un futuro diversi: «Anche le cose muoiono», dice Micòl al narratore; «E dunque, se anche loro devono morire, tant'è, meglio lasciarle andare»²⁹. Quindi è vano incentrarsi su una memoria esclusivamente conservativa.

Una scena-chiave per l'analisi di Parussa è quella del *Giardino* in cui il professor Ermanno Finzi-Contini dona al narratore i suoi due scritti giovanili «per qualche suo disegno segreto che trascendeva non solamente lui ma anche me stesso»³⁰, cioè nella speranza che possa essere appunto il narratore a portare eventualmente a compimento un'opera storiografica più ampia sugli ebrei di Venezia. Quel che viene trasmesso con questo gesto è il compito di trasmettere la memoria ebraica alle nuove generazioni e il comandamento di ricordare sempre il passato, *qualunque* passato³¹. La scrittura si identifica con la memoria. Secondo Parussa, per Bassani il recupero del passato ebraico non è storia, o non è *solo* storia, ma recupero di voci trascorse che possono ancora diventare modelli di resistenza per il presente e costruire una speranza per il futuro. Questo valore paradigmatico del passato assume significato universale proprio grazie alla specificità

²⁶ Sergio Parussa, *Scrittura come libertà, scrittura come testimonianza. Quattro scrittori italiani e l'ebraismo*, Ravenna, Giorgio Pozzi Editore, 2011 [ed. ingl. *Writing as Freedom, Writing as Testimony: Four Italian Writers and Judaism*, Syracuse, New York, Syracuse University Press, 2008], pp. 117-162.

²⁷ Ivi, p. 119.

²⁸ Ivi, p. 119.

²⁹ Ivi, p. 152. La citazione è tratta da Giorgio Bassani, *Opere*, a cura e con un saggio di Roberto Cotroneo, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1998, p. 418.

³⁰ G. Bassani, *Opere* cit., p. 472.

³¹ S. Parussa, *Scrittura come libertà* cit., p. 156.

storica e alla concretezza temporale della narrazione: per Parussa, la rievocazione del passato in Bassani «ha la profondità storica e escatologica che la voce umana assume quando è immersa nella dimensione del tempo»³². «Nell'ebraismo», continua Parussa, «la storia è necessaria perché il significato non è mai a-storico: il significato non è un'entità eterna e immutabile, come nei miti, ma accade nella storia e nel suo divenire; allo stesso tempo, anche il racconto e l'interpretazione contano, perché è attraverso il racconto che la storia acquista significati diversi in tempi diversi per diverse generazioni. È così che viene trasmessa e salvata»³³.

Parussa legge Bassani – e in particolare il *Giardino* – attraverso il filtro di Yerushalmi³⁴, e giunge a considerare come specificamente ebraica la percezione del passato che è caratteristica dello scrittore e in particolare del personaggio di Micòl: «nelle opere di Bassani, la conservazione delle memorie ebraiche non consiste semplicemente nel raccontare storie ebraiche, ma piuttosto in un modo di ricordare il passato che è centrale nella storia e nel pensiero ebraico – l'idea della storia come memoria, come possibilità e tentativo di salvare il passato e cambiare il presente»³⁵.

La percezione e il senso del passato in Bassani sembrano a me invece debitori di altre matrici letterarie (penso al decadentismo francese e italiano) più che della tradizione memoriale ebraica. Che la memoria possa «salvare il passato e cambiare il presente», costruendo una speranza per il futuro, può valere per Micòl, che è ancora ignara della tragedia che la attende: ma non per il narratore del *Giardino*, che scrive retrospettivamente dopo che la tragedia si è da tempo consumata. Inoltre, se la memoria celebrata nel *Giardino* è davvero una memoria *ebraica*, lo è proprio in quanto non è storiografica nel metodo. Ma non essendo storiografica nel metodo, non è quella forma ebraica del ricordare che è propria dell'ebraismo successivo all'Emancipazione e all'assimilazione, e che Yerushalmi ha precisamente spiegato. Certo la memoria di Micòl, e poi quella del narratore, sono anche parti di una memoria collettiva di tradizioni identitarie ebraiche (come lo è quella del narratore degli *Occhiali d'oro* quando evoca, ad esempio, l'ancestrale odio ebraico per i *goim*³⁶). E per una memoria collettiva come questa, Parussa prende giustamente come utile termine di confronto la

³² Ivi, p. 161.

³³ Ivi, p. 160.

³⁴ Cfr. ivi, p. 147: nel *Giardino* si possono osservare «due modalità dello sguardo. C'è uno sguardo nostalgico e uno sguardo pietoso: uno che minaccia l'integrità del soggetto, l'altro che la protegge attraverso la costruzione di un rapporto relazionale con il prossimo e con la collettività. Due modi di guardare al passato che ci riporteranno all'idea ebraica della memoria e della storia che permea le pagine di questo romanzo».

³⁵ Ivi, p. 119 (citato sopra, n. 28).

³⁶ Reagendo dentro di sé a uno strillone che annuncia l'imminente proclamazione delle leggi razziali: «[...] io sentivo nascere dentro me stesso con indicibile ripugnanza l'antico, atavico odio dell'ebreo nei confronti di tutto ciò che fosse cristiano, cattolico, insomma *goi*» (G. Bassani, *Opere cit.*, p. 291).

rievocazione del passato ebraico piemontese nel racconto *Argon* di Primo Levi³⁷ (cui si può accostare, penso, l'interesse per le tradizioni folkloriche degli ebrei dell'Europa orientale che lo stesso Levi esprime in *Lilit*). Ma nel *Romanzo di Ferrara* non si tratta di memorie ebraiche condivise, quanto soprattutto di memorie di stati d'animo, di affetti personali, di vissuti individuali.

Si potrebbe quindi tentare di fondare un discorso diverso sul senso del passato in Bassani, e specificamente nel *Romanzo di Ferrara*. Ciò è possibile, a mio parere, in base ad alcune precise spie testuali. Comincio da una pagina di *Una notte del '43*:

Vennero infine la Liberazione e la pace: e per molti di noi, per quasi tutti, *l'ansia improvvisa di dimenticare*.

Ma si può dimenticare? È sufficiente desiderarlo? [...]

Nessuna città dell'Italia settentrionale aveva dato maggior numero di aderenti alla Repubblica di Salò, nessuna borghesia era stata più pronta a inchinarsi ai tetri vessilli, ai mitra e ai pugnali delle sue varie Milizie e Corpi speciali [...]. Eppure sarebbe bastato poco perché l'errore di calcolo che tanti avevano compiuto sotto la pressione di avvenimenti eccezionali – quel semplice, umano errore di calcolo che i comunisti tendevano ora a trasformare in perpetuo marchio d'infamia – diventasse insieme col resto niente altro che un brutto sogno, un incubo orrendo da cui svegliarsi pieni di speranza, di fiducia in se stessi e nel futuro. Sarebbe bastata la condanna esemplare degli assassini, e della notte del 15 dicembre 1943, di quella notte decisiva, fatale, *sarebbe stato cancellato ben presto ogni ricordo*.

Il processo andava avanti *a rilento, nel caldo e nella noia*, suscitando nel pubblico, che accorreva in folla ad ogni seduta, un senso crescente di inutilità, di impotenza³⁸.

Qui il passato storico – non specificamente degli ebrei – viene descritto come una prigione, opprimente e ineludibile come l'afa di una giornata estiva; non ci sarebbe liberazione possibile se non nell'oblio.

Rivolgiamoci ora al passato storico recente degli ebrei del *Romanzo di Ferrara*. L'identità assimilata della maggior parte degli ebrei italiani sotto il fascismo viene così rappresentata nel padre del narratore ne *Gli occhiali d'oro*:

Romantico, patriota, politicamente ingenuo e inesperto come tanti altri ebrei italiani della sua generazione, anche mio padre, tornando dal fronte nel '19, aveva preso la tessera del Fascio. Era stato dunque fascista fin dalla «prima ora», e tale in fondo era rimasto nonostante la sua mitezza e onestà. Ma da quando Mussolini, dopo le baruffe dei primi tempi, aveva cominciato a intendersela con

³⁷ S. Parussa, *Scrittura come libertà* cit., pp. 156-157 (su *Argon* vedi l'analisi dello stesso Parussa, pp. 38-40).

³⁸ G. Bassani, *Opere* cit., pp. 1750-1751 (corsivi miei).

Hitler, era diventato inquieto. Non faceva che pensare a un possibile scoppio di antisemitismo anche in Italia; e ogni tanto, pur soffrendone, si lasciava sfuggire qualche amara parola contro il Regime³⁹.

[...] in vana polemica con gli articoli velenosi che di continuo leggeva sui giornali, si intestava a enumerare i «meriti patriottici» degli ebrei italiani, tutti, o quasi – non faceva che ripeterlo, spalancando gli occhi azzurri –, stati sempre «ottimi fascisti»⁴⁰.

Come il padre del narratore negli *Occhiali d'oro*, così è esattamente anche Ermanno Finzi-Contini con tutta la sua storia familiare, dettagliata nelle prime pagine del *Giardino*, a partire dal nonno Moisè vissuto attraverso il '48 e l'emancipazione post-unitaria. Prima entrando nella borghesia e poi aderendo al fascismo, gli ebrei ferraresi si sono costruiti un'identità assimilata di «cittadini italiani di religione ebraica». La famiglia del protagonista del *Giardino* frequenta la sinagoga «almeno due volte all'anno, a Pasqua e a *Kippùr*»⁴¹, ma per il Capodanno ebraico lui evita regolarmente di andarci⁴², e non si ricorda neppure quando cada *Sukkòt*⁴³. Il padre del protagonista considera eccessivamente esibita la devozione dei parenti veneziani dei Finzi-Contini⁴⁴. I Finzi-Contini stessi non osservano le regole alimentari ebraiche; Micòl in particolare, pur tenendoci a introdurre come sottaciutamente ebraica l'aggiunta di uva nello *Skiwasser*⁴⁵, apprezza addirittura i panini al prosciutto⁴⁶ e le cotiche di maiale nella minestra di fagioli⁴⁷. Sono insomma ebrei che hanno deliberatamente abdicato alla propria identità tradizionale, in buona misura definita per opposizione rispetto ai *goim*, e hanno cercato di *dimenticare* l'Altro e la sua storica ostilità. È «con indicibile ripugnanza» che il narratore degli *Occhiali d'oro* sente «nascere dentro se stesso [...] l'antico, atavico odio dell'ebreo nei confronti di tutto ciò che fosse cristiano, cattolico, insomma *goi*»: con ripugnanza, appunto, perché costretto dalla persecuzione a un odio che contrasta violentemente con la sua moderna identità assimilata⁴⁸.

Nel capitolo finale degli *Occhiali d'oro*, dopo l'inizio della campagna di propaganda antisemitica (ottobre 1937), il padre e la madre del narratore vogliono ad ogni costo credere alla voce insensata giunta da Roma secondo cui le leg-

³⁹ Ivi, p. 263.

⁴⁰ Ivi, p. 284.

⁴¹ Ivi, pp. 341 e 512.

⁴² Ivi, pp. 373 e 414.

⁴³ Ivi, p. 397.

⁴⁴ Ivi, p. 346.

⁴⁵ Ivi, p. 392.

⁴⁶ Ivi, p. 392.

⁴⁷ Ivi, p. 411.

⁴⁸ Ivi, p. 291 (citato sopra, n. 36).

gi razziali non saranno dopotutto promulgate. Dalla speranza dei famigliari il narratore si distacca irritato:

La gioia di mio padre – pensavo – era quella dello scolareto ingiustamente espulso, il quale, richiamato indietro per ordine del maestro dal corridoio deserto dove rimase per un poco di tempo in esilio, si trovi, a un tratto, contro ogni sua aspettativa, riammesso in aula fra i cari compagni: non soltanto assolto, ma riconosciuto innocente e riabilitato in pieno. Ebbene non era giusto, in fondo, che mio padre gioisse come quel bambino? Io però no. Il senso di solitudine che mi aveva sempre accompagnato in quei due ultimi mesi diventava se mai, proprio adesso, ancora più atroce: totale e definitivo. Dal mio esilio non sarei mai tornato, io. Mai più⁴⁹.

Questa condizione di esilio coincide nel narratore con una visione del passato ebraico come prigionia e asservimento:

Pensavo anche al nostro, di ghetto, a via Mazzini, a via Vignatagliata, al vicolo-mozzo Torcicoda. In un futuro abbastanza vicino, loro, i *goim*, ci avrebbero costretti a brulicare di nuovo là, per le anguste, tortuose viuzze di quel misero quartiere medioevale da cui in fin dei conti non eravamo venuti fuori che da settanta, ottanta anni. Ammassati l'uno sull'altro dietro i cancelli come tante bestie impaurite, non ne saremmo evasi mai più⁵⁰.

Ma poco prima di formulare questi pensieri oppressivi, durante un giro sulla Mura degli Angeli in cui gode della vista sull'intera città – tanto sul cimitero israelitico quanto sulle chiese cattoliche –, lo stesso narratore aveva osservato:

[...] mi sentii d'un tratto penetrare da una gran dolcezza, da una pace e da una gratitudine tenerissime. [...] Mi era bastato recuperare l'antico volto materno della mia città, riaverlo ancora una volta tutto per me, perché quell'atroce senso di esclusione che mi aveva tormentato nei giorni scorsi cadesse all'istante. Il futuro di persecuzioni e di massacri che forse ci attendeva (fin da bambino ne avevo continuamente sentito parlare come di un'eventualità per noi ebrei sempre possibile), non mi faceva più paura. E poi, chissà? – mi ripetevo, tornando verso casa –. Chi poteva leggere nel futuro?⁵¹

Qui il passato, certamente ebraico, *ma anche altrettanto* ferrarese-italiano, non è affatto percepito come una prigionia, anzi, è la sola sicurezza possibile.

Ancora: nel *Giardino Micòl* rifiuta l'amore del narratore con queste considerazioni:

⁴⁹ Ivi, p. 313.

⁵⁰ Ivi, p. 291.

⁵¹ Ivi, p. 284.

Lo intuiva benissimo: per me, non meno che per lei, più del presente contava il passato, più del possesso il ricordarsene. Di fronte alla memoria, ogni possesso non può apparire che delusivo, banale, insufficiente... Come mi capiva! La mia ansia che il presente diventasse «subito» passato perché potessi amarlo e vagheggiarlo a mio agio era anche sua, tale e quale. Era il «nostro» vizio, questo: d'andare avanti con le teste sempre voltate all'indietro [come l'angelo della storia secondo Walter Benjamin⁵²]. Non era così?

Era così – non potei fare a meno di riconoscere dentro me stesso –, era proprio così. Quand'è che l'avevo abbracciata? Al massimo un'ora prima. E tutto era già tornato irreal e favoloso come sempre: *un evento da non crederci, o da averne paura*⁵³.

Questo passo mi richiama le osservazioni sull'elegiaco in Bassani fatte da Cristiano Spila nel suo saggio dall'indicativo titolo di «*Perennemente all'indietro a guardare*». *La lunga elegia del Romanzo di Ferrara*⁵⁴. Osserva Spila che «quella di Bassani è, a tutti gli effetti, una strategica linea romanzesca intesa a sottolineare il complessivo spazio d'orizzonte elegiaco, ottenendo così di enfatizzare il *pathos* del racconto»⁵⁵. E circa la misura del ricordo, prosegue: «La rappresentazione della Ferrara bassaniana non può che assumere l'aspetto di una topografia volutamente fantasmatica, luogo di una *assenza*, tesa a sostituire uno spazio presente (reale, aperto, consumabile) con un meta-spazio (immaginario, chiuso, alienato), in cui i luoghi stessi del percorso narrativo non possono non assumere valenze di simbolo [...]. Ferrara, dunque, come paesaggio assoluto e storico insieme, un *altrove* dell'anima e, al tempo medesimo, un *dove* localizzato [localizzato, aggiungo io, sia sul piano dello spazio sia su quello della storia]. Analogamente, il tema della Ferrara *d'antan*, con la sua funzione di agente narrativo, nasce dall'amore per il passato (il «caro, il dolce, il *pio* passato» lo chiama Micòl⁵⁶) e dal desiderio di parlarne dolorosamente. Nel che risiede una delle funzioni evocatrici dell'elegia, come lo stesso Bassani testimonia nella poesia *Muore un'epoca*:

Muore un'epoca l'altra è già qua
 affatto nuova e
 innocente
 ma anche questa lo so non la
 potrò vivere che girato
 perennemente all'indietro a guardare

⁵² L'osservazione è di S. Parussa, *Scrittura come libertà* cit., p. 152.

⁵³ G. Bassani, *Opere* cit., p. 513 (corsivo mio).

⁵⁴ In Giorgio Bassani, *Il romanzo di Ferrara*, postfazione di Cristiano Spila, Milano, Feltrinelli, 2012, pp. 771-94.

⁵⁵ In G. Bassani, *Il romanzo di Ferrara* cit., p. 772.

⁵⁶ La citazione è tratta da G. Bassani, *Opere* cit., p. 578 (corsivo di Bassani).

verso quella testé
finita [...]»⁵⁷

Ancora l'angelo di Benjamin.

Senza dubbio, la *laudatio temporis acti* è una dimensione centrale nella poetica bassaniana: il rimpianto, l'evocazione appunto elegiaca, della condizione dei Finzi-Contini e della famiglia del narratore, di quella borghesia appunto che l'ebraismo italiano era così fiero di essere riuscito a diventare⁵⁸. La dimensione elegiaca è dichiarata programmaticamente: fin dal prologo del *Giardino* sappiamo che tutta la famiglia Finzi-Contini è finita su per il camino, e tutta la narrazione è in prospettiva *ex post* come la *Recherche* proustiana. Quella del protagonista del *Romanzo di Ferrara* è una memoria di tipo, se anche non proustiano, forse pascoliano: un luogo di intimo rifugio, poiché il luogo della memoria è appunto il cuore, non l'intelletto, e di memoria di affetti si tratta nel *Giardino* (ricordiamo l'*explicit* del romanzo: «Sia suggellato qui quel poco che il cuore ha saputo ricordare»)⁵⁹. Ma è anche una memoria rivolta a un passato «da non crederci, o da averne paura»⁶⁰: e questa potrebbe essere la sua unica caratteristica precisamente ebraica. Il luogo simbolico dove si conciliano e si equilibrano il punto di vista sul passato come sicurezza e quello sul passato come prigionia mi sembra si possa individuare nell'idea del ghetto. Negli *Occhiali d'oro*, per il narratore, il passato ebraico è – come abbiamo visto – certamente un ghetto interiore, memoria della secolare oppressione patita; ma al tempo stesso quel ghetto è parte della materna Ferrara, e quindi fonte di protezione, di certezza di quel che si è. E appunto questo era stato il ghetto per gli ebrei europei, come vide per primo lo storico Salo Wittmayer Baron nel suo fondamentale lavoro del 1928 su *Ghetto and Emancipation*⁶¹. Il primo ghetto, è bene ricordarlo, non fu istituito a Venezia nel 1516, ma già nel 1084 nella città tedesca di Spira, su richiesta presentata al vescovo Rüdiger Hutzmann dagli stessi ebrei della città, preoccupati per le insolenze e le aggressioni da parte della cittadinanza cristiana: come scriveva Baron, «nella maggior parte dei casi vi furono serrature dentro ai cancelli

⁵⁷ Dalla raccolta *In gran segreto* (1976-1978), ora in G. Bassani, *Opere cit.*, p. 1477. Cfr. anche il commento giovanile di Bassani a una propria poesia scritta per Caterina Tumiati: «Fino dall'infanzia – io sono nato, vissuto, morto forse in quel tempo, ed ora ricordo solo!» (ivi, p. LXV).

⁵⁸ Come vide Pier Paolo Pasolini, nella sua pur monocromatica lettura di Bassani (vd. la sintesi di S. Parussa, *Scrittura come libertà cit.*, pp. 117-118).

⁵⁹ A cogliere il significato – e il peso – delle dinamiche memoriali nella relazione fra Micòl e il narratore fu ad esempio Eugenio Montale: «Ma in fondo egli sente che Micòl ha individuato bene il suo fondo di uomo destinato a vivere dei recuperi della memoria e perciò troppo somigliante a lei» (*Vita e morte di Micòl*, in «Corriere della Sera», 28 febbraio 1962, rist. in G. Bassani, *Il giardino dei Finzi-Contini*, Torino, Einaudi, 1999, [pp. V-IX], p. VIII).

⁶⁰ G. Bassani, *Opere cit.*, p. 513.

⁶¹ Salo W. Baron, *Ghetto and Emancipation: Shall We Revise the Traditional View?*, in «The Menorah Journal», 1928, 14 (rist. in *The Menorah Treasury: Harvest of Half a Century*, a cura di Leo W. Schwarz, Philadelphia, The Jewish Publication Society of America, 1964, rist. 1973, pp. 50-63).

del ghetto prima che ce ne fossero fuori»⁶². È con il ghetto – inteso come istituzione e come idea, come paesaggio sia esteriore che interiore – che si identifica la condizione specifica dell'ebreo, quella di esule. Ed è appunto per questo, credo, che negli *Occhiali d'oro* il narratore conclude la sua riflessione sull'esperienza ebraica con le parole: «Dal mio esilio non sarei mai tornato, io. Mai più». Ancora una volta si rivela veritiero il luogo comune secondo cui è più facile tirare l'ebreo fuori dal ghetto (o dall'esilio) che il ghetto (o l'esilio) fuori dall'ebreo. Come il ribelle Cosimo del *Barone rampante* («Non cambierò mai idea! [...] io non scenderò più!»), anche il narratore-protagonista degli *Occhiali d'oro* dichiara fedeltà alla propria ribellione, alla propria condizione di esule costretto nel ghetto ma da esso anche tutelato e sostenuto⁶³. Ma non si tratta di una presa di coscienza ideologica, o della ricerca di una via d'uscita politica, per esempio in un nazionalismo di segno ideologico diverso da quello risorgimentale e da quello fascista: se la parola 'ghetto' non ricorre troppo spesso nel *Romanzo di Ferrara*, la parola 'sionismo' non vi ricorre pressoché mai⁶⁴. Quella del narratore è l'accettazione e assunzione dell'esilio – esilio non *dal* ghetto ma appunto *nel* ghetto – come unica condizione possibile per una paradossale libertà almeno interiore dell'ebreo. È per questo che il narratore non completerà l'opera di memoria *storica* sugli ebrei di Venezia affidatagli dal professor Ermanno; si dedicherà invece alla propria opera di memoria personale, non già storica, bensì autobiografica e affettiva⁶⁵. La contemplazione del passato ebraico in Bassani resta quella di un passato ormai in rovina, ma comunque migliore del presente e del futuro: un passato l'uscita dal quale ha significato in ultimo lo sterminio.

⁶² S. W. Baron, *Ghetto and Emancipation* cit., p. 55 (trad. mia).

⁶³ Che i confini del ghetto fossero intellettualmente osmotici e non ostacolassero – almeno in età moderna – forti contatti e influssi culturali reciproci è acquisizione della storiografia ebraica del secondo Novecento, a partire dal citato S. W. Baron, *Ghetto and Emancipation*. Si veda l'intelligente ricapitolazione di Michela Andreatta nella *Premessa* alla sua edizione di Mošeh Zacuto, *L'inferno allestito. Poema di un rabbino del Seicento sull'oltretomba dei malvagi*, Milano, Bompiani, 2016, pp. 7-10.

⁶⁴ Nel *Giardino* il padre del protagonista, criticando i Finzi-Contini per la loro alterigia, nota: «E almeno fossero stati dei buoni sionisti, allora! [...] E invece no. Più che tirar fuori ogni tanto un po' di soldi, per Erez (niente di straordinario, in ogni caso), di più non avevano mai voluto fare» (G. Bassani, *Opere* cit., p. 374); e poi, continuando: «Eh, ma se loro, i Finzi-Contini, rimpiangevano il ghetto [...], liberissimi, facessero pure. Lui, ad ogni buon conto, avrebbe sempre preferito la Palestina. E, meglio ancora della Palestina, l'Alaska, la Terra del Fuoco, o il Madagascar...» (ivi, p. 375).

⁶⁵ Diversamente, secondo S. Parussa, *Scrittura come libertà* cit., p. 158: «Il professor Ermanno non è riuscito a completare la ricerca cominciata in gioventù, scrivere una storia degli ebrei di Venezia, e sa che il figlio Alberto non è interessato agli studi storici e letterari [...]; ma nel narratore, nella sua passione per la letteratura, si ripresentano la possibilità e il tentativo. La scrittura de *Il giardino dei Finzi-Contini* coincide con questo tentativo e questa possibilità». Ma subito dopo: «Certo *Il giardino dei Finzi-Contini* è un'opera letteraria e, in quanto tale, si rapporta al passato in modi diversi dalla ricerca storica, e più specificamente dal tipo di ricerca erudita che sembra interessare il professor Ermanno».

SCRIVERE DI LÀ DAL CUORE

Anna Dolfi

For Stranger – Strangers do not mourn –
There be Immortal friends
Whom Death see first [...]
Emily Dickinson, *Poesie* 645¹

1. *Ai margini delle soglie*

Genette, e con lui Weinrich, ci hanno insegnato che le *soglie* dicono molto dei libri, e, che, a prestarvi attenzione, perfino le più denotative si caricano spesso di significati aggiunti. Se così è, non può sfuggire il fatto che i titoli delle opere di Bassani si collocano, da questo punto di vista, in una serie di gruppi distinti. A una netta propensione per i titoli rematici (che definiscono un genere), usati normalmente per i contenitori più ampi (*Le cinque storie ferraresi; Le storie ferraresi; Il romanzo di Ferrara*) – ma con il bisogno sempre di accostare alla tipologia narrativa (*storie, romanzo*; inclusive di oggetti diversi, e con un proprio nome-tema) una declinazione ‘aggettivale’ che introduce un luogo e con quello inevitabilmente il cronotopo, e all’inizio e alla fine del proprio percorso narrativo (*ferraresi, Ferrara*) – ne abbiamo altri che utilizzano tematicamente, in maniera allusiva, la sineddoche per parlarci del libro. È il caso degli *Occhiali d’oro*, che non solo individuano tramite un oggetto d’uso uno dei due protagonisti, ma rimandano anche alla sua cultura e collocazione sociale; o quello dell’*Aironne*, che sposta su un uccello, per forza di equivalenze e correlativi, un ruolo assai più complesso di quello, prevedibile, di una preda ripetutamente presente in una battuta di caccia. Giacché il gioco di corrispondenze tra Edgardo Limentani e la buffa e fragile bestia a cui stranamente assomiglia, destinata come lui a morire per un colpo di fucile in una fredda giornata invernale che pone fine a un’i-

¹ «Per uno sconosciuto – gli sconosciuti non piangono – / Vi sono amici immortali / Che la morte vede prima» (secondo la traduzione di Massimo Bacigalupo: Emily Dickinson, *Poesie*, a cura di Massimo Bacigalupo, Milano, Mondadori, «Oscar Grandi classici», 1995, p. 241).

nutile sofferenza, ad un vano cercare, consente al lettore consapevole di allargare il «titre nominal strict»², leggendovi molto di più di quello che l'apparenza dice.

Diverso il caso del *Giardino dei Finzi-Contini*, che mentre circoscrive con l'aggiunta di un nome di famiglia il tema del romanzo (individuandone i personaggi principali) affida agli elementi determinatori del «titre nominal élargi», che rinviano a una singolare famiglia (i Finzi-Contini, appunto), il compito clamorosamente antifrastico di parlare dell'immaginario nutrendo una duratura illusione: quella che – nel gioco paradossale che l'arte propone e che fa fronteggiare illusione e realtà – ha fatto e fa ancora sognare a tanti lettori la possibile collocazione di un luogo che «non è mai esistito»³ se non nella fantasia e nella trasfigurazione mitica, un luogo creato ad arte con l'obiettivo di rendere credibile quella che non è altro, e da ogni punto di vista, che un'«isola del passato»⁴. Uno spazio da cercare nel tempo piuttosto che nelle planimetrie; in ogni caso (anche accettando per un attimo la sfida del *disbelive*) uno spazio circoscritto, delimitato da mura, modello in minore dell'altra cinta, sia pure diversamente ibridata, di cui costituisce una sorta di elettiva *mise en abîme*. Romanzo del *giardino*, insomma, come più tardi *romanzo* di Ferrara, se è vero che nell'un caso come nell'altro la funzione informativa, onomastica, specifica, ma solo per aumentare la credibilità.

Un'eccezione a questo modo di titolare sarà rappresentato da *Dietro la porta* e da *Lodore del fieno*, visto che con il primo si allude a uno status psicologico-morale, ma lo si fa individuando nello spazio una collocazione eticamente discutibile; mentre l'altro – e singolarmente, stante il rapporto dello scrittore con gli odori – stende a partire dal mondo olfattivo la patina della morte su figure *du temps jadis*, suggerendo, come già Joyce a proposito della neve, un fieno/erba che con forza cimiteriale copre tutto, di nuovo ai margini delle mura cittadine. La porta, il fieno..., sostantivi senza funzione di soggetto, che suggeriscono perfino una qualche 'febbre', assieme alla fatalità dell'epilogo, mentre determinano le modalità di disposizione dei personaggi in un ambiente: dentro⁵, ai margini, dietro. Ma per rovesciare poi la loro collocazione, se dopo la discesa agli inferi in un'adolescenza di infelicità, separatezza ed ignavia, alla maniera

² Come lo chiama Weinrich, nel suo *Les titres, les testes et la mémoire littéraire*, in *L'œuvre et son ombre. Que peut la littérature secondaire?* Yves Bonnefoy – Pierre Bourdieu – Pascale Casanova – Antoine Compagnon – Michael Edwards – Marc Fumaroli – Michel Jarrety – Hubert Monteilhet – Carlo Ossola – Harald Weinrich – Michel Zink, Paris, Editions de Fallois, 2002, pp. 65-76.

³ Così ancora Giorgio Bassani in un'intervista su *Ecologia e letteratura*, in Giorgio Bassani, *Italia da salvare. Scritti civili e battaglie ambientali*, Prefazione di Giorgio Ruffolo, a cura di Cristiano Spila, con una nota di Paola Bassani, Torino, Einaudi, 2005, p. 105.

⁴ Così ancora Bassani, nel legarne l'ideazione alla frequentazione del Parco di Ninfa (ivi, p. 107).

⁵ Ma per un'analisi delle strutture inclusive che regolano l'intero romanzo di Ferrara sia consentito il rimando ad Anna Dolfi, *Giorgio Bassani. Una scrittura della malinconia*, Roma, Bulzoni, 2003 (in particolare, nella sezione dedicata alle *Forme del sentimento*, al capitolo sul *Diaframma speculare della distanza*).

dantesca (sappiamo quanto Bassani amasse il grande poeta), «Or quel che t'era dietro t'è davanti»⁶, e alla marginalizzazione implicita nella posizione laterale si sostituisce – tramite lo sguardo dello scrittore, frontale rispetto alla città – la contrapposta pienezza di un altro avverbio di luogo. *Dentro* infatti (penso ovviamente a *Dentro le mura*, che sostituisce nei primi anni Settanta la funzione metalinguistica del titolo originario) indica la parte interna, e in tutta la sua visibilità, mettendo in luce proprio quella sezione nascosta dalla fatidica porta di cui si diceva. Quasi che l'emarginazione che era stata al centro della contro *bildung* del quarto *volet* narrativo dovesse servire, rileggendosi (come farà Bassani dopo il '68) – una volta abreagita – a rendere al narratore il dominio della materia narrata, spingendolo ad abbandonare la centralità 'narcisistica' dell'io, restituendolo a, e restituendogli di nuovo, il racconto oggettivo. Consentendo anche, dopo quell'esperienza dirimente, di procedere per contrari, portando oltre, perfino oltre il mondo conosciuto (che è collocato inevitabilmente «di qua»), verso un altrove posto dall'altra parte, nella morte, dove c'è buio, ma dove (per dirla con il XXX e il I del *Paradiso*), per forza di poesia, «di là da noi», può farsi «di là mane», mentre «di qua» è la «sera» a regnare soltanto.

2. Andando verso l'oltranza

Quando appare, nella scrittura bassaniana, l'espressione – con funzione insieme poetica e ben presto metalinguistica – di «di là dal cuore»? La troviamo per la prima volta, anche se non ancora con funzione di titolo, nel 1972, in un libro curato da Domenico Porzio: *Dalla parte degli animali*. A quel libro Bassani affida una prefazione e i capitoli 5 e 6 della seconda parte dell'*Airone*, la più breve del breve romanzo, quella costituita solo da tre capitoli nei quali la caccia in botte si conclude con un doppio sparo e con l'agonia dell'animale ferito, seguito nei movimenti, patetici e inutili, di sopravvivenza⁷. Era il '72, si diceva, l'anno della pubblicazione dell'*Odore del fieno*, il volume che doveva chiudere, con un certo ritardo (visto che la maggior parte dei racconti che lo compongono era già stata edita), il *Romanzo di Ferrara*. Un'opera durata poco meno di un ventennio (stando non alle date di gestazione, inevitabilmente più lunghe – di quasi un altro ventennio, se si parte dalla prima stesura di *Lida Mantovani* –, ma a quelle di pubblicazione dei libri), e poi riscritta, dal '73 all'80, che avrebbe offerto – ne fosse più o meno consapevole l'autore – un doppio percorso, nello spazio e nella necessità della scrittura⁸, subentrata quest'ultima *in itinere* alme-

⁶ La citazione è dall'VIII del *Paradiso*.

⁷ *Dalla parte degli animali*, a cura di Domenico Porzio, Milano, Ferro Edizioni, [maggio] 1972, pp. 35-43.

⁸ «[...] si sa che tutte le strade vanno bene, o male, e che l'unica *cosa* necessaria ad un romanzo perché funzioni, l'unica che l'acqua del suo linguaggio deve lasciar trasparire, è la ragione

no in tutta la sua lucidità a guidare non solo il romanzo centrale, ma a dare forma/senso anche agli altri, nonostante che il desiderio e la capacità di comporre⁹ fosse stati fin dall'inizio presenti.

Ma torniamo a *Dalla parte degli animali*. La prefazione (da maggio, data di pubblicazione del libro) sarebbe parzialmente finita sul «Corriere della Sera» del 6 agosto 1972 con il titolo di *Oltre il cuore*, diventando poi (solo con gli anni) *Di là dal cuore*. L'altra parte (la conclusiva, meno nota perché non recuperata esplicitamente nel libro bassaniano di saggi), secondo un principio di economia caro agli scrittori, era già apparsa (nel volume di Porzio era dunque proposta in seconda battuta), con il titolo *Benché il gioco della torre*, sul «Corriere della sera» del 29 giugno 1971 (in una rubrica «Sulla medicina d'oggi. Quaderno») per andare poi a costituire l'ottava e conclusiva sezione di *In risposta IV*¹⁰. Bassani vi parlava della vivisezione, condannandola, s'intende, ma per farlo usava un'espressione significativa che alludeva a un'oltranza, alla necessità di un impegno supplementare, ad un andare oltre quanto normalmente è previsto o si fa («la vivisezione è un orrore, bisogna opporvisi. Ma non basta, bisogna andare *più in là*»¹¹). Concludeva il pezzo sulla necessità di orientare, educare, forzare la società industriale, geneticamente feroce, piegandola verso «regole», verso «una religione»¹². Ma è sul *più in là* e sul termine *religione* che vorrei soffermarmi, perché i due semi lavoreranno in profondità nella costituzione anche dell'altra parte del testo per Porzio, quella che apparirà da sola nell'84 nel libro di saggi che nel '66 (con un altro indice e una diversa sistemazione) si intitolava *Le parole preparate*, a cui improvvisamente proprio quella paginetta contribuirà a dare il titolo definitivo di *Di là dal cuore*¹³. Il campo semantico dell'affettività vi sarebbe stato dominante (*amato, amarli, élan d'amour, amo*), accompagnato da avverbi di tempo (*sempre*) e avverbi di quantità (*di più, tanto*), anche fusi insieme (*sempre di più*). Quanto al resto Bassani vi proponeva uno dei *Trois contes* di Flaubert, *Il san Giuliano Ospitaliere*, come un modello (una vera e propria *mise en abîme*: per questo dunque la centralità nel libro di saggi, e il titolo, assunto a designare l'intera raccolta) del proprio destino e vocazione alla scrittura, infine chiari-

per la quale fu scritto, la sua necessità» (G. Bassani, *In risposta I*, 5, in *Opere*, a cura di Roberto Cotroneo, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1998 [d'ora in poi O], p. 1171; e si tratta di un pezzo del 1959).

⁹ Mescolati alla fatica, all'incapacità (si vedano in proposito le pagine di *Laggiù, in fondo al corridoio*, in *L'odore del fieno*, O, pp. 936-937).

¹⁰ *In risposta IV*, 8 (O, p. 1300).

¹¹ *Ibidem* (nostro il corsivo nel testo).

¹² «[...] perché non la forziamo, la civiltà industriale e tecnologica, questo frutto supremo dell'intelletto umano, a darsi una religione? / A darcela?» (ivi, p. 1301). Il termine *religione*, al pari di *artel mortel/vita*, ricorrerà spesso anche negli scritti di Bassani in difesa del patrimonio artistico e più in generale nei suoi interventi per Italia Nostra, a riprova della forza strutturante di queste idee nella poetica complessiva, di fatto assai più unitaria di quanto comunemente si pensi.

¹³ *Di là dal cuore* (nella raccolta omonima: O, p. 1274).

to, *post-factum*, nell'endiadi di *sorte e volontà*¹⁴. Che lo avrebbe portato, anche senza la componente colpevolizzante dell'autopunizione (presente invece nella storia del narratore francese), ad assumere comunque su di sé un compito risarcitorio (in questo la somiglianza dell'io con il personaggio del racconto) che avrebbe implicato, ben oltre la stessa rilevazione dell'età¹⁵, la separazione dalla Vita, diventata lontana e «inattuabile» per chi aveva scelto per sé il destino di Orfeo. Un destino che – spingendo più in là – lo portava ad anteporre il dovere al principio di piacere, tramite la difesa di un sistema di valori basato su termini desueti protetti dal ludibrio dello scetticismo moderno proprio perché collocati *più in là, al di là* di quanto conosciuto e spiegato dalla scienza e dalla psicoanalisi. Valori esistenti *di per sé*, 'fiammeggianti' (per dirla con il Dante del V del *Paradiso*) «nel caldo d'amore / *di là dal* modo che 'n terra si vede», anche se prodotti *dal* *quel* meccanismo¹⁶ umano prevedibilissimo. Guidati, come voleva il Tommaseo del *Dizionario dei sinonimi*¹⁷ dall'Animo che, in contrapposizione alla mente, deputata ad esprimere la facoltà «intellettiva», «è la facoltà volitiva dell'anima, e però s'usa per volontà, disposizione, intenzione, cuore, coraggio». Anima e cuore insieme, già che il «secondo riguarda il sentire e l'affetto; l'altro il sentire e l'intendere ed il volere»¹⁸. Volontà dunque nel proporsi come scrittore votato a un destino che mette al centro della scrittura il ricordo per mantenere spinozianamente l'affetto¹⁹, anche nel nutrire il desiderio della dantesca ricerca di un bene «*di là dal qual* non è a che s'aspiri» (così nel XXXI del *Purgatorio*), e che avrebbe dovuto/potuto essere scritto, o riscritto, una volta «ritornato *di là*» (così ancora in *Purgatorio* XXXII).

3. Scrivere di là dal cuore

L'*oltre* inteso insomma come un *al di là* destinato a superare, nel tempo e nello spazio, quanto impedisce di procedere nella ricerca. Non è casuale che l'av-

¹⁴ I termini usati in *Di là dal cuore* per parlare del san Giuliano Ospitaliere (*ibidem*; ma il corsivo è nostro).

¹⁵ «La vita si avvia a lasciarmi [...]» (*ibidem*).

¹⁶ Il corsivo è questa volta bassaniano (*ibidem*), mentre sono ovviamente nostre le sottolineature del testo dantesco che vanno nella direzione dell'oltranza.

¹⁷ Non si scordi che a dispetto di tutto (ovvero anche di diverse predilezioni) Bassani aveva fatto la sua tesi di laurea sul Tommaseo. Per qualche dato singolare in proposito (anche per il significativo intreccio di Tommaseo e Manzoni, cfr. Anna Dolfi, *Due scrittori, la forma breve e l'azzurro*, in *Narrativa breve, cinema e TV. Giuseppe Dessì e altri protagonisti del Novecento*, a cura di Valeria Pala, Antonello Zanda, Roma, Bulzoni, 2011, pp. 93-110, adesso raccolto in A. Dolfi, *Dopo la morte dell'io. Percorsi bassaniani «di là dal cuore»*, Firenze, Firenze University Press, 2017).

¹⁸ Così ancora il *Dizionario dei sinonimi* del Tommaseo (alla voce relativa).

¹⁹ Uso il termine 'affetto' nell'accezione spinoziana della terza parte dell'*Etica*, che Bassani doveva avere mediato fin dalla giovinezza dalla frequentazione e dalla lettura degli scritti giovanili di Dessì (cfr. al proposito il già citato A. Dolfi, *Due scrittori, la forma breve e l'azzurro*).

vicinamento a Cerveteri, nel prologo dei *Finzi-Contini*, avvenga *di là dal paese*; né che la bocciatura che muoverà l'incontro tra il protagonista e Micòl la si apprenda, in un «androne, vasto, fresco e semibuio come una cripta», assiepati davanti a fogli «esposti sottovetro *di là da* una leggera grata di fil di ferro»; né che la giovane adolescente si mostri *di là dal* muro accompagnata dal latrato rauco di Jor; che la discesa nel pertugio cominci *immediatamente di là* dalla soglia; che l'ultimo sguardo avvenga prima che Micòl *scomparisse di là dal* muro, un muro *di là dal* quale l'io narrante dovrà pure riuscire a passare, una decina di anni più tardi, varcando la recinzione del Barchetto del Duca. Per arrivare ad essere accolto *di là dal portone* subito richiuso dal fedele Perotti, *di là dal* ponte che conduce al viale d'accesso alla *magna domus*. Avvicinando alle stanze che *di là dal* «nero intervallo del parco» segnalano una presenza femminile, mentre *di là dal* tavolo di noce appare il berretto del professor Ermanno, nascosto, come lo sono gli abitanti dei villini vicini, *di là dalle* sbarre «di irte cancellate», *di là* pareti che fanno arrivare voci sfuocate anche a Malnate, ignaro di quanto si cela *di là dal* «buio della guerra imminente».

Sappiamo tutti, per contro, quanto si nasconde dietro il risalire «con una certa fatica dal pozzo senza fondo dell'inconscienza» su cui si aprirà l'*Airone*, di là dalla porta chiusa che porta Edgardo Limentani appena fuori, percorso il corridoio scricchiolante di casa, ad andare «fin giù» (così la chiusa del secondo paragrafo della prima parte del romanzo), per indurlo poi a risalire, e di nuovo a scendere (nel locale di Bellagamba, e più di una volta; sì che il viaggio orizzontale verso e dalla piana di Codigoro altro non sarà che un alternarsi di faticose, e metaforiche, discese e salite), mentre le cose gli si pongono davanti e lontane (insomma, sempre da vedere *là*). Mentre lo sguardo dovrà alzarsi e abbassarsi per seguire il volo degli uccelli in palude, individuare il campanile della città, dare una frettoloso sguardo alla vecchia Aprilia che ha il «*parabrise* completamente offuscato», visto che ormai – perduto il contatto diretto con le cose, che non si potrà recuperare più – il rapporto con il mondo non potrà realizzarsi che per veduta indiretta, di là dal «tetto ricurvo della macchina» (così nel primo paragrafo del IV capitolo) o attraverso cristalli, nella «camera bassa» dell'osteria, già mortuaria, per collocazione e immobilità, alla pari della bottega dell'impagliatore.

L'unica possibilità di cancellare la «lieve ombra residua, e di illudersi che la lastra medesima non esistesse» sappiamo bene (ma Limentani lo apprenderà piano piano) non potrà essere che nel collocarsi di là, «*Di là dal* vetro», dove c'è «il silenzio, l'immobilità assoluta, la pace»²⁰. Una pace conquistata con la chiusura in uno spazio piccolo (così anche quello della macchina, dal cui interno Edgardo guarda ormai, dallo «specchietto retrovisore»), uno spazio analogo e diverso da quello che ormai delimita tutto il circostante. La circolarità dell'esistente (dalle mura di Ferrara fino a quella che perimetra la luminosità direzionata verso il

²⁰ *L'airone* (O, p. 834).

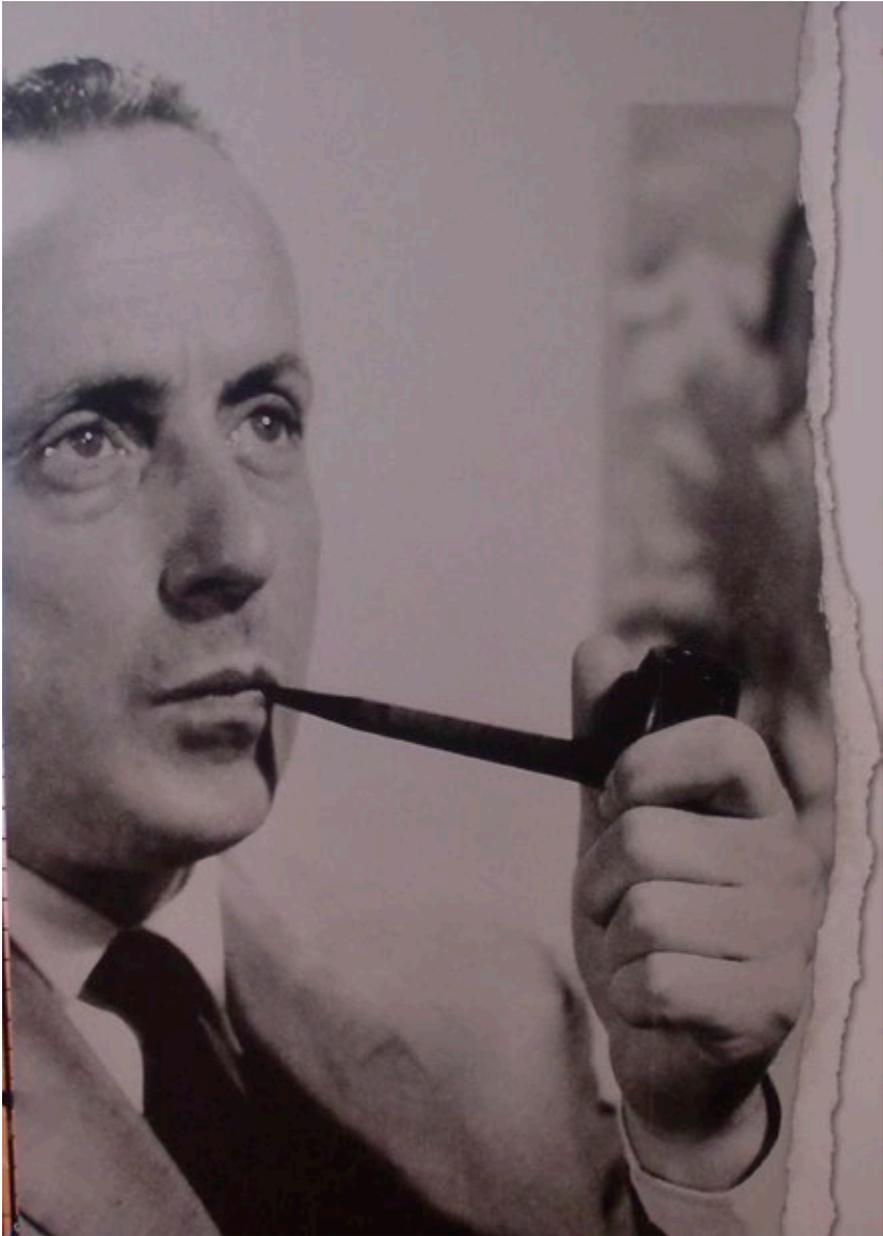
tavolo da pranzo, con commensali immobili, al quale non c'è posto per l'io, o verso il tenero e fatuo parlare della madre, rinchiusa in un bozzolo di luce) resa ad un tratto geometricamente scandita da linee verticali, orizzontali, di misura 'preparata'. Che non si potranno abbandonare più, visto che la forma a clessidra dell'ultima poesia, dettata in morte, su queste linee di diversa lunghezza gioca ogni futura misura e ogni possibile risarcimento. Anche quello che, dopo le ferite (tra queste all'origine forse anche quella dell'ebraismo, unica possibile *bles-sure* di un narcisismo che guida con l'*Airone* ad un perfetto suicidio malinconico, che sembra dunque non avere più traccia di componenti reattive) porta a non aprire neppure più inutili lettere d'amore²¹, induce a ridere e piangere, rovesciandoli ogni volta nel loro «perfetto /contrario»²², spinge alla solitudine che consente (come nelle *Leggi razziali*) di «guardare / la città da ogni parte e l'infinito / spazio verde». Pacificando infine, almeno l'autore, con la propria origine, che lega e allontana dal «noioso ebraismo metastorico», dalla statura bassa, dai tratti anche caratteriali inevitabilmente semitici (nell'indentificazione, *in mortem*, con le figure genitoriali: la madre di *Arrivo mia madre non sta bene*; il padre di *Bocca Trabaria*, di *Lettera*²³), se è dall'interno di un cimitero, anzi di una infinita necropoli (quella su cui si apre il *Giardino dei Finzi-Contini*, d'un tratto allargata a coprire un intero paese, un intero mondo), che può levarsi ferma la voce di chi ha saputo andare *di là dal cuore*. Una voce alta e bassa insieme – come era quella del Bassani lettore delle sue poesie – una voce fatta di orizzontalità, di lunghezza e di improvvisi sfondamenti, modulata da soprassalti di misura, di tono, per dare voce ai morti, e con loro anche a se stesso. Riscattato infine dal sacrificio: unico vero re, il poeta, di un regno perduto, di un'innocenza sognata, di un *là* infine riconquistato (alla fine di corridoi bui sempre più stretti), *là* dove è solo il cuore che parla, ben inteso *di là dal cuore* («È là Rosa mia mia Regina che io sono giovane e bello e puro / là l'esclusivo padrone e signore per sempre il solo / Re»²⁴).

²¹ Cfr. *Da quando* (*Epitaffio* [O]).

²² *Mi chiedi perché mai e quando* (*Epitaffio* [O]).

²³ Tutti da *Epitaffio* [O].

²⁴ *La Porta Rosa* (*Epitaffio* [O]).



Giorgio Bassani.

UNA DOMENICA D'APRILE 1957 E UN'ULTIMA VISITA.
IL PROLOGO A «IL GIARDINO DEI FINZI-CONTINI»

Portia Prebys

Cinque quaderni cartonati Extra Tenax di grande formato, due dei quali fitti solo di note e appunti a margine, per un totale di millesessanta pagine di manoscritto, costituiscono la stesura completa del romanzo *Il Giardino dei Finzi-Contini*, donato ufficialmente da Ferigo Foscari al Comune di Ferrara nel maggio del 2016. Di queste pagine, tantissime sono state scritte di pugno da Giorgio Bassani nell'albergo Hotel Le Najadi, della famiglia Grimaldi, in riva al mare, nella piccola località balneare di Santa Marinella. All'estrema periferia nord di Roma e a una quarantina di chilometri dal centro storico della Città Eterna, Santa Marinella è, da sempre, meta di gite domenicali e di villeggiatura estiva in piccoli alberghi, oppure modeste seconde case costruite nell'immediato dopoguerra. Giorgio Bassani ci si recava spesso quando poteva – un pomeriggio libero, una giornata, un weekend – per avvalersi del silenzio e dell'assoluta tranquillità per scrivere. «Ho bisogno del mare per scrivere [...]», ha sempre affermato, «scrivo e riscivo, mai soddisfatto di me. Mi servo di quaderni di computisteria, ribatto a macchina soltanto quando sento che la pagina comincia a funzionare»¹. Per arrivarci, tutte le volte che si recava a Santa Marinella, Bassani percorreva l'antica via consolare, l'Aurelia, verso nord, costeggiando il Mar Tirreno; osservava, sulla destra, il paese moderno di Cerveteri, e sulla sinistra, dopo qualche chilometro, il Castello di Santa Severa.

All'inizio del romanzo, per conversare direttamente con il lettore, Bassani sceglie di utilizzare un prologo, come nelle antiche tragedie e commedie greche e latine, per illustrare il contenuto del romanzo. Un monologo da parte dell'io vivente, l'Autore, in persona, introduce l'azione e ci racconta; declama da Roma i particolari del suo «universo Roma», il centro geografico e linguistico oramai dell'Italia, nel 1957. A proposito del «Prologo», afferma: «Io scrivo in italiano, da un luogo centrale della lingua e del paese, e vado e tento di recuperare (per dare al tempo stesso l'idea dell'ambiente nel quale mi muovo) una periferia, la

¹ Carla Stampa (a cura di), *Per scrivere ho bisogno del mare*, in «Epoca: Settimanale Politico di Grande Informazione», XXXII, 1594, 25 aprile 1981, pp. 84-89.

mia, non poteva essere altrimenti»². Bassani aggiunge: «siamo lontani da Ferrara, lontani dalle radici del narratore e del protagonista, siamo a Roma, ai margini di Roma. Ebbene, il proemio è molto importante per vari motivi: perché anticipa in qualche modo quello che è il motivo centrale del romanzo, la ricerca della morte per trovare in fondo ad essa invece il suo contrario»³.

Dalla fine del 1943, l'Autore vive e scrive nel proprio «Roma universo». Arrestato a Ferrara all'inizio di maggio in quell'anno per motivi politici e non in quanto ebreo, resta in prigione in via Piangipane sino alla mattina del 26 luglio. Sposatosi in agosto, lascia Ferrara all'inizio dell'autunno alla volta di Firenze dove, sotto falso nome, affitta una stanza in una vecchia casa in via del Palazzuolo, nella zona fra la Basilica di Santa Maria Novella e l'Arno. Più tardi i genitori e la sorella, Jenny, lo raggiungono per nascondersi a Firenze sino alla fine della guerra. Bassani lascia Firenze per Roma il 6 dicembre, in treno. Da quel giorno, la Città Eterna diventa la nuova casa, sede di attività culturali e letterarie: la vita nuova.

Nel preciso periodo specificato dall'Autore nel *Prologo* – «una domenica d'aprile del 1957» – Bassani viveva un intenso e ricchissimo periodo di produzione editoriale e letteraria, ricoprendo, allo stesso tempo, un ruolo di primo piano nello scenario intellettuale. Con grande passione continuava l'insegnamento di Storia del teatro agli allievi attori e allievi registi dell'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica «Silvio D'Amico» di Roma, dove si recava principalmente la mattina. Di pomeriggio svolgeva consulenza per la casa editrice di Giangiacomo Feltrinelli, con uffici in via Arenula, vicino a Largo Argentina, al centro di Roma. Da direttore editoriale era estremamente soddisfatto di esaminare numerose traduzioni e manoscritti, assicurandone la pubblicazione.

In quello stesso periodo lavorava intensamente al suo romanzo breve *Gli occhiali d'oro*⁴, negoziandone con Alberto Moravia la pubblicazione su «Nuovi Argomenti». Alla fine, non potendo rinunciare alla generosa offerta di denaro da parte della rivista «Paragone-Letteratura», decise di accettarne la proposta e di concedere alla rivista fiorentina l'anteprima dei suoi celebri *Occhiali*⁵. All'inizio dello stesso aprile 1957, da redattore, Bassani aveva consegnato le bozze del suo diciannovesimo numero di «Botteghe Oscure», rivista letteraria edita assieme a Marguerite Caetani dal 1948. Più volte alla settimana si recava a Palazzo Caetani, in via Botteghe Oscure, per consultarsi con la settantasettenne Principessa sulle scelte editoriali della rivista, oppure si recava a Ninfa, storica proprietà me-

² Anna Dolfi, *Le forme del sentimento. Prosa e poesia in Giorgio Bassani*, Padova, Liviana, 1981, p. 85 (ora in A. Dolfi, *Giorgio Bassani. Una scrittura della malinconia*, Roma, Bulzoni, 2003; ma qui si cita dal volume del 1981).

³ *Ibidem*.

⁴ Il manoscritto, composto di 374 pagine, è parte del patrimonio del Centro Studi Bassaniani del Comune di Ferrara e ivi custodito. Il titolo iniziale era *Una brutta fine*.

⁵ «Paragone-Letteratura», IX, 98, febbraio 1958, pp. 6-75. Bassani era divenuto redattore di «Paragone», la rivista di Anna Banti e Roberto Longhi, nel 1953, e la lasciò definitivamente nel 1971.

dievale dei Caetani, sotto Sermoneta, all'ombra dei Monti Lepini. Il noto giardino di Ninfa rappresentava per Bassani il suo paradiso terrestre, idillico e perfetto. La scelta delle opere da includere nella oramai famosa rivista letteraria si basava sulla premessa della Caetani: «vivo nella convinzione che l'artista sia la persona più importante nella vita»⁶. Quel numero, *XIX Spring 1957*, ha concluso dieci anni di pubblicazioni nelle quali hanno esordito cinquecentosessantotto scrittori, di venti nazioni, in cinque lingue. Questo volume anniversario, con ben cinquecentonovantacinque pagine, offriva una complessa e rara varietà di prosa e poesia in inglese, francese, tedesco e italiano, di autori americani, austriaci, britannici, danesi, francesi, italiani e tedeschi, e includeva *une pièce* teatrale in un atto, in inglese, di René Char, intitolata *The Man Who Walked in a Ray of Sunshine*⁷, un racconto breve, *A Country Tale*, di Isak Dinesen⁸, inoltre *Fourteen Letters* da Henry James a Henry Brewster⁹ e *Poesie inedite vecchie e nuove* di Carlo Betocchi¹⁰. Per di più, Bassani si divertiva a tradurre e pubblicare le poesie di René Char¹¹ e le poesie di Paul Jean Toulet¹².

Intanto, quasi ogni giorno, fioccano numerose le opportunità di trarre dall'arte nuovi stimoli e riflessioni sorte nell'intensa ripresa delle attività culturali nella Capitale. Con l'amico Attilio Bertolucci, che scriveva per i *vernissages* delle gallerie private presenti nel centro storico, spesso presentandone i cataloghi, uno nuovo quasi ogni settimana, Bassani visitava qualche galleria ogni sera: la Schneider, L'Obelisco, La Tartaruga, la Selecta, la Nuova Esedra, la Vantaggio, per vedere la volatile formazione dei gruppi di tendenza, gli scontri tra astratti e figurativi, ammirare le opere dei maestri parigini e degli italiani: Afro, Burri, Scialoja, Ziveri, Servadio, Viani, Scipione, e così via. All'inizio dell'anno, i due amici avevano visitato insieme la grande mostra del Seicento Europeo al Palazzo delle Esposizioni, promossa dal Consiglio d'Europa, mostra oggi irripetibile per

⁶ «I live with the belief that the artist is the most important person alive» (Laurie Dennett, *An American Princess: The Remarkable Life of Marguerite Chapin Caetani*, Montreal & Kingston, McGill-Queens University Press, 2016, p. 40. Traduzione di Portia Prebys).

⁷ *Quaderno XIX, Spring 1957*, in «Botteghe Oscure», 1957, pp. 62-74.

⁸ Ivi, pp. 367-417.

⁹ Ivi, pp. 182-194.

¹⁰ Ivi, pp. 558-562.

¹¹ *Perché una foresta... / La verità vi renderà liberi, Frammento di poesia, Sul libro di un albergo, Jacques parla di sé, Gli inventori, Traduzioni. René Char. Poesie*, in «Paragone-Letteratura», VIII, 94, ottobre 1957, pp. 56-59.

¹² Di Paul Jean Toulet: *Coples/Coples – Nous bûmes tout le jour... / Giorno e notte bevemmo... / Étranger... / Senti come profumo... / In memoriam Henry de Bruchard, Ici repose Henry de Bruchard... / Dorme qui alfine Henry de Bruchard... / Gloire aux victorieux... / Sia gloria ai vittoriosi... / C'est Dimanche aujourd'hui... / È Domenica oggi...; di René Char: *Pour qu'une forêt / Perché una foresta, La vérité vous rendra libres / La verità vi renderà liberi, Cet amour a tous retiré / Amore nascosto, Sur le livre d'une auberge / Sul libro di un albergo, Les inventeurs / Gli inventori, Jacques se peint / Jacques parla di sé*, in Attilio Bertolucci (a cura di), *Poesia straniera del Novecento*, Milano, Garzanti, 1957, pp. 2-5.*

l'importanza dei prestiti provenienti da musei e gallerie di tutto il mondo¹³.

Un importante dibattito che durava da mesi quell'anno si concentrava sul quesito: ha la società italiana il coraggio di rappresentare se stessa nel cinema? Considerato un esperto in materia dopo aver lavorato molti anni per il cinema, scrivendo una dozzina di sceneggiature, Bassani, intervistato, riteneva che «una rappresentazione sincera e veritiera dell'epoca nostra: questo solo noi scrittori possiamo dare al cinema. La verità è sempre educativa: sono contrario al conformismo educativo»¹⁴. Un convegno del Centro Studi dell'Anica, «Incontri tra scrittori» (Soldati, Pratolini, Zavattini, Bernari, Pasolini, Ungaretti, Blasetti), verso la fine dell'anno, aveva lo scopo di richiamare gli scrittori alla funzione di rappresentare la società contemporanea ed esprimerne un giudizio. Bassani affermava che la «letteratura non è mettere in bella copia: è sentire più profondamente». Riteneva possibile una collaborazione tra scrittori «sul piano della sincerità e della verità, e non sul piano del conformismo»¹⁵.

Bassani andava particolarmente fiero in quei giorni anche della pubblicazione del primo numero in assoluto del «Bollettino dell'Associazione Nazionale Italia Nostra per la Tutela del Patrimonio Artistico e Naturale» del quale Comitato di Redazione faceva parte assieme a Serena Madonna, Riccardo Musatti e Desideria Pasolini dall'Onda. Pubblicazione bimestrale, era una prova tangibile del progresso e della serietà dell'Associazione fondata a Roma, in Palazzo Santacroce, in Piazza Benedetto Cairoli¹⁶, il 29 ottobre 1955, da Bassani, Elena Croce, Desideria Pasolini dall'Onda, Umberto Zanotti Bianco, Hubert Howard, Filippo Caracciolo, Luigi Magnani e Pietro Paolo Trompeo. Bassani ha sempre ribadito che il patrimonio artistico e naturale italiano appartiene a tutto il mondo e, quindi, che «l'Italia è un Paese sacro non soltanto per noi, ma per il mondo intero. È in Italia infatti che il mondo, da antico quale era in antico (un mondo di uguali, ma non di liberi), è diventato moderno»¹⁷. Il Senatore Umberto Zanotti Bianco, primo Presidente di Italia Nostra, dichiara nel numero d'esordio del «Bollettino»: «Se l'arte, come la letteratura, è la spirituale radiazione di un popolo attraverso i secoli, nessun imperativo sociale potrà mai giustificare l'ottenebramento di questa gloriosa tradizione: risanare non implica distruggere. Contro le molte manifestazioni di inciviltà, fermenta oggi un'ansia di rivolta, alimentata da quanto di meglio ha la nostra cultura»¹⁸. Un'affermazione certamente attuale anche oggi.

¹³ *Opere*, Milano, Arnoldo Mondadori, «I Meridiani», 1998, [d'ora in poi O], pp. 1336-1337.

¹⁴ Giorgio Bassani, *La verità è sempre educativa: Scrittori e il cinema*, in «Fiera Letteraria: Settimanale di Lettere Arti Scienze», XII, 48, 1 dicembre 1957, p. 3.

¹⁵ *Lo scrittore può dare un contributo al cinema*, in «Cinema Nuovo, Rassegna Quindicinale», 120-121, 15 dicembre 1957, p. 324.

¹⁶ All'altro lato della piazza si trovava l'ufficio di Bassani presso la casa editrice Feltrinelli, in Via Arenula 22.

¹⁷ O, p. LXXVI.

¹⁸ «Bollettino dell'Associazione Nazionale Italia Nostra per la Tutela del Patrimonio Artistico e Naturale», 1, marzo-aprile 1957, Roma, p. 1.

Dopo la pubblicazione da Einaudi delle *Cinque storie ferraresi*, con cui, nel luglio del 1956, vince il premio Strega, vendendo diecimila copie in pochi mesi, Bassani desiderava portare a termine altre proposte narrative¹⁹. Nelle *Cinque storie*, volume per noi indimenticabile, aveva creato una «Ferrara universo», un paesaggio fantastico, popolato da gente che ci illustra la loro esistenza nei più minuti dettagli. Di quel periodo, Bassani rivela: «al punto in cui mi trovavo, Ferrara, il piccolo segregato universo da me inventato, non avrebbe più saputo svelarmi niente di sostanzialmente nuovo»²⁰.

Altro luogo particolarmente amato, capace di risvegliare e rispecchiare l'universo ferrarese dell'Autore è il Castello di Santa Severa. L'area dove oggi si trova segna la presenza di un punto naturale di approdo, protetto dai venti e dalle correnti, insieme ad una notevole quantità di acqua dolce disponibile, sia dal fiume sia dalla sorgente perenne, che hanno rappresentato, fin dal neolitico, un forte elemento di attrazione per le popolazioni agricolo-pastorali dell'epoca e per i primi naviganti del Mediterraneo. I ritrovamenti archeologici confermano la presenza di un insediamento molto attivo fin dall'epoca neolitica e nell'età del bronzo, nel luogo esatto dove esisteva il santuario di Pyrgi, etrusco e romano, e in seguito, nel medioevo, il Castello di Santa Severa. I reperti documentano, fin dalla preistoria, l'esistenza di contatti e di scambi commerciali via mare tra gli insediamenti del litorale di Pyrgi e altre località del Mediterraneo.

Queste favorevoli condizioni naturali hanno contribuito allo sviluppo di un approdo fisso, a partire dal VII secolo a.C., in cui l'etrusca *Caere*, Cerveteri, insieme alle altre città dell'Etruria costiera, esercitava un controllo quasi incondizionato del Mar Tirreno²¹. Gli scavi importantissimi della zona-castello, avviati nel 1957, hanno, in breve, rivelato la presenza di un vasto santuario emporico, fra le altre cose, e di una strada monumentale in terra battuta, larga oltre dieci metri, che già, nel VI secolo a.C., collegava il porto di Pyrgi all'antica *Caere* con un tratto di circa tredici chilometri. Nella stessa area sacra, nel 1964, sono rinvenute le tre famose «lamine d'oro», accuratamente ripiegate e deposte, assieme ai chiodi serviti per la loro affissione, fatte incidere da Thefarie Velianas, due in etrusco e una in fenicio, le quali provano gli stretti legami con Cartagine assieme ad elementi importantissimi per lo studio della lingua etrusca²².

¹⁹ Nel 1953 Sansoni pubblicò *La passeggiata prima di cena* che riuniva tre racconti apparsi in «Botteghe oscure»: il racconto eponimo del 1951 (ma di cui una prima stesura risaliva al 26 agosto 1945 su «Domenica»), *Storia d'amore*, rielaborazione del 1948 di *Storia di Debora*, e *Una lapide in via Mazzini*, edita nel 1952. Nell'aprile, 1954, apparve nella sezione letteraria di «Paragone», *Gli ultimi anni di Clelia Trotti*, rifiutato da Marguerite Caetani e, poi, in volume nel 1955, a Pisa, per Nistri-Lischi.

²⁰ O, p. LXXVII.

²¹ Lo scrittore latino Servio ricorda Pyrgi come «metropoli» degli Etruschi al tempo in cui praticavano la pirateria (*Commento all'Eneide*, X, 184).

²² Queste straordinarie lamine sono esposte oggi a Roma al Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia.



Castello di Santa Severa (foto di Portia Prebys).

Il Castello fu donato, nel 1068, all'Abbazia benedettina di Farfa²³; nel 1130, la proprietà è passata al Monastero dei Benedettini di San Paolo Fuori le Mura, sempre a Roma. Per tre secoli, frequenti furono i passaggi di proprietà tra potenti famiglie romane per motivi di eredità o di politica. Papa Sisto IV della Rovere, nel 1471, diede Santa Severa all'istituzione di Santo Spirito creato nel 1198 per iniziativa di Innocenzo III, con lo scopo di assistere e sostenere gli infermi, i bisognosi e gli orfani. Nel *Prologo*, Bassani lamenta la mancata visita al Castello di Santa Severa proprio «perché sprovvisti del permesso scritto di non so quale istituto romano di credito»²⁴, appunto, il Pio Istituto di S. Spirito.

Bassani è consapevole della mole di storia che il Castello di Santa Severa rappresenta; allo stesso tempo è affascinato dalla costruzione che, in qualche maniera, somiglia e ricorda il Castello di Ferrara. Assai più importante, il Castello di Santa Severa affaccia direttamente sul mare, essenziale per la creatività di Bassani, per sua stessa ammissione: una struttura litorale, mediterranea, simbolica, dal fascino e peculiarità ferraresi. L'Autore menziona indirettamente il sito quando commenta: «nel nostro paese soltanto il patrimonio architettonico guelfo, chiese, conventi, palazzi arcivescovili e così via, viene in qualche modo frequentato, amato, e quindi protetto»²⁵. Bassani chiede attenzione per la tutela di altro: «[...] io sono abituato a chiamare il patrimonio architettonico ghibellino, rocche, castelli, torri, mura, eccetera: un patrimonio che in Italia versa in condizioni di scandaloso abbandono e di cui "Italia Nostra" stessa, purtroppo, si è occupato finora abbastanza poco»²⁶. Il Castello di Santa Severa è ovviamente guelfo, oggetto di merito storico e meta di visite da parte di numerosi romani in infinite gite domenicali.

Certamente, Bassani conosceva la storia degli etruschi dagli ardenti studi classici²⁷ fatti con il suo amatissimo professore Francesco Viviani, al Liceo Ariosto, a Ferrara. Era affascinato dal racconto di Erodoto²⁸ che parla delle caratteristiche dei popoli non greci sulla penisola²⁹ e la sorte dei Tirreni, seguaci del figlio del re Atys, Tirreno, costretti ad emigrare presso gli umbri a causa di una grave carestia. Strabone³⁰ completa il racconto di Erodoto, chiamando questi coloni

²³ Località laziale situata a circa sessanta km a nord di Roma, vicino a Fara in Sabina.

²⁴ *Il giardino dei Finzi-Contini*, Torino, Einaudi, 1962, p. 4.

²⁵ *Di là dal cuore*, Milano, Arnoldo Mondadori, 1984, p. 396.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Diceva di quegli studi: «E così io forse brillavo di più negli orali di latino e greco (dopo la scaramuccia iniziale Guzzo [Viviani] aveva preso a benvolermi: leggendo Omero o Erodoto – soprattutto Erodoto –, era quasi sempre a me che si rivolgeva per ottenere, come diceva "l'esatta traduzione")». La citazione è tratta da *Dietro la porta*, O, p. 595. Ringrazio il prof. Claudio Cazola per il gentile e calzante suggerimento.

²⁸ Storico greco del V secolo a.C. (Alicarnasso, 484 a.C.-Thurii, dopo il 430 a.C.).

²⁹ Erodoto, *Storie*, I, 94.

³⁰ Storico e geografo greco del I secolo a. C. (Amasea, Ponto, prima del 60 a.C. – forse ivi, circa il 20 d.C.).

Etruschi, e indicando che i Romani li chiamavano Tusci. Dionisio di Alicarnasso³¹ confutava le tesi di Erodoto nel primo libro delle *Antichità romane*³², basandosi sulle differenze linguistiche; riteneva *Caere* la città più prospera e popolata dell'Etruria. Infine, Bassani stimava Livio³³ che riconosceva le dodici città degli etruschi, ubicate tra i due mari, oltre il Po fino alle Alpi³⁴. Alla fine di gennaio del 1957, Fabrizio Sarazani, un collega di lavoro del periodo in cui Bassani scriveva sceneggiature per i film, nonché amico di Ennio Flaiano, pubblica su «Il Messaggero», quotidiano romano assai diffuso, un lunghissimo e dettagliatissimo articolo intitolato *Assistendo alla apertura di una tomba etrusca a Cerveteri*³⁵, con foto e sottotitoli sensazionali che suscita la curiosità di Bassani.

Ampio risalto alla scoperta fu dato anche sul quotidiano romano «Giornale d'Italia», che il giorno precedente riportava la scoperta di ben cinquanta nuove tombe³⁶.

La scoperta di una nuova tomba, del VI secolo a.C. a Monte Abbatone, a Cerveteri ebbe larga risonanza pubblica. Il famoso Direttore degli Scavi di Cerveteri, Mario Moretti in persona, dirigeva allora il recupero e la salvaguardia di vasi ed anfore, e chissà di quali e quanti altri tesori inestimabili. Il famoso archeologo Massimo Pallottino ha contemporaneamente parlato di «una Etruria degli studiosi ed una Etruria dei letterati le cui tradizioni corrono per due vie divergenti e, in certo senso, incomunicabili: quella della ricerca obbiettiva e quella della intuizione poetica»³⁷. Precisa Pallottino: «Una delle singolarità del paesaggio etrusco è quella di confondere in un solo effetto, in una sola bellezza caratteri naturali e tracce dell'operosità umana: rocce, vegetazione, rovine antiche,

³¹ Storico e retore greco del I secolo a.C. (il 60 circa-dopo il 7 a.C.).

³² I, 9.

³³ Storico latino (Padova 59 a.C.-17 d.C.).

³⁴ Livio, *Historia* V, 33, 7-11.

³⁵ Fabrizio Sarazani, *Assistendo alla apertura di una tomba etrusca a Cerveteri*, in «Il Messaggero», 31 gennaio 1957, Roma, p. 3.

³⁶ «Giornale d'Italia», 30 gennaio 1957, Roma, p. 12.

³⁷ *Scienza e poesia: alla scoperta dell'Etruria*, in «Quaderni dell'Associazione Culturale Italiana», 24, gennaio, 1957, Torino, Associazione Culturale Italiana, pp. 5-22. Precedentemente, Bassani conosceva anche *Il contributo degli Etruschi alla storia della civiltà mediterranea*, in «Ulisse. Rivista di Cultura Internazionale», IV, III, n. 13 – dicembre 1950, Roma, pp. 105-112. La rivista «Ulisse» era diretta da Maria Luisa Astaldi, scrittrice, cara amica di Elena Croce Craveri e Marguerite Caetani, ed energica sostenitrice di Italia Nostra dalla fondazione. Per disposizione testamentaria, nel 1982, lasciò la sua abitazione romana completamente ammobiliata, Villino Rosamunda, in Via Saverio Mercadante 28, nel Quartiere III Parioli, contiguo all'estremità orientale di Villa Borghese, all'associazione Italia Nostra, che vi trasferì la propria sede nazionale. Il villino ospitò tra gli anni Cinquanta e Settanta un salotto letterario frequentato da varie personalità del mondo culturale italiano, incluso Bassani. Nel 2006, in seguito a sopravvenute necessità finanziarie, la direzione di Italia Nostra ha provveduto alla vendita dell'edificio a una società privata, per la somma di 12.850.000 Euro. L'estratto del suddetto articolo di Pallottino, in possesso di Bassani nel 1957, è elencato in Micaela Rinaldi, *Le biblioteche di Giorgio Bassani*, Milano, Edizioni Angelo Guerini e Associati SpA, 2004, p. 223.

Programma 1957 abbonamenti

12 mesi	1.200	1.200	1.200	1.200	1.200
6 mesi	600	600	600	600	600
3 mesi	300	300	300	300	300
1 mese	100	100	100	100	100

Abbonamenti e altre notizie sui prezzi di vendita sono presso l'Amministrazione, via Condotti 15, Roma.

Il Messaggero

di Roma

CONDIZIONI DEL MESSAGGERO

1957: 12 mesi Lire 1.200, 6 mesi Lire 600, 3 mesi Lire 300, 1 mese Lire 100. Abbonamenti e altre notizie sui prezzi di vendita sono presso l'Amministrazione, via Condotti 15, Roma.

NUOVE TESTIMONIANZE DI UNA CIVILTÀ SEPOLTA

Assistendo alla apertura di una tomba etrusca a Cerveteri

Assai incerta, anche questa volta, la possibilità di ritrovare la chiave della razionalità Etrusca e Anfore e vasi in frammenti nell'ultimo sepolcro. L'uso di violare la necropoli ritale a secoli fa. L'oggetto più prezioso



Prima volta rinvenuta la testa delle ultime tombe sepolte a Cerveteri. Il sepolcro di questo è un'opera d'arte di grande valore.

Il sepolcro era la tomba dove venivano sepolte le anime dei defunti. La costruzione era in pietra e aveva una forma particolare. Per il fatto che era molto alta, si diceva che era un'opera di arte e di architettura. Nel 1850 fu scoperta a Cerveteri una tomba etrusca, e fu scoperta anche una anfora etrusca. Questa anfora era molto alta e aveva una forma particolare. Per il fatto che era molto alta, si diceva che era un'opera di arte e di architettura. Nel 1850 fu scoperta a Cerveteri una tomba etrusca, e fu scoperta anche una anfora etrusca.

Antico insediamento

Cerveteri è una città molto antica. La sua storia è molto interessante. La città era molto grande e aveva una forma particolare. Per il fatto che era molto alta, si diceva che era un'opera di arte e di architettura. Nel 1850 fu scoperta a Cerveteri una tomba etrusca, e fu scoperta anche una anfora etrusca.



Primo scavo di una tomba etrusca a Cerveteri. L'opera è di grande valore e ha una forma particolare.

Il sepolcro era la tomba dove venivano sepolte le anime dei defunti. La costruzione era in pietra e aveva una forma particolare. Per il fatto che era molto alta, si diceva che era un'opera di arte e di architettura. Nel 1850 fu scoperta a Cerveteri una tomba etrusca, e fu scoperta anche una anfora etrusca. Questa anfora era molto alta e aveva una forma particolare. Per il fatto che era molto alta, si diceva che era un'opera di arte e di architettura. Nel 1850 fu scoperta a Cerveteri una tomba etrusca, e fu scoperta anche una anfora etrusca.

Antico insediamento

Cerveteri è una città molto antica. La sua storia è molto interessante. La città era molto grande e aveva una forma particolare. Per il fatto che era molto alta, si diceva che era un'opera di arte e di architettura. Nel 1850 fu scoperta a Cerveteri una tomba etrusca, e fu scoperta anche una anfora etrusca.

Il sepolcro era la tomba dove venivano sepolte le anime dei defunti. La costruzione era in pietra e aveva una forma particolare. Per il fatto che era molto alta, si diceva che era un'opera di arte e di architettura. Nel 1850 fu scoperta a Cerveteri una tomba etrusca, e fu scoperta anche una anfora etrusca. Questa anfora era molto alta e aveva una forma particolare. Per il fatto che era molto alta, si diceva che era un'opera di arte e di architettura. Nel 1850 fu scoperta a Cerveteri una tomba etrusca, e fu scoperta anche una anfora etrusca.

Il segreto della terra

Monte Mario è una collina molto alta e ha una forma particolare. Per il fatto che era molto alta, si diceva che era un'opera di arte e di architettura. Nel 1850 fu scoperto a Cerveteri una tomba etrusca, e fu scoperto anche una anfora etrusca.

Antico insediamento

Cerveteri è una città molto antica. La sua storia è molto interessante. La città era molto grande e aveva una forma particolare. Per il fatto che era molto alta, si diceva che era un'opera di arte e di architettura. Nel 1850 fu scoperto a Cerveteri una tomba etrusca, e fu scoperto anche una anfora etrusca.

Il sepolcro era la tomba dove venivano sepolte le anime dei defunti. La costruzione era in pietra e aveva una forma particolare. Per il fatto che era molto alta, si diceva che era un'opera di arte e di architettura. Nel 1850 fu scoperto a Cerveteri una tomba etrusca, e fu scoperto anche una anfora etrusca. Questa anfora era molto alta e aveva una forma particolare. Per il fatto che era molto alta, si diceva che era un'opera di arte e di architettura. Nel 1850 fu scoperto a Cerveteri una tomba etrusca, e fu scoperto anche una anfora etrusca.

Il sepolcro era la tomba dove venivano sepolte le anime dei defunti. La costruzione era in pietra e aveva una forma particolare. Per il fatto che era molto alta, si diceva che era un'opera di arte e di architettura. Nel 1850 fu scoperto a Cerveteri una tomba etrusca, e fu scoperto anche una anfora etrusca. Questa anfora era molto alta e aveva una forma particolare. Per il fatto che era molto alta, si diceva che era un'opera di arte e di architettura. Nel 1850 fu scoperto a Cerveteri una tomba etrusca, e fu scoperto anche una anfora etrusca.

Antico insediamento

Cerveteri è una città molto antica. La sua storia è molto interessante. La città era molto grande e aveva una forma particolare. Per il fatto che era molto alta, si diceva che era un'opera di arte e di architettura. Nel 1850 fu scoperto a Cerveteri una tomba etrusca, e fu scoperto anche una anfora etrusca.

Il sepolcro era la tomba dove venivano sepolte le anime dei defunti. La costruzione era in pietra e aveva una forma particolare. Per il fatto che era molto alta, si diceva che era un'opera di arte e di architettura. Nel 1850 fu scoperto a Cerveteri una tomba etrusca, e fu scoperto anche una anfora etrusca. Questa anfora era molto alta e aveva una forma particolare. Per il fatto che era molto alta, si diceva che era un'opera di arte e di architettura. Nel 1850 fu scoperto a Cerveteri una tomba etrusca, e fu scoperto anche una anfora etrusca.

Adriano Panofsky, direttore di questo giornale a Cerveteri



Vasta necropoli etrusca esplorata a Cerveteri

Con i moderni mezzi di indagine la zona è sondata con il sistema dell'esplorazione stratigrafica - Attraverso un foro nel centro della tomba vi viene introdotta una macchina microfotografica che scatta dodici fotogrammi nel 360 gradi

CERVETERI 29. — Una importante scoperta archeologica è avvenuta sul Monte Albano, presso Cerveteri, con il moderno sistema di sondaggi elettrici. In questo sistema sono all'incirca in 12 giorni, attraverso una vasta necropoli, che la ricerca si applica ad individuare, senza ripercuotere in alcun modo, i resti di tombe etrusche. In base ad accurate indagini, realizzate in poche ore, si sono individuati i resti di tombe etrusche, in base ad accurate indagini, realizzate in poche ore, si sono individuati i resti di tombe etrusche.

Il Dipartimento delle Antichità del Ministero dell'Interno, ha permesso che la tomba indagata fosse fino a ieri, una zona di terreno incolto, e in parte di proprietà di un signorile, oggi in parte di proprietà di un signorile, oggi in parte di proprietà di un signorile.

La tomba indagata, che si trova nel centro della necropoli, è stata esplorata con il sistema dell'esplorazione stratigrafica. Attraverso un foro nel centro della tomba vi viene introdotta una macchina microfotografica che scatta dodici fotogrammi nel 360 gradi.

Il sistema di indagine, che si applica ad individuare, senza ripercuotere in alcun modo, i resti di tombe etrusche, è stato messo a punto dal professor G. Banti, direttore del Museo Archeologico di Cerveteri, e dal professor G. Banti, direttore del Museo Archeologico di Cerveteri.

Il sistema di indagine, che si applica ad individuare, senza ripercuotere in alcun modo, i resti di tombe etrusche, è stato messo a punto dal professor G. Banti, direttore del Museo Archeologico di Cerveteri, e dal professor G. Banti, direttore del Museo Archeologico di Cerveteri.

«Il giornale d'Italia», 33 gennaio 1957.

medioevali, abituri moderni; quasi che i segni della storia, subendo l'usura del tempo, siano venuti a raccogliersi nuovamente a poco a poco nel grembo vivo della natura»³⁸. Tutti ne parlavano, incuriositi dalla novità.

Cerveteri, una delle zone archeologiche più importanti della Terra, a quaranta chilometri a nord di Roma, sul Mar Tirreno, dichiarata dall'UNESCO patrimonio dell'umanità nel 2004, offre al visitatore gli aspetti principali della civiltà etrusca, dalle origini (secoli IX-VIII) fino al II secolo a.C.

Le tombe monumentali, entro tumulo, sono scavate e, in parte, costruite nel tufo, mausolei che testimoniano il desiderio delle famiglie aristocratiche di mostrare la loro ricchezza e di perpetuare nell'aldilà un livello di vita altrettanto opulento e sfarzoso. È un sito vasto, di oltre dieci ettari, con più di duemila tombe. Da questi sepolcri, attraverso i secoli, sono usciti innumerevoli reperti di eccezionale valore portati e resi noti in tutti gli angoli del mondo. Per descriverne solo uno dei più importanti, il famoso Vaso di Eufronio, trafugato da una tomba della Banditaccia a Cerveteri, ancora sconosciuta, rimase esposto al *Metropolitan Museum* di New York per oltre trentacinque anni, dal 1972, quando era stato acquisito per la cifra di un milione di dollari.

Si potrebbe considerare il sito di Cerveteri, *Caere Verus*, una sorta di giardino elaborato, *Il Giardino dei Finzi-Contini*, sull'orlo della città odierna vivente. La necropoli, però, che dista un paio di chilometri dall'abitato, è piuttosto una città dei morti, scomparsi da secoli, senza aspirazioni alla vita né speranze di abbracciarla. Non c'è nessuno a Cerveteri necropoli – è completamente abbandonata a se stessa e ai visitatori – e non ci si passa per caso, non è allacciata all'esistenza, ai viventi. *Here one is surrounded by the whisper of death and eternity*. Si è circondati dal sussurro della morte e dell'eternità. D.H. Lawrence assieme all'amico americano Earl Brewster, conosciuto a Capri nel 1921 e diventato poi frequente compagno di viaggio di idee mistiche, visitò Cerveteri e altri paesi etruschi³⁹ dal 6 all'11 aprile 1927, esattamente trent'anni prima della visita descritta da Bassani nel *Prologo*. Indimenticabili le descrizioni di Lawrence della Maremma, con i butteri con gli speroni, a cavallo. Da botanico qual era, notò i particolari delle praterie verdi sotto il sole primaverile, con le schiere di pini marittimi, le resede selvatiche, le piccole verbene profumate, i nontiscordardimé, l'asfodelo: un quadro romantico del luogo⁴⁰:

Una strana immobilità, una quiete particolare aleggiano nei luoghi etruschi dove sono stato, un'atmosfera ben differente dall'incanto sinistro dei paesaggi celtici, dalla sensazione un po' repellente che danno Roma e la sua vecchia campagna, dall'orrore delle grandi piramidi del Messico, Teotihuacan, Cholula e Mitla al sud, e dall'idolatria gentile dei luoghi di Budda a Ceylon. Intorno

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ Tarquinia, Grosseto, Volterra, Vulci, Montalto di Castro.

⁴⁰ Bassani conosceva gli scritti di Lawrence avendoli letti in inglese, e ne parlava spesso.

a questi grandi tumuli erbosi, cinti da antichi basamenti in muratura, c'è una certa dolce tranquillità, una sensazione di intimità felice che spira ancora per il viale principale. È vero che era un sereno pomeriggio di sole in aprile, e che le allodole si alzavano in volo dall'erba soffice dei tumuli, ma nell'aria tutt'attorno c'era un'immobilità suadente e si sentiva che star lì, in quel posto mezzo infosato, faceva bene all'anima⁴¹.

Identica sensazione quando scendemmo i pochi gradini fino alle camere nella roccia, dentro al tumolo. Non c'è rimasto niente. È come una casa ripulita e svuotata: gli inquilini sono andati via, e ora se ne aspettano di nuovi. Ma chiunque sia stato ad andarsene, ha lasciato dietro di sé una sensazione gradevole, che scalda il cuore e accarezza le viscere⁴².

Anche la morte per gli etruschi era una piacevole continuazione della vita, con gioielli, vino e flauti ad accompagnare le danze. Non era né un'estasi di beatitudine, un paradiso, né un purgatorio di tormenti: era semplicemente la continuazione naturale della vita più piena. Tutto era riferito alla vita, alla vita vera⁴³.

Cerveteri rappresenta, anche per Bassani, una sorta di recinto sacro, una città dei morti all'estrema periferia della vita, la sua vita all'epoca, «Roma universo». Si deve considerarla anche alla periferia della «Ferrara universo», quindi, come l'inizio di un viaggio da parte dell'Autore stesso per ritornarci geograficamente, moralmente e simbolicamente. Da artista, Bassani non può partecipare attivamente alla vita reale, non vi appartiene mai completamente in quanto oltre la vita. Arriva al giardino e, quindi, alle tombe, ma, la vita non esiste più a Cerveteri, non può più esistervi, ma Bassani ne sente il rimpianto. Dice: «L'arte è il contrario della vita, ma ha nostalgia della vita, ed è precisamente perché sente questa nostalgia che è arte vera. L'artista è separato dalla vita nel presente in quanto preferisce spiegarsi per rifletterci sopra, ed è separato da essa per il tempo vissuto, per il passato. Io mi riconosco nei tempi verbali del perfetto, l'imperfetto, del passato perfetto indefinito. E anche nel presente della poesia. Quanto al futuro, è un tempo puramente grammaticale, per bestie [...]»⁴⁴.

La prima traccia pubblicata del *Giardino dei Finzi-Contini* appare in un articolo dello stesso titolo con aggiunto (*Primo appunto*) nel mensile «Il Caffè

⁴¹ D. H. Lawrence, *Paesi etruschi*, Siena, Nuova Immagini Editrice, 1985, p. 37.

⁴² Ivi, p. 38.

⁴³ Ivi, p. 41.

⁴⁴ «El arte es lo contrario de la vida, pero tiene nostalgia de ella, y es preciso que sienta esa nostalgia para que sea arte verdadero. El artista está separado de la vida en el presente porque prefiere desdoblarse para reflexionar sobre ella y, por supuesto, también está separado de ella por el tiempo transcurrido, por el pasado. Yo me reconozco en los tiempos verbales del perfecto, del imperfecto, del pretérito indefinido. Y también en el presente de la lírica. En cuanto al futuro, es un tiempo meramente gramatical, para bestias...» (Intervista rilasciata a Hugo Beccacece e pubblicata in spagnolo, *El autor de «El jardín de los Finzi-Contini» quizás el narrador más importante que hay en Italia junto a Alberto Moravia, reflexiona sobre su vida y su obra*, in «Tiempo Argentino», 21 aprile 1983, Buenos Aires, R. H. Burzaco, pp. 12-13. Traduzione di Portia Prebys).

Letterario» del febbraio 1955⁴⁵. Lungo circa una pagina, racconta gli eventi dell'estate del 1940 dal punto di vista di Malnate, in terza persona. La seconda traccia appare il 31 maggio 1958, sulla rivista «Il Punto» con il titolo *La casa sotto l'erba*⁴⁶; appare evidente la costante indecisione di Bassani per i titoli definitivi da assegnare alle sue creazioni. Il testo rassomiglia al testo di oggi, con alcuni cambiamenti. Bassani sostiene di riandare con la memoria all'antico cimitero ebraico «così caro al mio pensiero», come ha detto il Poeta. «Se vi penso i miei vecchi, dopo tanto / penare e mercatare, là sepolti, / simili tutti d'animo e di volti». Nella versione che ci resta oggi, Bassani ha rimosso questa citazione di Umberto Saba.

A termine del *Prologo*, le primissime parole del primo capitolo del *Giardino* descrivono, nel dettaglio, la tomba dei Finzi-Contini nel cimitero ebraico di Ferrara. Il collegamento è indubbio.

Bassani ha fortemente voluto far visita – un ultimo sopralluogo – al Castello di Santa Severa e a Cerveteri in compagnia di amici, una domenica d'aprile del 1999. Per l'occasione, ha letto e commentato il *Prologo* per loro.



Giorgio Bassani con Portia Prebys (Castello di Santa Severa, aprile 1999).

⁴⁵ *Il giardino dei Finzi-Contini (Primo appunto)*, in «Il Caffè Politico e Letterario. Mensile di Attualità», III, 2, febbraio 1955, Roma, pp. 9-10.

⁴⁶ *La casa sotto l'erba*, in «Il Punto della Settimana: Opinioni e Documenti», III, 22, 31 maggio 1958, Roma, p. 14.



La necropoli di Cerveteri (foto di Portia Prebys).



Giorgio Bassani legge «il Prologo» a *Il Giardino dei Finzi-Contini* (Castello di Santa Severa, aprile 1999 – foto di Portia Prebys).



Giorgio Bassani con Portia Prebys, Maria Teresa Bove e Regina Lee nel cortile del Castello di Santa Severa, aprile 1999.



Giorgio Bassani con Flavia Molinari e Francesca Vigeveno (Castello di Santa Severa, aprile 1999 – foto di Portia Prebys).



Giorgio Bassani con Carlo Vigeveno (Castello di Santa Severa, aprile 1999 – foto di Portia Prebys).

NEL GIARDINO DI MICÒL: FIABA, LUTTO E TESTIMONIANZA

Eleonora Conti

Ma non si può lasciar morire la gente nel niente [...] è come se uno morisse due volte.

Antonio Tabucchi, *Il filo dell'orizzonte*, 1986

Il processo [...] è il libro più coraggioso del nostro secolo, ha il coraggio di affermare che siamo tutti colpevoli. Colpevoli di che?, domandai. Come di che?, disse lui, di essere nati, forse, e delle cose che sono successe in seguito, siamo tutti colpevoli.

Antonio Tabucchi, *Requiem*, 1992

Il giardino dei Finzi-Contini non cessa di invitarci a passeggiare tra le sue pagine, e ad ogni lettura si finisce per constatare una volta di più come in questo romanzo Bassani abbia realizzato il suo intento di essere un «poeta», cioè di testimoniare la realtà e la Storia per forza di immaginazione. «La verità suprema è fingere», sintetizza Fernando Pessoa, personaggio del romanzo *Requiem* di Antonio Tabucchi¹, in linea con quanto affermato da Bassani nell'intervista ad Anna Dolfi del 1979: «l'opera d'arte è "finzione", ma è al tempo stesso verità», «nei miei racconti [...] esiste questo senso dell'opposizione tra la vita e la morte, tra il vero e il falso, ma al tempo stesso la necessità delle due cose insieme»².

Passeggiare nel giardino di Micòl non è un'azione senza conseguenze, perché non si tratta di un giardino qualunque. È un luogo simbolico e magico, una dimensione a parte, il cuore di un intero mondo, da cui non si esce uguali a come quando si è entrati. La costruzione e la topologia interna del romanzo dimostrano che entrare nel giardino significa penetrare nel cuore della città di Ferrara

¹ Antonio Tabucchi, *Requiem*, Milano, Feltrinelli, 1992, p. 124.

² Anna Dolfi, «Meritare» il tempo (Intervista a Giorgio Bassani), in *Giorgio Bassani. Una scrittura della malinconia*, Roma, Bulzoni, 2003, p. 175.

(partendo dai «marginî», per citare ancora Bassani³). Scrivere questo romanzo per Bassani, dunque, risponde alla volontà di ricomporre l'integrità della città stessa, infranta dalla Storia soprattutto recente, per rimarginare profonde ferite personali: le ferite di un ebreo ferrarese, o piuttosto di un ferrarese *tout court*, e di tutti noi, postumi rispetto alla tragedia della Shoah, ma non per questo esenti da senso di colpa, in qualche modo. Se, come ricorda Maurice Actis-Grosso, una delle espressioni ebraiche per indicare il camposanto, *Beth ha-Hayyim*, significa «giardino dei viventi»⁴, entrare nel giardino dei Finzi-Contini significa al contempo penetrare nel cuore vivente della città, riportare alla vita chi non c'è più e tenere vivo il lutto per tale perdita.

1. *Un lutto perenne*

Il primo abbozzo del *Giardino dei Finzi-Contini* è affidato a un *Frammento 1942*, poi pubblicato sulla rivista «Palatina» nel 1961. «In un breve appunto che segue il testo, Bassani precisa che questo è l'abbozzo di un racconto del 1942, scritto "sotto l'emozione di un fatto realmente accaduto": la morte di un amico, Alberto»⁵. Una perdita, un lutto all'origine dell'impulso a scrivere il romanzo, dunque. Secondo una testimonianza poi smentita da Bassani, l'autore avrebbe provato un enorme senso di colpa per non essersi recato a visitare un amico gravemente malato, il cui corteo funebre avrebbe poi seguito in solitaria disperazione. L'autore corregge la notizia, precisando che si trattava di un conoscente, ma il sentimento di lutto e il senso di non aver fatto il necessario, una sorta di senso di colpa, sembrano all'origine dell'idea narrativa.

Leggendo infatti *Il giardino dei Finzi-Contini* (ma anche *Una lapide in Via Mazzini*, il racconto che più sembra fare il paio con esso), colpisce il sentimento di un lutto volutamente tenuto vivo, riportato alla luce dopo tanto tempo, come se fosse restato intatto e sanguinante, non completamente elaborato. Alcuni elementi-chiave della struttura del romanzo lo confermano. Il primo di essi è la confessione del narratore, nel *Prologo*, di aver rimandato per tanti anni la realizzazione del desiderio di scrivere la storia dei Finzi-Contini: «Da molti anni desideravo scrivere dei Finzi-Contini [...]. Ma l'impulso, la spinta a farlo veramente, li ebbi soltanto un anno fa, una domenica d'aprile del 1957»⁶. La

³ Ivi, pp. 173-174.

⁴ Maurice Actis-Grosso, *Poetica sepolcrale e topologia bassaniana nel «Giardino dei Finzi-Contini»*, in *Giorgio Bassani: la poesia del romanzo, il romanzo del poeta*, a cura di Antonello Perli, Ravenna, Giorgio Pozzi Editore, 2011, p. 121.

⁵ Fondazione Giorgio Bassani, <<http://fondazionegiorgiobassani.it/opere.htm>>: «questo rappresenta «senza dubbio il primo tentativo di scrivere *Il giardino dei Finzi-Contini*»».

⁶ Giorgio Bassani, *Il giardino dei Finzi-Contini*, in *Opere*, a cura e con un saggio di Roberto Cotroneo, Milano, Mondadori «I Meridiani», 1998 [d'ora in poi O], p. 317.

gita al cimitero di Cerveteri narrata nel Prologo riattiva la memoria offuscata e spinge alla rievocazione, ma lo scrittore si sente probabilmente investito dall'idea imbarazzante e dolorosa che son trascorsi vent'anni dalla tragica deportazione dell'intera famiglia: come è stato possibile lasciare che accadesse? Aver dimenticato Micòl, Alberto, il professor Ermanno, la signora Olga e gli amici frequentati nel giardino è vissuto come una colpa a cui porre rimedio? Vien fatto di pensarlo se ricordiamo le parole dello scrittore, in *Risposta (VI)*: «[...] il pericolo che incombe sui giovani d'oggi è che si dimentichino di ciò che è accaduto, dei luoghi donde tutti quanti siamo venuti. Uno dei compiti della mia arte [], lo considero quello di evitare un danno di questo tipo, di garantire la memoria, il ricordo»⁷.

Conoscendo fin dal Prologo il destino dei Finzi-Contini – e qui arriviamo al secondo elemento che sostiene l'idea di un lutto non elaborato –, risulta assente dal romanzo quella progressione drammatica necessaria perché si crei un'immedesimazione da parte del lettore nel destino dei personaggi e nelle loro peripezie. Di norma, col dipanarsi della trama cresce anche la tensione, che si scioglie con l'*anagnòrisis*, il riconoscimento dei personaggi e del loro destino: solo il finale vale a scrivere l'inizio e la parte centrale delle storie, afferma Peter Brooks in *Trame*, ricordando le riflessioni di Benjamin, Propp e Sartre⁸. Ma nel *Giardino dei Finzi-Contini* la storia non accade mentre la leggiamo. È già successa. Non c'è un crescendo di emozioni che si scioglie con la morte, bensì una sorta di fissità in cui sono immersi personaggi, luoghi ed eventi, anche per il particolare uso dei piani temporali, che si alternano e procedono come in un andirivieni. Un'immersione nel regno dei morti, una forma di poesia sepolcrale di virgiliana e foscoliana memoria, come ha dimostrato Actis-Grosso⁹.

Infine, mi pare che possa concorrere a sostenere l'idea che la ferita all'origine del romanzo non si sia rimarginata anche la struttura del romanzo come «fiaba nascosta», valorizzata da Sophie Nezri-Dufour¹⁰. Il romanzo può infatti essere letto come la messa in scena dell'iniziazione di un giovane, attraverso prove da superare, in luoghi fortemente simbolici, popolati di esseri eccezionali, che gli offrono le armi allegoriche per conquistare l'identità e la verità. Come in ogni fiaba che si rispetti sono presenti sia l'elemento perturbatore (le leggi razziali) sia il distacco dalla famiglia d'origine (il padre, ebreo assimilato e fascista) che in un primo momento non è in grado di sostenere l'eroe nella sua ricerca; mentre la morte tragica della principessa e il mancato matrimonio fra i due protagonisti è compensato dal tesoro scoperto dal giovane: un libro da scrivere e una verità da rivelare.

⁷ G. Bassani, *In risposta (VI)*, in *Di là dal cuore*, O, pp. 1325-1326.

⁸ Peter Brooks, *Trame*, Torino, Einaudi, 1995, p. 24.

⁹ M. Actis-Grosso, *Poetica sepolcrale e topologia bassaniana nel «Giardino dei Finzi-Contini»* cit., pp. 119-140.

¹⁰ Sophie Nezri-Dufour, *Il Giardino dei Finzi-Contini come fiaba nascosta*, Ravenna, Fernand, 2011.

Alla vicenda viene così sottratta la dimensione realistica e questo produce un doppio effetto: da una parte permette alle vicende dei Finzi-Contini e al loro giardino di entrare nella memoria letteraria italiana pur trattandosi di personaggi ed eventi profondamente radicati nella tragedia e nell'universo ebraico, consentendo di fatto alla tragedia della Shoah di entrare nell'inconscio collettivo grazie a un linguaggio universale come quello della fiaba. D'altronde, la struttura fiabesca conferisce alle vicende dei personaggi in gioco una fissità, una ricorsività di situazioni (qualcuno ha parlato di struttura a doppio anello), in cui si inserisce anche la costante presenza di *revenants*, di *walking deads*, di fantasmi che assediano lo scrittore e che chiedono che sia data loro voce per non essere dimenticati, impedendo in un certo senso a lui stesso di guarire, ossia di vivere.

Osserva Anna Dolfi, a proposito della produzione poetica di Bassani:

Alla colpa della dimenticanza, di cui è lucidamente consapevole, Bassani oppone (in segno di altissima moralità, di appassionata *pietas* umana, di disperata fedeltà, di ferita insanabile) la necessità di non guarire, prolungando nel tempo, all'infinito, il suo lutto. Conscio che «i poeti, se sono veramente tali, tornano sempre dal regno dei morti», Bassani colloca il suo io narrante e l'io personaggio della sua poesia lungo la linea fragile di discriminazione tra il qua e il là: come se solo tra i morti, dalla loro storia, potessero nascere le parole da portare di qua, tra gli umani, a testimonianza della propria astrazione e contemporaneamente reimmersione nel mondo¹¹.

Da parte sua, Bassani, nell'intervista del 1979 già evocata, ricordava che il *Romanzo di Ferrara* era stato elaborato dal 1938, anno delle prime storie, al 1978, e che probabilmente sarebbe continuato finché l'autore fosse stato in vita (lo scrittore ha in comune con l'amato Ungaretti la passione per la riscrittura e l'insistito variantismo, come principio inteso a rivitalizzare costantemente l'opera, nella trasformazione della «vita d'un uomo» in letteratura). Possiamo allora considerare un tassello di esso anche un testo dalla singolare vicenda editoriale: il racconto di un sogno sotto forma di lettera alla moglie, pubblicato una sola volta, nel 1971 su «Paese sera», e restituito ai lettori da Paola Bassani nel corso di un convegno svoltosi a Nizza nel 2010.

Si tratta di un sogno dalla simbologia complessa, ma chiaro per l'elemento che ci interessa. È un sogno inquietante, dotato di un antefatto tragico: la figlioletta Paola era morta durante la guerra, presa dai tedeschi, e i Bassani avevano avuto una nuova figlia, dimenticandosi della vecchia. Nel padre improvvisamente riaffiora il ricordo di Paola e il desiderio di trovarne almeno la tomba, ma la ricerca non ha successo e cresce in lui la disperazione per non averla saputa salvare e per averla dimenticata, facendola morire due volte. Vi è poi un detta-

¹¹ A. Dolfi, *Lutto e poesia. Per una scrittura «di là dal cuore»*, in *Giorgio Bassani. Una scrittura della malinconia* cit., pp. 142-143.

glio tragico aggiuntivo: Bassani incontra due prostitute al camposanto che confessano candidamente di aver consegnato loro Paola ai tedeschi e che, di fronte alla disperazione violenta del padre, si meravigliano di tale dolore. Un incubo che riporta a galla tutti i sentimenti non pacificati di cui stiamo trattando¹². La mancanza di empatia delle prostitute di fronte della disperazione di Bassani richiama per affinità il sentimento di impotenza provato da Primo Levi quando, in *Se questo è un uomo*, racconta il sogno del ritorno a casa dal Lager in cui né gli amici né la sorella danno credito al suo racconto: Levi torna dall'inferno e nessuno lo ascolta. Crolla uno dei pilastri della triade «tornare, mangiare, raccontare», incubo ricorrente e miraggio di ogni deportato in Lager¹³.

Questo senso di colpa dettato dall'impotenza per non aver saputo salvare dalla morte e dall'aver dimenticato è motivo originario e persistente del *Giardino*, sottolineato da Bassani in vari modi, a cominciare dal complesso statuto del narratore-(co)protagonista, in bilico fra mondo dei vivi e dei morti, e dalla spazializzazione del romanzo: su e giù dal muro, dentro e fuori il giardino.

2. Dal forestiero testimone all'Io narrante

Torniamo indietro nel tempo e aggiungiamo ancora un tassello preparatorio al *Giardino*: nel febbraio 1955 esce *Il giardino dei Finzi-Contini (Primo appunto)*¹⁴. La prima differenza che balza all'occhio rispetto all'assetto definitivo del romanzo è il diverso punto di vista: la narrazione è condotta in terza persona dall'ingegnere milanese Sandonnino, inviato a Ferrara per un periodo di apprendistato dalla sua ditta produttrice di gomma sintetica. Anche l'azione è spostata nel tempo, nel 1940. Sandonnino non è amico di università di Alberto, come lo sarà Giampiero Malnate, capita per caso nel gruppo di ragazzi invitati al tennis nel grande giardino, osserva dalla prospettiva di un non ferrarese la città e i suoi abitanti, offrendone un ritratto interessante perché è quello di un estraneo che non intende sentirsi «in esilio», ma che si adopera per stabilire relazioni con gli abitanti della città. Avverte però che, finché non entrerà nel «cuore» di essa e si terrà ai margini, rappresentati dalla zona industriale, non uscirà dalla sua condizione di estraneità. Subito dunque Bassani filtra le relazioni umane e i sentimenti dei personaggi del suo romanzo attraverso la geografia e gli spazi della

¹² Il sogno si legge ora in *Appendice a Giorgio Bassani: La poesia del romanzo, il romanzo del poeta cit.*, pp. 267-269.

¹³ Primo Levi, *Le nostre notti*, in *Se questo è un uomo*, Edizione commentata a cura di Alberto Cavaglioni, Torino, Einaudi, 2012. Cfr. anche Daniele Giglioli, *Narratore*, in *Primo Levi*, a cura di Marco Belpoliti, «Riga», 13, Milano, Marcos y Marcos, 1997, pp. 397-408.

¹⁴ G. Bassani, *Il giardino dei Finzi-Contini (Primo appunto)*, «Il caffè politico e letterario», III, febbraio 1955, 2, pp. 9-10 (ora in *Notizie sui testi*, O, pp. 1768-1770). *Frammento 1942*, poi uscito sulla rivista «Palatina» (V, ottobre, dicembre, 20, pp. 5-8) nel 1961.

città di Ferrara. Il nodo tematico che gli sta a cuore sembra già quello dell'esilio, dell'estraneità – una costante dell'intero *Romanzo di Ferrara*. Ferrara è una città il cui cuore va conquistato, come fosse quello di una persona: «Da quando [...] la città gli si era mostrata, laggiù, tutta chiusa nella cerchia antica delle sue mura arrossate dal tramonto, egli non aveva desiderato altro, in fondo, che gli si presentasse un'occasione come questa»¹⁵.

Quando, per la prima volta, Sandonnino varca il portone ed entra nel giardino dei Finzi-Contini col gruppo allegro dei tennisti, la descrizione del percorso, della tenuta della famiglia e del campo da tennis, assume connotazioni fortemente simboliche, dello svelamento di un mondo agognato: «un primo portone massiccio, severo, velato negli angoli superiori da lievi brandelli di ragnatele», un portico «lungo e stretto come un tunnel», un secondo portone che attrae il gruppo per «il quieto brillio di due grosse maniglie d'ottone», «un gigantesco cane danese [...] sulle grandi gambe come una statua» che guida la combriccola a destinazione in silenzio «indolente e solenne» e «procedeva nel buio dinnanzi a loro», grazie al quale «da ultimo, attraverso un vero labirinto di scale, scalette, umidi passaggi terrosi, depositi di legna accatastata per l'inverno, tenebrosi scantinati in fondo ai quali si indovinavano, più che non si vedessero, le moli nere delle caldaie, eran riusciti finalmente a sbucare nel grande giardino soleggiato della casa»¹⁶.

Nell'atmosfera silenziosa, scandita dai palleggi regolari di Alberto e Micòl, l'ingegnere si rende conto che «era davvero il cuore della città [...] il suo bruno cuore di mattone e di edera, a donarsi e ad aprirsi in tal modo al forestiero, all'estraneo»¹⁷. È proprio osservando i due fratelli giocare a tennis che Sandonnino ha la conferma di quanto aveva immaginato, la sera del suo arrivo: «La Zona industriale, sorta ai bordi della città per decreto governativo, non rappresentava, con le ciminiere delle sue fabbriche, i suoi capannoni di cemento armato, le sue luci al neon – anche il personale, del resto, tecnici e operai, era per gran parte di fuori – che un'appendice estranea a F.»¹⁸.

Ferrara non è una città qualunque, come si sa, ma la prima città moderna d'Europa¹⁹. Le sue mura, come ricorda Henry Stuart Hughes in *Prigionieri della speranza*²⁰, hanno dato riparo per secoli agli ebrei perseguitati in altri luoghi d'Italia e d'Europa. Per questo le discriminazioni e poi le persecuzioni avvenu-

¹⁵ G. Bassani, *Il giardino dei Finzi-Contini (primo appunto)*, O, p. 1768-1769.

¹⁶ Ivi, p. 1769.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Ivi, p. 1770. Le osservazioni su Ferrara sono espresse da Malnate, in discorso indiretto libero, alla fine del capitolo 4 della III parte del romanzo (cfr. O, pp. 458-459).

¹⁹ Jacob Burckhardt, *La civiltà del rinascimento in Italia*, Firenze, Sansoni, 1943, V, p. 53.

²⁰ Henry Stuart Hughes, *Il momento della rievocazione: Ferrara*, in *Prigionieri della speranza. Alla ricerca dell'identità ebraica nella letteratura italiana contemporanea*, trad. it. di Valeria Lalli, Bologna, il Mulino, 1983, pp. 131-169.

te nel Novecento sono state percepite dagli ebrei ferraresi come un tradimento. La discriminazione per Bassani è qualcosa di bruciante che come scrittore ha sentito di dover testimoniare. Il passaggio dalla terza alla prima persona, nella stesura definitiva del romanzo, può allora essere interpretato come la volontà di sottolineare con forza l'elemento sentimentale, lirico, «intimo» (per citare un aggettivo caro al Bassani del *Giardino*) insito in tale dovere di testimoniare. Infatti, un conto è il sentimento di estraneità ed esilio provato da un forestiero; ben più drammatico che lo provi un ferrarese ben integrato, a un certo punto tradito ed estromesso dalla sua città-madre.

Nell'essere di nuovo investito dall'onda delle emozioni che riaprono la ferita, l'io percepisce la colpa di aver lasciato passare tutto quel tempo, accorgendosi che dimenticare è stato inammissibile. Bisogna coltivare il lutto, allora. Per non dimenticare. Come ci ricorda, *memento* ineludibile, l'apparizione della signora Olga (*mater dolorosa* inconsolabile, per usare l'espressione di Actis-Grosso), costantemente vestita a lutto, mentre porta tra le braccia e sembra quasi cullare un mazzo di crisantemi, come fosse il bambino Guido morto a sei anni.

Nella versione definitiva del romanzo, il passaggio alla prima persona rende ben più intenso e drammatico il senso di esclusione del narratore, che si trova accomunato al destino dei Finzi-Contini e finisce per provare un doppio lutto, per la loro tragica morte e per la propria tragica esclusione. Una ferita non rimarginata.

Per testimoniare la maturazione dell'io narrante e superare la colpa della dimenticanza, enunciata nel Prologo, tutto il romanzo posa saldamente sull'intreccio di due piani di consapevolezza, affidati all'io narrante adulto e all'io personaggio ragazzino, che non possono coincidere semplicemente. Questo doppio ruolo interpretato dal narratore (ragazzo e adulto) è uno dei punti-chiave del romanzo, a cui Bassani tiene particolarmente e il cui appiattimento a personaggio unico rimprovera alla resa filmica del *Giardino* per la regia di Vittorio De Sica²¹. Ci tiene infatti a precisare, nel *Giardino tradito*: «Nel romanzo, Giorgio è soltanto in apparenza un ragazzo come tutti gli altri. Il suo aspetto è di ventenne, ma il suo cervello e il suo cuore sono quelli di un adulto: il cervello e il cuore di uno scrittore che, a quasi cinquant'anni, ricorda e giudica se stesso da giovane»²².

Solo a questi patti sarebbe stato possibile «fare di lui, come nel libro, il più autentico antagonista di Micòl»²³. Concependo un io narrante così complesso e sfaccettato, anche sui comportamenti degli altri personaggi del romanzo occor-

²¹ Vittorio De Sica, *Il giardino dei Finzi Contini*, 1970. Il film vinse nel 1971 l'Orso d'oro al Festival di Berlino e l'Oscar come migliore film straniero, nel 1972. Il protagonista-narratore è interpretato da Lino Capolicchio, Micòl da Dominique Sanda, Alberto da Helmut Berger, il padre del protagonista da Romolo Valli e Malnate da Fabio Testi. Musica di Manuel De Sica. Il trailer italiano del film, col commento del regista, è visibile all'indirizzo: <<https://www.youtube.com/watch?v=WlagjMNITAc>> (02/2017).

²² G. Bassani, *Il giardino tradito*, O, pp. 1263-1264.

²³ *Ibidem*.

re fare una distinzione: ci sono azioni che appartengono a Micòl, ad Alberto, al professor Ermanno, e ci sono azioni il cui effetto probabilmente sfugge loro e che vengono rilette dal narratore, alla luce del loro destino e del loro essere già morti, del loro statuto di personaggi-fantasma, come portatrici di significati altri, come messaggi in codice, tappe di un percorso di iniziazione nel viaggio dell'eroe protagonista, incaricato di raccontare a noi lettori ciò che ha imparato a contatto con loro, dopo l'immersione nel regno dei morti.

Ricostruendo a posteriori l'avventura nel giardino dei Finzi-Contini, il narratore ormai adulto, dunque, rilegge una serie di fatti ed eventi come prefigurazioni, proiettandovi il senso che assumeranno in futuro. Possiamo così interpretare il romanzo come la narrazione della nascita di un «poeta» (parola cara a Bassani, ben più intensa e ricca di romanziera, «poeta» in accezione dantesca) in grado di assolvere al compito di testimone, in grado di assicurare la memoria e dunque l'esistenza dei Finzi-Contini e con loro della comunità ebraica ferrarese.

3. *Prefigurazioni e simbolismi*

Tra gli esempi più significativi di prefigurazione c'è la scena in cui al tempio israelitico il protagonista occhieggia dai buchi del *talèd* del padre, mentre Micòl e Alberto bambini «non smettevano di esplorare anche essi fra gli spiragli della loro tenda» e «sorridevano e ammiccavano, [...] specie Micòl»²⁴ come ad invitare il narratore verso il loro mondo esclusivo, magico e privato. Il verbo «ammiccare» in particolare è impiegato a più riprese da Bassani in riferimento a Micòl, Alberto e al professor Ermanno. I loro gesti sembrano spesso contenere allusioni a verità che vengono segretamente indirizzate al narratore, che ne è il destinatario e che deve imparare a decifrarle, come in un continuo percorso di iniziazione e maturazione a cui è sottoposto.

In quest'ottica, assume un valore particolarmente importante il racconto del primo incontro con Micòl, il giorno della bocciatura in matematica, nel 1929. La ragazzina tredicenne a cavalcioni sul muro, dovendo rientrare in casa al sopraggiungere di Perotti, ammicca sorridente al ragazzo che aveva invitato a scavalcare il muro, rimandando a un futuro possibile l'ingresso nel suo mondo. Nessuno dei due sa che trascorreranno dieci anni prima di incontrarsi di nuovo, ma il narratore riempie quello sguardo di significati in potenza, trasformando quell'episodio in un momento simbolico: come se Micòl, già consapevole di essere un tramite, una sacerdotessa di un particolare mondo fatato e mitico, invitasse l'eroe a una tappa-chiave del suo viaggio di maturazione²⁵.

²⁴ Ivi, p. 348.

²⁵ Sul ruolo di sacerdotessa di Micòl, si veda anche Gianni Venturi, *Dimenticare Euridice. Il destino infero di Micòl Finzi-Contini*, in *Ritorno al «Giardino». Una giornata di studi per Giorgio Bassani*, a cura di Anna Dolfi, Gianni Venturi, Roma, Bulzoni, 2006, pp. 91-102.

Lo conferma, nello stesso episodio, il lungo *flashback* in cui il narratore collega l'invito a scalare il muro al ricordo delle volte in cui, da bambino, sul Montagnone con la madre, vedeva riemergere dall'abisso frotte di contadini che tagliavano per il bastione della città per entrare più rapidamente in Ferrara. Sono figure inquietanti e spettrali quelle che emergono dall'abisso fissandolo come per una muta richiesta:

Lungo la parete strapiombante stava sempre salendo o scendendo qualcuno [...] preferivano prendere, come dicevano, «la strada della Mura». [...] Arrivavano dalla campagna: e allora *venivano su con certi occhi sbarrati che a me sembravano fissi nei miei*, affioranti timidamente sull'orlo del parapetto, ma invece mi sbagliavo, si capisce, non erano attenti che a scegliere l'appiglio migliore. Sempre, ad ogni modo, durante tutto il tempo che stavano così, *sospesi sopra l'abisso* [...] Come erano calmi, forti, e coraggiosi! – mi dicevo. Dopo essersi avvicinati fino a poche decine di centimetri dal mio viso, tanto che spesso, oltre a specchiarmi nelle loro sclerotiche, ero investito dal puzzo di vino dei loro fiati, afferravano con le grosse dita callose lo spigolo interno del parapetto, *emergevano dal vuoto con tutto il corpo*, e hop-là, eccoli al sicuro²⁶.

Il ricordo occupa una pagina abbondante e sembrerebbe esagerata se servisse solo ad informarci che il protagonista soffre da sempre di vertigini e che l'invito di Micòl lo ha gettato nello sconforto. Invece, è molto suggestiva perché funge da correlativo dell'azione che Micòl lo chiama a fare: scalare il muro per entrare non semplicemente nel suo giardino, ma nel suo mondo, in un'altra dimensione. In questa prospettiva, il narratore, mentre si prefigura l'azione spaventosa di issarsi nel vuoto per scavalcare il muro, rovescia l'azione e si rivede, attonito, mentre, in cima al bastione, sono i contadini a venirgli incontro, come una torra di anime morte che tornano dall'aldilà (occhi sbarrati, sospesi sopra l'abisso, emergenti dal vuoto) verso il mondo dei vivi, a cui egli appartiene.

4. *Le masse invisibili*

L'entrata in contatto fra le due dimensioni, dei vivi e dei morti, al centro del romanzo di Bassani, è un tema importante di molte religioni, come non manca di rilevare Elias Canetti in *Massa e potere*, il famoso saggio pubblicato in tedesco nel 1960 e tradotto da Furio Jesi:

«L'uomo deve sapere,» dice un antico testo ebraico «l'uomo deve ricordarsi, che non esiste spazio vuoto fra cielo e terra, bensì tutto è pieno di schiere e moltitudini. Una parte di esse è pura, piena di grazia e dolcezza; ma l'altra parte è composta di creature impure, nocive e tormentatrici. Tutti girano per l'aria:

²⁶ G. Bassani, *Il giardino dei Finzi-Contini*, O, pp. 358-359 (corsivi miei).

alcuni vogliono la pace, altri cercano la guerra; alcuni fanno il bene, altri il male; alcuni portano la vita, altri la morte»²⁷.

Alle «masse invisibili», come le definisce Elias Canetti, sono collegati i timori e i desideri degli uomini. Per «masse invisibili» si intendono sia i morti sia i posteri, i non ancora nati. Il mondo di Bassani è pieno di presenze invisibili di cui in qualche modo egli intende farsi sciamano, per dar loro riposo e per traghettarli fino a noi, in nome della memoria. Nel caso dei Finzi-Contini, su impulso di Giannina, la bambina che nel Prologo, per forza di *pietas*, dichiara il proprio amore anche per gli antichi Etruschi, il romanzo risponde all'esigenza di riallacciare un filo fra la massa invisibile dei defunti e noi, perché possiamo continuare a voler loro bene e perché non ci dimentichiamo che, scomparendo i Finzi-Contini, Ferrara ha perso parte della sua identità. Quest'ultimo elemento è sottolineato immaginando il muro di cinta della *magna domus* dei Finzi-Contini coincidente in parte con i bastioni della città²⁸. Vien da osservare che se la comunità ebraica, rappresentata metonimicamente dai Finzi-Contini, è un pilastro della città, una sua componente-chiave che regge la città, quando viene meno, la città perde parte della sua identità. Così, narrando dei Finzi-Contini, Bassani conferma di voler tenere viva la memoria e la storia della città, cioè la città stessa. Perché continui a vivere.

Tornando all'episodio del primo incontro sul muro, chi fra il narratore e Micòl va verso la vita e chi viene dalla morte? L'io sente di essere invitato verso la vita – Micòl – dalla sua dimensione di morte (è deluso e sopraffatto dal fallimento all'esame di matematica), eppure ne ha paura, come se i piani si rovesciassero. Micòl infatti è presentata come uno spettro dal quadro iniziale del romanzo, e sappiamo che è già morta, quando il narratore decide di narrarne la vicenda. Se il superamento del muro assume il valore di un passaggio fra due dimensioni simboliche, l'episodio si configura come un antefatto-chiave del romanzo, assumendo, nella prospettiva a posteriori del narratore ormai adulto, una valenza simbolica fortissima, in parte certo estranea agli eventi veri e propri. Come nei miti, il protagonista deve entrare nel mondo dei morti per rigenerarsi, per poi tornare nel suo mondo con un segreto o con un tesoro guadagnato. Come gli insegna affettuosamente il padre a fine romanzo, ricordandogli che «bisogna morire almeno una volta» per poter rinascere²⁹.

²⁷ Elias Canetti, *Massa e potere* [*Masse und Macht*, 1960, Claassen Verlag Hamburg], trad. it. di Furio Jesi, Milano, Bompiani, 1988, p. 50. Il libro tuttavia non compare nel catalogo della biblioteca di famiglia, analizzato da Micaela Rinaldi in *Le biblioteche di Giorgio Bassani*, Milano, Guerini e Associati, 2004 [*Il popolo dell'aria*: Bin Gorion, *Die Sagen der Juden*, I, «Von der Urzeit», p. 348].

²⁸ Lo evidenzia Nicola Turi, tracciando le coordinate simbolico-spaziali della «casa-congiardino [...], isola inaccessibile o quasi dentro le mura di Ferrara (in parte condivise) e centro narrativo di questo secondo romanzo» (Nicola Turi, *Sul limitare della soglia: spazi temi e strategie narrative del «Giardino»*, in «La Rivista» 2015, 3, p. 51).

²⁹ G. Bassani, *Il giardino dei Finzi-Contini* cit., p. 566.

Questo è uno di quegli episodi stratificati che non si possono ridurre a puro antefatto, perché contiene una delle idee-chiave della narrativa di Bassani: per essere poeti, occorre attingere alla dimensione dei morti il segreto da portare fra gli uomini. Micòl, spettro riportato in vita per forza di evocazione poetica e lirica, assume il ruolo di una Sibilla per l'io narrante Enea³⁰.

Per quanto riguarda i meri fatti, nel 1929 è Micòl a uscire dal giardino per mostrare al narratore un luogo segreto e sotterraneo dove nascondere la bicicletta, non l'io ragazzino a entrare. Mentre, quando l'io, ormai innamorato senza speranza di lei, la inviterà in sogno a raggiungerlo fuori dal giardino, da innamorata, guarda caso proponendogli quel Montagnone su cui vedeva arrampicarsi la massa di spettri, Micòl si rifiuterà di farlo, di raggiungere l'io narrante nel mondo dei vivi, nonostante le rassicurazioni di lui: «Non è mica come far l'amore! Si sta sul primo gradino, sull'orlo dell'abisso. Ma di qui a toccarne il fondo, dell'abisso, ce n'è della discesa da fare ancora!»³¹. Ma lei fuori dal giardino con lui non vuole uscire. Anzi, scapperà a Venezia fino alla Pasqua, conscia che il ragazzo ormai può solo proporle di fronteggiarsi, nell'agone amoroso, e non di procedere appaiati.

6. *Guadi della Storia e un buco nero*

Elena Loewenthal, in *Scrivere di sé*, definisce «guadi» quelle pagine della storia ebraica che contengono eventi drammatici ma rappresentano allo stesso tempo porte aperte verso qualcosa che accende la speranza e annulla la disperazione:

La storia ebraica ne conosce alcuni [...] di guadi. Di repentine fasi di passaggio, che conducono verso il futuro e rendono irreversibile il passato. L'Esodo. Prima ancora la partenza di Abramo. La schermaglia di Giacobbe. Il canone biblico. La Diaspora. / Ma ogni momento cruciale, per quanto tragico, ha una rispondenza nell'«oltre» che viene dopo, al di là del trauma [...]³².

L'unica eccezione è costituita dalla Shoah, che è un «non guado», «il trauma del trauma senza riscatto», una frattura netta nella millenaria storia ebraica, che è punteggiata di storie cupe ma con riscatto³³. In diversi momenti della storia ebraica, il «guado» è segnato da un forte vento suscitato da Dio per aiutare gli ebrei. Nell'*Esodo* è presente in diversi passaggi: al momento della fuga dall'Egit-

³⁰ M. Actis-Grosso, *Poetica sepolcrale e topologia bassaniana nel «Giardino dei Finzi-Contini»* cit., pp. 137-138.

³¹ G. Bassani, *Il giardino dei Finzi-Contini* cit., p. 434.

³² Elena Loewenthal, *Scrivere di sé. Identità ebraiche allo specchio*, Torino, Einaudi, 2007, p. 137.

³³ Ivi, p. 139.

to, durante la Pasqua e l'attraversamento del mar Rosso³⁴. È un vento che inquieta, ma che al contempo annuncia un passaggio positivo, un nuovo inizio.

Il forte vento dell'Esodo che permette agli Ebrei di attraversare il Mar Rosso e travolge gli Egiziani che li inseguivano, torna nella pagina di Bassani in corrispondenza del festeggiamento di Pesach, la Pasqua ebraica che ricorda l'uscita dalla schiavitù e il passaggio del Mar Rosso. Ma nella pagina bassaniana si è trasformato in un vento rovinoso che travolge tutto e prefigura la distruzione:

Senonché, improvvisamente, dal portone rimasto mezzo aperto, là, contro il nero della notte, ecco irrompere dentro il portico una raffica di vento. È vento d'uragano, e viene dalla notte. Piomba nel portico, lo attraversa, oltrepassa *fischiano* i cancelli che separano il portico dal giardino, e intanto ha disperso a forza chi ancora voleva trattenersi, ha *zittito* di botto, col suo *urlo* selvaggio, chi ancora indugiava a *parlare*. *Voci* esili, *gridi* sottili, subito *sopraffatti*. Soffiati via tutti: come foglie leggere, come pezzi di carta, come capelli di una chioma incanutita dagli anni e dal terrore³⁵.

Se è vero, come è vero, che la Shoah non è un «guado», per dirla con la Loewenthal, il vento evocato da Bassani dopo la cena di spettri che sono già «massa invisibile» mescolata ai vivi, è vento che non annuncia nessuna rinascita, ma solo la distruzione totale perpetrata dalla Storia tragica del Novecento. Una distruzione che coincide con uno «zittimento», un azzeramento di voci, come dimostra l'insistenza semantica che connota tutto il brano (fischiano, zittiti, urlo, parlare, voci, gridi sopraffatti).

La letteratura però, e dunque la scrittura del romanzo, in virtù del suo potere sciamanico, sembra in grado di restituire la parola ai morti seminati da quel vento distruttore, offrendo loro un «sepolcro cartaceo» (come direbbe Actis-Grosso), un *Memorbuch*³⁶, un monumento di carta e inchiostro in grado di entrare nelle nostre case, di stare nelle nostre tasche e di tenere viva la memoria di chi non c'è più. È molto più di una «sepolatura qualsiasi», che quasi di sicuro i corpi dei

³⁴ Si pensi agli episodi delle quaglie fatte cadere dal vento di Dio sull'accampamento degli ebrei in fuga (*Numeri* 11); del vento che spazza via le locuste (*Esodo*, 10:19) e a quello più drammatico, del mare le cui onde si sollevano alte fino a inghiottire gli egizi inseguitori (*Esodo*, 14:21). Anche la Loewenthal evoca il vento: «L'Esodo è anch'esso una storia cupa: al suo culmine si trova una notte di vento inquietante», quella in cui Dio uccise i primogeniti degli egizi (p. 138).

³⁵ G. Bassani, *Il giardino dei Finzi-Contini* cit., p. 480 (corsivi miei). La scena del vento dopo la cena di Pasqua era già presente nella lirica *La cena di Pasqua*, ora in *Storia dei poveri amanti (In rima)*, pubblicata per la prima volta nel 1944 («Mercurio», I, 4, p. 207; ora in O, pp. 1370-1371).

³⁶ Di *Memorbuch* ha parlato Guido Furci, nella sua relazione per il nostro convegno (che non compare negli Atti), dedicata a *Ingiunzioni testimoniali ed enunciazioni collettive nella storia della cultura ebraica dell'Europa orientale. Dai «pinkasim» agli «yizker-biber»*. Si tratta di libri della memoria, in uso nel mondo ashkenazita, che costituiscono fonti importanti per ricostruire la storia degli *shtetl* dell'Europa centrale e orientale, spazzati via dalla Shoah.

Finzi-Contini e quelli di milioni di Ebrei non hanno avuto: una risposta positiva alla tomba monumentale, pasticciata e vuota con cui si era aperto il romanzo. Un «giardino» in cui riposare e non essere dimenticati, e che noi lettori non smetteremo tanto presto di visitare.



Il Castello di Ferrara. Nella stanza corrispondente alla terza finestra da sinistra (piano basso) avvenivano gli interrogatori a Giorgio Bassani, detenuto da metà maggio sino all'alba del 26 luglio 1943 nel carcere di via Piangipane (oggi MEIS) (foto di Anna Dolf).

IL DESIDERIO DI LUCE E LA CONDANNA AL BUIO.
«DIETRO LA PORTA» TRA AUTORIALITÀ E NARRAZIONE

Gianni Venturi

Il *Romanzo di Ferrara*, la cui *editio ne varietur* data 1980¹, è composto da *Dentro le mura*, che assembla le *Cinque storie ferraresi*, edite nel 1956; *Gli occhiali d'oro*, 1958; *Il giardino dei Finzi-Contini*, 1962; *Dietro la porta*, 1964; *L'Airone* 1968; *L'odore del fieno*, 1972. Da questa ultima data Bassani scriverà solo poesia.

La critica più avvertita indica in *Dietro la porta* il testo discriminante tra due momenti complessi del recupero della storia autoriale e di quella narrativa, ma soprattutto la conclusione della *recherche* del protagonista principale del romanzo, che è Ferrara². Questa indagine si struttura nella coerente coscienza di definire un personaggio, il personaggio con il lento appropriarsi del nome, da F. a Ferrara, 'inventato' nel senso specifico di 'trovato'. Tra le qualità della ricerca, spicca ovviamente la pervicace lotta con l'angelo instaurata da Bassani con la sua materia narrativa o meglio narrabile. L'opera finale è dunque caratterizzata dalle zone luminose e buie dei ricordi e dall'inesausto percorso spazio-temporale nell'appropriarsi di questa città del ricordo che si offre come mitologema carcerario e nello stesso tempo luogo dell'evasione dall'*hic et nunc*. Similarità, come ebbi modo di scrivere, e non identità. Il punto dove la similarità sembra confondersi con l'identità si situa proprio a mezza via della sequenza, vale a dire

¹ Giorgio Bassani, *Il romanzo di Ferrara*, Milano, Mondadori, 1980, poi in *Opere*, a cura di Roberto Cotroneo, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1998 (d'ora in poi O) da cui in questo saggio si traggono tutte le citazioni. I racconti delle *Cinque storie ferraresi*, Torino, Einaudi, 1956 hanno una storia testuale complessa. Infatti, l'autore li sottopose, nel corso dei decenni, a moltissime variazioni e ulteriori riscritture, destinate a confluire, secondo la sua volontà, nella sistemazione definitiva nel *Romanzo di Ferrara*, nel quale le *Storie ferraresi* compaiono come prima parte col titolo *Dentro le mura* (già pubblicato nel 1973 col titolo *Il Romanzo di Ferrara – I. Dentro le mura*, Milano, Mondadori, «Collana Scrittori Italiani e Stranieri», 1973. L'edizione odierna delle *Storie ferraresi* edite nell'Universale Feltrinelli, 2016, recita nel titolo, in corpo maggiore *Cinque storie ferraresi* seguito in corpo minore da *Dentro le mura*).

² Roberto Cotroneo, *La ferita indicibile* (O, p. L): «Su Luciano Pulga che va al mare per vederla [la madre del narratore-personaggio] Bassani scrive una delle più belle pagine della letteratura italiana del Novecento, e uno dei più sofferti, inquietanti finali di romanzo». E ancora «Con queste parole che concludono il romanzo più bello di Bassani e la lettura incrociata delle sue ultime opere narrative più complesse [...]» (O, p. LII).

nel romanzo più problematico – attenzione, non in quello più riuscito tecnicamente e poeticamente – ma in quello che, come accade per *Dietro la porta*, apre alla piena appropriazione del personaggio e del narratore fino alla consapevolezza dell'immedicabilità della ferita inferta dalla Storia al narratore-testimone. In tal modo il romanzo viene valutato, o come il libro più importante scritto da Bassani o, nel caso contrario, il peggiore dello scrittore. Mai come in questo caso l'identificazione tra l'autore e l'io narrante sembra *quasi* completa. E, come vedremo, questa verità che si nasconde sotto il velo a cui rinvia l'immagine di copertina del pittore Corsi, sembra attuarsi nel riferimento alla Ferrara storica. Il narratore abita in via Cisterna del Follo 1, la 'vera' casa di Bassani; evidentiissime, ancora, le tracce della coincidenza tra l'autore e l'io narrante: quest'ultimo ha due fratelli: uno, Enrico nel libro, in realtà si chiamava Paolo; la sorella si chiamava Jenny e invece nel libro si chiama Fanny. In altri termini è necessario fare la massima attenzione alla *quasi* (e vedremo quale significato abbia la particella 'quasi') identità tra narratore e personaggio.

È stato spesso ricordato come lo scrittore fosse assai reticente a parlare direttamente e non attraverso la narrazione del tema e del problema della *Shoah*, quasi una minaccia verso la narrazione e una resa alla Storia. Solo in maniera esplicita nella *Lapide in via Mazzini*, dove il personaggio di Geo Josz è facilmente identificabile con l'amico Gegio Ravenna³ che torna dal campo di concentramento assieme a Primo Levi; ma, fino a *Dietro la porta*, non c'è un'evidentissima ricongiunzione ai fatti specifici della Storia. Va sottolineato che Gegio Ravenna fu compagno di prigionia e di viaggio di Primo Levi e di questo sodalizio Paolo Ravenna, l'amico e allievo di Giorgio Bassani, figlio del cosiddetto 'podestà ebreo', Renzo Ravenna, dà le coordinate nel suo libro⁴.

Il ferrarese Gegio Ravenna, al momento della tragedia, affida alla «memoria dell'offesa», per citare Levi, una testimonianza che l'urlo di Geo Josz fa risuonare nell'ovattata stanza di quella Ferrara che, nella copertina delle *Cinque storie ferraresi*, è emblemizzata dalla *Stanza disabitata*⁵ di Mario Cavaglieri.

³ Si veda ora il saggio di Marcella Hannà Ravenna, figlia di Gegio. Marcella Hannà Ravenna è professore di Psicologia sociale. Studia i fenomeni sociali distruttivi specie in relazione al funzionamento personale dei perpetratori e delle vittime. Fa parte della Comunità ebraica di Ferrara, del Comitato scientifico del CDEC (Centro di Documentazione Ebraica Contemporanea di Milano) e del GRIVISPE (Gruppo di ricerca sulla violenza sociale, politica ed economica, attivo dal 2012 presso il Dipartimento di Filosofia e Comunicazione dell'Università di Bologna). Cfr. Marcella Hannà Ravenna, «Una lapide in via Mazzini»: la vera storia di Geo Josz, in «storiAmeStre», rivista on line <<http://storiamestre.it/2017/03/la-vera-storia-geo-josz/>> (adesso in questo libro di Atti).

⁴ Paolo Ravenna, *La famiglia Ravenna 1943-1945*, Ferrara, Corbo editore, 2001. Sulla figura del 'podestà ebreo' fondamentale il volume di Ilaria Pavan, *Il podestà ebreo. La storia di Renzo Ravenna tra fascismo e leggi razziali*, Roma-Bari, Laterza, 2006.

⁵ Sull'importanza della scelta operata da Bassani per le copertine dei suoi romanzi contestualizzate alla narrazione rimando a Gianni Venturi, *Le tecniche del vedere nell'opera di Giorgio Bassani*, in *Poscritto a Giorgio Bassani. Saggi in memoria del decimo anniversario della morte*, a

L'urlo come liberazione, l'urlo come protesta non ancora umana dei «salvati», l'urlo come reazione al silenzio del Male; ma l'urlo di Geo che «avrebbe potuto risuonare» e risvegliare la città dalla sua «normalità» in quella Ferrara che «risorgeva identica dalle sue rovine» non risuona, e Geo «aveva preferito andarsene. Sparire. Fare il tragico». Nella versione *ne varietur* di *Dentro le mura*, l'ultimo sintagma è cancellato. In questo «fare il tragico», modo di dire assai vicino alla parlata popolare, si riscontra tutto il disprezzo di un commento affidato al coro della città che imputa a Geo quasi una sorta di falso autocompiacimento tragicizzante; la negazione di una presa di coscienza del Male; alla non volontà, come scrive Grossman⁶, di ricordare non ciò che è impossibile descrivere e che solo l'urlo o il suicidio o il pianto possono in parte lenire, ma il «senso di identificazione umana e morale con le vittime» che la Ferrara risorta nega a Geo. La lucida e commovente tesi di Grossman può servirci a ricordare la volontà e la capacità di Bassani di testimoniare attraverso il racconto – e la necessaria tecnica che lo sottende – la voce delle vittime anche se, a differenza di Primo Levi, la sua condizione non è quella dell'universo concentrazionario per cui il ricordo assume una connotazione diversa da quella dei «salvati». Bisogna inoltre ricordare la difficile e complessa situazione della testimonianza così come si prospetta nel tempo e nella sua differente modulazione.

È stato notato che Bassani in *Dietro la porta* retrocede all'anno scolastico 1929-1930 la narrazione degli avvenimenti che storicamente sono collocabili negli anni 1934-1935. La ragione presumibilmente, come è stato sottolineato risalirebbe al fatto storico della proclamazione del Concordato: i Patti Lateranensi che propongono e impongono la religione cattolica come religione di Stato. Da questo atto politico, la religione ebraica perde il significato 'liberale' sancito dallo Statuto albertino. Inoltre va tenuto presente che la data della composizione del libro, 1964, rimanda storicamente a un fatto fondamentale nella Storia: il processo di Francoforte. Il processo di Francoforte, cominciato nel 1963, rende conto storicamente delle atrocità naziste e del coinvolgimento non solo dei per-

cura di Roberta Antognini, Rodica Diaconescu Blumenfeld, Milano, LED, 2012, pp. 477-498.

⁶ Nella sua *lectio doctoralis* sulla Memoria e la Shoah tenuta a Firenze per la laurea *honoris causa* conferitagli da quella Università, Grossman insiste nel ribadire che il ricordo svanisce allorché si parla dell'Olocausto solo in termini generali o astratti, mentre si tende ad evitare «l'insopportabile sofferenza del singolo». Grossman riporta dunque, a sostegno della sua tesi, la storia di due «salvati», Leib ed Ester Rochman, meno terribile di altre ma esemplare perché «Proprio le vicende individuali, private, sono il "luogo" più universale, la dimensione entro la quale è possibile creare il senso di identificazione umana e morale con le vittime che permette a chiunque di porsi ardui interrogativi: come mi sarei comportato se fossi stato una delle vittime, o un connazionale degli aguzzini? Ho l'impressione che fino a che non risponderemo a queste domande – ognuno per proprio conto – fino a che non ci sottoporremo a questo auto interrogatorio, non potremo dire a noi stessi di aver affrontato pienamente ciò che avvenne laggiù. E se non lo faremo, dimenticheremo» (David Grossman, *Il colombo viaggiatore della Shoah*. *Lectio Doctoralis*, pronunciata in occasione del conferimento della Laurea *Honoris Causa* in Studi Letterari e Culturali Internazionali, Università di Firenze, 27 gennaio 2008).

sonaggi che le attuarono ma anche della responsabilità diretta o indiretta dell'intero popolo tedesco⁷. Per capirne la portata occorre necessariamente riflettere sul libro di Götz Aly, *Perché i tedeschi? Perché gli ebrei?*⁸

Dietro la porta, bildungsroman tra i più complessi della letteratura italiana, si pone dunque a confronto con due esigenze della Storia politica, sociale e ideologica affrontando per via indiretta la complessa vicenda dell'autore-testimone che sembra non avvalersi se non in modo secondario della sua reticenza ad uscire dalla porta dietro la quale si nasconde, se non fuggendo per affermare la sua impossibilità a guarire l'immedicabile ferita dell'autore a cui non resta se non il dialogo 'velato', come certi quadri dell'amato Corsi, con la sua città microcosmo del mondo⁹.

⁷ Sul processo di Francoforte, fondamentali: Devin O. Pendas, *The Frankfurt Auschwitz Trial, 1963-1965: Genocide, History, and the Limits of the Law*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006; Rebecca Wittmann, *Beyond Justice*, Cambridge, Harvard University Press, 2012; *Lager, totalitarismo, modernità. Identità e storia dell'universo concentrazionario* [2002], a cura di Enzo Collotti, Milano, Bruno Mondadori, 2009.

⁸ Götz Aly, *Perché i tedeschi? Perché gli ebrei?. Uguaglianza, invidia e odio razziale 1800-1933*, Torino, Einaudi, 2013: «Scopo del libro è rimuovere i paraocchi che impediscono di vedere la preistoria del genocidio, rendendo il nazionalsocialismo un corpo estraneo, un passo falso della storia tedesca sostanzialmente incomprensibile» (ivi, p. IX); «In confronto al 1961, alcune migliaia di magistrati, funzionari di polizia, giudici, giornalisti, storici e sopravvissuti decisi o incoraggiati a testimoniare e ricordare hanno potuto ampliare enormemente le conoscenze sull'Olocausto. Il dibattito storico tra i molti che ricercano e riflettono su questo crimine inusitato non riguarda più le circostanze, i fatti e gli indizi più importanti. I motivi diretti che spinsero la dirigenza tedesca ad attuare la "soluzione finale della questione ebraica" sono sostanzialmente chiari; esistono differenze d'opinione sul peso da dare ai singoli fattori. Tutti concordano nel sottolineare l'importanza dell'Olocausto come cesura storica. Ma proprio per questo, probabilmente, in cosa consista la sua importanza e quali ne furono le cause più profonde resteranno a lungo questioni controverse» (ivi, p. XVI). Una necessità che il processo di Francoforte svolse con la chiamata in causa delle premesse del genocidio.

⁹ Si veda Lucienne Kroha, *The drama of the Assimilated Jew. Giorgio Bassani's «Romanzo di Ferrara»*, Toronto, University of Toronto Press, 2014, specie il capitolo, *«Dietro la porta»: The Body in History*, pp. 152-193. Molto importante l'assunto della studiosa che riproponendo il suo scritto nel recente convegno bassaniano tenuto a Nizza sottolinea la 'natura ebraica' del romanzo e ancora una volta ritorna sui patti lateranensi con la risoluzione della «ferita papale». Assai diversa la ferita di cui il narratore parla nel romanzo, quella definita come «L'ulcera che aveva preso a suppurare in segreto, lenta, torbida, immedicabile» che, pur riferendosi all'incapacità del narratore di uscire da dietro la porta e affrontare i miserabili discorsi di Pulga, viene proposta come quella di un Bassani che «qui stia legando la ferita del colpo subito dalla comunità ebraica quando con il Concordato divenne religione di stato. La cicatrizzazione della "ferita papale" corrisponderebbe all'aprirsi di una ferita negli ebrei italiani, al tradimento cioè della minoranza religiosa da parte dello stato italiano» (Lucienne Kroha, *Il corpo e la Storia: lettura di «Dietro la porta»*, in *Giorgio Bassani: la poesia del romanzo, il romanzo del poeta*, a cura di Antonello Perli, Ravenna, Giorgio Pozzi editore, 2011, [pp. 155-169], p. 156. Utili riferimenti sul tema in Paola Frandini, *Giorgio Bassani e il fantasma di Ferrara*, Tiemme-Manduria, Manni editore, 2004. Nel libro della Frandini, come viene sottolineato nella quarta di copertina, «L'Autrice ricostruisce l'urbanistica di Ferrara dal punto di vista dei correligionari emarginati e perseguitati. La città diventa così il riflesso di un ghetto metafisico». Sulla stessa linea anche Andrea Guiati, *L'invenzione poetica. Ferrara e l'opera di Giorgio Bassani*, Fossombrone, Metauro edizioni, 2001.

Dietro la porta, per le ragioni addotte più sopra, racconta l'anno scolastico 1929-1930 retrodatando di alcuni anni la permanenza dell'autore presso il Liceo Ariosto – qui evocato col nome di Liceo Guarini¹⁰. L'arco temporale è racchiuso nei termini dell'anno scolastico e del passaggio dal Ginnasio alla prima Liceo dove si ritrovano gli allievi della sezione A e B. Il personaggio che narra è il campione della sezione B e deve misurarsi con quello della A, Carlo Cattolica. Le azioni e reazione di una comunità come quella scolastica con i suoi riti e miti dove, secondo l'immagine classica, gli allievi sono i carcerati, la scuola una prigione e i carcerieri sono gli insegnanti, determinano uno scontro con la Storia dovuta al fatto che l'io narrante è un ragazzo ebreo che tenta – e in questo si svolge l'intera azione del romanzo – di uscire dalla porta in cui si è nascosto per affrontare il mondo ma soprattutto la sua condizione di 'diverso'. L'arrivo di Luciano Pulga, che incarna tutte le crudeltà, e l'ambivalenza del pensiero che porterà alle leggi razziali, quindi allo scontro terrificante con la Storia, fuori dalle mura di una città ambigua, unica nel panorama italico ad avere un podestà ebreo, il massimo ossimoro, rincrudisce la ferita mai chiusa del destino di un personaggio che qui diventa quasi sempre *alter ego* dell'autore. E il 'quasi', presuppone la ineliminabile mediazione dell'arte, senza la quale l'autorialità non è idonea a misurarsi con la Storia¹¹. La dichiarazione iniziale del racconto e la conclusione entro cui, nell'anno scolastico 1929-1930, si apre e si conclude la vicenda, è scandita dalle differenti età in cui si svolge la ricerca e la possibilità di uscire da dietro la porta:

Sono stato molto infelice, nella mia vita, da bambino, da ragazzo, da giovane, da uomo fatto; molte volte, se ci ripenso, ho toccato quello che si dice il fondo della disperazione. / Duro a capire, inchiodato per nascita a un destino di separazione e di livore, la porta dietro la quale ancora una volta mi nascondevo inutile che pensassi di spalancarla. Non ci sarei riuscito, niente da fare. Né adesso, né mai¹².

¹⁰ «Un giorno mi ero distratto a guardare di là dai vetri del finestrone alla mia sinistra il triste cortile abitato da gatti famelici che separava l'edificio del *Guarini*, un ex convento dal fianco della chiesa del Gesù» (G. Bassani, *Dietro la porta*, O [d'ora in poi con il solo titolo], p. 587). Per la conoscenza di Bassani studente liceale, utilissime le seguenti pubblicazioni: *Giorgio Bassani studente dell'Ariosto*, a cura di Silvana Onofri, Quaderni del Liceo Classico «L. Ariosto», 44, Ferrara, 2004; *Giorgio Bassani: gli anni della formazione e l'esordio poetico (1934-1945)*, a cura di Rita Castaldi, Antonietta Molinari, Quaderni del Liceo Classico «L. Ariosto», 51, Ferrara, 2005; *Giorgio Bassani: dalle riviste alle prime pubblicazioni. Articoli, poesie e prose (1938-1945)*, a cura di Rita Castaldi, Antonietta Molinari, 56, Ferrara, 2006.

¹¹ In *In risposta VII* Bassani focalizza senza compromissione la funzione del poeta in rapporto alla Storia: «Il poeta si identifica via via nelle cose e nelle persone di cui parla. Non completamente, però, mai. L'identificazione completa è impossibile. Se accadesse, lui, il poeta, si identificerebbe, anche esistenzialmente, con l'oggetto o la persona di cui parla» (G. Bassani, *Un'intervista inedita (1991)*, in O, p. 1349).

¹² *Dietro la porta*, pp. 581 e 699.

La puntigliosa scansione dell'età della vita con cui l'io narrante ribadisce l'impossibilità di uscire dalla tragedia di discriminazione che lo ha colpito da bambino fino all'età matura trova un'indiretta conferma nei testi che raccolgono una serie di racconti, diari, cronache sconosciuti in parte e di difficile reperibilità che accompagnano e preparano l'opera maggiore, quella che confluirà poi nel *Romanzo di Ferrara* e nelle poesie dell'ultimo periodo. Osserva il curatore:

Un altro motivo che induce ad affermare che il presente volume, proprio perché rispetta l'evolversi della tecnica autoriale, mostrando anche il gioco dinamico dell'immaginario, permette di identificare le sue diverse identità letterarie; il narratore esordiente, l'ebreo discriminato, l'attivista del Partito d'Azione, il carcerato politico, il clandestino, il giornalista, lo scrittore di brevi racconti e perfino lo sceneggiatore [...]. Possiamo seguire il narratore nel suo accidentato percorso, l'ebreo emarginato dalle leggi razziali ma non per questo privo di una fiera agonia, l'antifascista, l'uomo in carcere, il diarista in clandestinità, il giornalista politico nell'Italia liberata, il novelliere di una società ancora smarrita¹³.

Ma il problema non confessato ma centrale è che l'autore attraverso la prova narrativa uscirà da dietro la porta. Il personaggio-narrante, no. Nella trappola tesa al protagonista che ascolta dietro la porta l'oscuro giudizio su di lui e su sua madre pronunciato da Pulga, la ferita provocata non si rimarginerà e, col suo carico di dolore e di morte, chi dice io fuggerà nel buio della città senza affrontare chi potrebbe guarirlo. Se affrontato dantesco a viso aperto.

C'è un romanzo di formazione che potrebbe avere, ed evidentemente ha, rapporti con una pietra miliare dei *bildungsroman*, *I turbamenti del giovane Törless*, sicuramente letto da Bassani nella traduzione di Giorgio Zampa datata 1959¹⁴. La lettura del romanzo giovanile di Musil è suffragata da molti punti in comune non solo per la materia ma per le indicazioni che Zampa premette alla pubblicazione¹⁵. La costruzione dell'«altro» attraverso l'esperienza collegiale con i suoi

¹³ Piero Pieri, *Quel Bassani che non conosciamo*, in G. Bassani, *Racconti, diari, cronache (1935-1956)*, a cura di Piero Pieri, Milano, Feltrinelli, 2014, pp. 17-18.

¹⁴ Mi avvalgo dell'edizione di Robert Musil, *Il giovane Törless*, Milano, Universale Economica Feltrinelli, 1965 che riprende la traduzione di Giorgio Zampa, Milano, Lerici editori, 1959. Delle interazioni tra il romanzo di Musil e quello di Bassani ha scritto Marinella Renda, *Lo spazio vischioso. Tracce weingeriane in «Dietro la porta»*, in *Ritorno al «Giardino». Una giornata di studi per Giorgio Bassani*. Firenze-26 marzo 2003, a cura di Anna Dolfi e Gianni Venturi, Roma, Bulzoni, 2006, pp.127-142, ora rielaborato in Marinella Renda, *Bassani, Giorgio*, Roma, Gaffi, 2010, pp. 113-134.

¹⁵ Un passo dell'introduzione di Zampa potrebbe essere riferito a decenni di distanza al protagonista di *Dietro la porta*: Törless avverte che «i segni e i simboli di cui fino a quel momento s'è servito per interpretare la realtà gli appaiono insufficienti. Avverte che le parole e le idee accettate e impiegate tradiscono la sua fiducia [...]. Ogni fenomeno gli si presenta come ambivalente; ogni affermazione gli si rivela nel suo interno quasi un doppio da sé, la propria negazione e la possibilità di scambiarsi senza alterare la struttura» (Giorgio Zampa, *Introduzione* a R. Musil, *Il giovane Törless* cit., p. 10).

riti perversi; il rapporto del protagonista con la madre, l'impossibilità di uscire dalla porta sono elementi probanti di una confluenza di pensiero che mi pare assai significativa. Sull'«altro», colui che il narratore-personaggio di *Dietro la porta* ricerca morbosamente e che viene identificato in Pulga, nel *Törless* si evidenzia nei compagni 'adiuvanti' i due *doppelgänger* Reiting e Beineberg che nel romanzo bassaniano sarebbero da identificare in Carlo Cattolica e Luciano Pulga¹⁶.

La costruzione dell'Altro trova ora una straordinaria analisi nello splendido saggio di Victor Stoichita, *L'image de l'Autre*¹⁷. Sono cinque conferenze tenute dall'illustre critico al Louvre e in quella dedicata alla creazione dell'immagine dell'ebreo, *L'invention du Juif*, Stoichita, attraverso le raffigurazioni della figura dell'ebreo da Giotto a Rembrandt, propone la costruzione nell'arte occidentale delle caratteristiche proprie della figura dell'ebreo inteso come Giuda: dalla postura del corpo e del viso, sempre ripreso di profilo e mai di faccia, alla torsione delle dita e dal vestimento giallo:

Il ya donc plusieurs Judas dans le premier cycle pictural de l'époque «moderne». L'un d'entre eux ressemble au Diable, le deuxième est l'inverse de l'apôtre bien-aimé, Jean, le troisième incarne la dissemblance absolue par rapport au Christ. Judas est à la fois constamment différent mais jamais le même. Il est toujours un autre. Il est toujours l'Autre¹⁸.

In *Dietro la porta*, la funzione di Pulga è quella di far risaltare la specificità dell'Altro propria al personaggio narrante. In tal modo si rovesciano le prospettive: Pulga, come i due personaggi del *Törless*, s'adopera nella costruzione dell'Altro attraverso la consapevolezza della diversità. Törless è attirato dall'omosessualità di Basini così come l'io narrante del romanzo bassaniano è coinvolto nella scoperta e ispezione degli impulsi sessuali provocati da Pulga nel protagonista del romanzo.

¹⁶ Avvincente l'interpretazione di Giusi Oddo De Stefanis che avvalendosi delle tesi del René Girard di *Mensonge romantique et vérité romanesque* scrive di un «desiderio secondo l'altro» per cui il desiderio mediato è interpretato nel romanzo dalla figura di Cattolica: «Il senso di inferiorità – causato dalla discriminazione esercitata dagli altri su di lui – si ritorce, nel personaggio bassaniano, in senso di superiorità e sprezzo per gli altri, dietro cui si nasconde il disprezzo di sé» (Giusi Oddo De Stefanis, *Bassani entro il cerchio delle sue mura*, Ravenna, Longo editore, 1981, p. 195). E ancora, rendendo più complesso il concetto di 'desiderio mediato': «Pulga era entrato nella vita del protagonista con la funzione di gregario [...]. La verità è che, con inconscio terrore, manifestato negli opposti moti di attrazione e repulsione, il protagonista ha sempre cercato in Pulga la propria natura, la propria identità [...]» (ivi, p. 204). Assumendo nei confronti di Pulga il ruolo di 'mediatore', quel ruolo che Cattolica svolgeva nei suoi confronti, il gregario diventa l'*alter ego* del narratore. Ecco che allora ritorna quel concetto di 'vischiosità' a cui si riferisce la Renda. In tal modo, si potrebbe concludere, l'identificazione tra omosessualità e ebraicità trova la sua giustificazione nella consapevolezza della figura dell'*altro*.

¹⁷ Victor I. Stoichita, *L'image de l'Autre. Noirs, Juifs, Musulmans et «Gitans» dans l'art occidental des Temps modernes*, Paris, Louvre éditions, 2014.

¹⁸ Ivi, p. 95.

Una esemplificazione puntuale può essere condotta sulla funzione della porta entro la stanza buia come si raffigura nel *Törless* e in *Dietro la porta*:

Törless ne sembrò felice. In quel momento detestava gli esseri umani. I grandi. Gli adulti. Li detestava sempre, quando era scuro. Li cancellava dai suoi pensieri. Dopo, il mondo gli appariva come una casa buia e vuota, nel suo petto era un fremito d'orrore, quasi dovesse cercare di camera in camera – ed erano camere buie, di cui ignorava cosa celavano gli angoli – dovesse oltrepassare brancolando soglie che nessun piede umano, dopo il suo, avrebbe mai sfiorato, finché... Finché in una camera, le porte gli si chiudevano di colpo in faccia e alle spalle...¹⁹

E ancora:

Ma allora era possibile tutto. Erano possibili Reiting e Beineberg. Era possibile quella camera. Era anche possibile che dal chiaro mondo quotidiano, l'unico che fino allora conosceva, una porta conducesse in un altro cupo, sconvolto, appassionato, nudo distruttore. Era possibile che tra gli uomini la cui vita si svolge come in un trasparente, solido edificio di vetro e d'acciaio, regolata tra famiglia e ufficio, tra questi uomini e gli altri, i reietti, sudici, dissoluti, insanguinati, vaganti per labirinti pieni di voci muggianti, non solo esistesse un ponte, ma che frontiere delle loro vite segretamente si toccassero, potessero essere varcate a ogni istante²⁰.

E che dire di quel 'segretamente', che rimanda a quella sezione di *In rima e senza* che prende appunto il titolo nell'ultima raccolta bassaniana dalla poesia, e che si apre proprio con quella intitolata *In gran segreto*?

Törless trova il pertugio per passare dall'altra parte e uscire da dietro la porta ma:

Vedeva uomini in un modo, fino a quel momento sconosciuto. Ma li vedeva senza vedere, senza immagini né forme, quasi li vedesse soltanto la sua anima. La loro evidenza era di tale intensità che se ne sentì, letteralmente, trapassato; tuttavia, come fermi a una soglia invalicabile, quelli indietreggiavano, appena cercava parole per impadronirsi di loro²¹.

La condizione dell'io narrante in *Dietro la porta* è simile e nello stesso tempo differente. La trappola tesa a Pulga viene preparata da Cattolica e dai suoi due 'adiuvanti' Boldini e Grassi che nell'episodio svolgono la funzione di Reiting e Beineberg, cioè di coloro che nel *Törless* aiutano a configurare la situazione dell'Altro. Anche di loro Bassani traccia un ritratto fisico:

¹⁹ R. Musil, *Il giovane Törless* cit., p. 34.

²⁰ Ivi, pp. 60-61.

²¹ Ivi, p. 72.

Sia l'uno sia l'altro erano parecchio diversi – pensavo – da come li avevo sempre visti a scuola. I capelli di Boldini non erano biondi, bensì rossicci. E la forza fisica che Cattolica gli attribuiva, soltanto adesso che gli guardavo le mani incastrate una dentro l'altra quasi a farne un unico pugno, enorme, soltanto adesso mi appariva evidente. E Grassi? Anche Grassi era diverso. Cattolica lo aveva paragonato a Silvio Pellico. Giusto. Tutto assorbito dal disegno del suo pupazzo, ogni tanto tirava fuori la punta della lingua che lasciava qualche istante lì, ad affiorare grigia dall'angolo della bocca. Giusto. Veramente azzeccato, il paragone²².

Il narratore del romanzo di Bassani viene dunque nascosto in una stanza buia dalla quale potrà udire le infamie di Pulga. È una stanza molto simile a quella del romanzo di Musil:

Poco prima, nei rapidi istanti che c'ero rimasto, la camera da letto dei genitori di Cattolica mi era sembrata immersa nel buio più completo [...]. Di là avevano acceso la lampada da tavolo. Insinuandosi attraverso lo spiraglio della porta socchiusa, la luce era una lista bianca che tagliava netta ai miei piedi il pavimento di cupe piastrelle esagonali [...]. La stanza che mi nascondeva mi si era configurata d'un tratto come un luogo infinitamente più segreto, più remoto, e perfino più tenebroso, di quanto non fosse in realtà: un punto perduto in grembo a uno spazio immenso, vasto come l'oceano...²³

Colpisce innanzi tutti il lessema 'Di là', il luogo dell'oltre, di ciò che si pone come irraggiungibile. 'Di là' brilla la luce, certezza e possibilità di attingere al vero razionale, che illumina fiocamente la camera buia. Oltre non è possibile andare, l'Oltre è negato a chi si nasconde dietro la porta. Di là si prepara il teatro della rivelazione capeggiato da Carlo Cattolica²⁴.

E soffermiamoci per un momento sul personaggio più complesso del libro: quel Cattolica su cui si sono sempre appuntati i riflettori dei critici e lettori ferraresi. Cattolica, come del resto Boldini e Grassi, sono stati individuati negli effettivi compagni di banco e di classe dello studente Bassani: o colui che diverrà un famoso critico letterario o un altrettanto celebre avvocato legato strettamente alla mia famiglia²⁵. L'errore dal punto di vista critico a cui Bassani ha dato una

²² *Dietro la porta* cit., pp. 659-660.

²³ *Ivi*, pp. 665-666.

²⁴ Si veda il bellissimo saggio di Anna Dolfi, *Rinchiusi nella luce. Un luogo della distanza nella narrativa di Giorgio Bassani*, in *Quando la luce diventa letteratura, arte, storia, scienza*. Premessa di Luigi Dei, a cura di Michela Graziani, Firenze, Firenze University Press, 2016, pp. 381-392.

²⁵ Si rimanda al già citato *Giorgio Bassani studente dell'Ariosto*. Il recentissimo saggio di Giorgio Masi, *Caretti, Cattolica, Bassani*, in *Per Lanfranco Caretti. Gli allievi nel centenario della nascita 1915-2015*, a cura di Riccardo Brusagli e Gino Tellini, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2016, pp. 179-186, non porta alcun elemento nuovo per l'individuazione di un comprensibile rapporto di connessione tra autobiografia ed esigenze narrative. Le stesse conclusioni dimostrano quanto sia stato infruttuoso percorrere questa strada anche in assenza di elementi filologicamente

risposta inequivocabile nella citata *Intervista inedita* può venire corretto non solo dallo spostamento che immette il romanzo dello scrittore ferrarese nel circuito delle idee europee che circolavano già all'inizio della sua carriera negli anni Cinquanta, ma di individuarne le possibilità proprio nel concetto di 'romanzo-saggio'. Ecco dunque immediatamente percepibile dichiarazione che accomuna il mai dimenticato Manzoni a Musil sulla linea che porterà alla diatriba col *Gruppo '63* e alla difesa del romanzo e della sua presunta crisi:

Fra due o trecento anni, quando la lingua italiana sarà diventata veramente nazionale e non sarà più indispensabile far studiare ai ragazzi delle scuole il latino, il quale resta a tutt'oggi l'unico correttivo del caos linguistico nazionale, allora, anche in Italia, tutto sarà possibile. Nell'attesa il romanzo saggistico, letterario (è stato evocato Musil, ma bastava Manzoni) ha tutta l'aria di essere quello che meglio fa al caso nostro²⁶.

Se dunque le rivelazioni di Pulga testimoniano la vulgata di una parte della società responsabile delle leggi razziali e comunque coinvolgente anche certa borghesia ebraica, è chiaro che il romanzo descrive dal punto di vista di 'dentro le mura' l'approccio diretto con la tragedia della *shoah*. Il microcosmo ferrarese si dilata a recepire persone non solo realmente esistite ma descritte nella loro storicità e facilmente riconoscibili. Caso macroscopico la figura dell'amatissimo professor Viviani, ebreo, quel professore di latino e greco allontanato dall'insegnamento e combattente resistenziale che terminerà la propria vita a Buchenwald. Nel romanzo Viviani rivive nella figura di Guzzo, splendidamente analizzato da Claudio Cazzola²⁷.

È dunque chiaro che in *Dietro la porta* Bassani si misura in modo finalmente non reticente, e quindi non secondo quei modelli critici che all'apparire del romanzo lo tacciarono di 'ambiguità' e di lirismo nell'affrontare la questione ebraica. Già alla pubblicazione del romanzo Lanfranco Caretti parlò in una recensione radiofonica di un primo tempo di un trittico²⁸ che si concluderà, dopo *Il giar-*

provati. Utilissima l'analisi sul concetto di autobiografia nel saggio di Lea Durante, *L'io suddiviso, l'io distribuito. Identità e autobiografia nel «Romanzo di Ferrara»*, in *Il romanzo di Ferrara*. Atti del convegno internazionale di studi su Giorgio Bassani (Parigi, 12-13 maggio 2006) a cura di Paolo Grassi, Parigi, Quaderni dell'Hotel de Gallifet, 2007, pp. 181-192.

²⁶ G. Bassani, *In risposta (I)*, O, p. 1169. Va rilevato che l'intervista rilasciata alla rivista «Nuovi Argomenti» è del 1959, l'anno della traduzione del *Törless*.

²⁷ Claudio Cazzola, *Un Professore «Dietro la porta». Francesco Viviani*, in *Ritorno al «Giardino»*. Una giornata di studi per Giorgio Bassani cit., pp. 207-220. Sull'attività giornalistica di Viviani cfr. *La figlia postuma di Carneade. Francesco Viviani e il Corriere padano*, a cura di Stefano Cariani, Claudio Cazzola, Quaderni del Liceo Classico «L. Ariosto», 14, Ferrara, 1999.

²⁸ Conferenza letta nel programma radiofonico «Terzo Programma», luglio 1958. Ora la si può leggere in Lanfranco Caretti, *Arpino e Bassani*, in «La Rassegna della Letteratura Italiana», luglio 1958: «[...] Sappiamo che Bassani, le cui virtù pure di prosatore spiccano in bella luce anche in quest'ultimo libro, sta pensando a un trittico di cui *Gli occhiali d'oro* sono soltanto il

dino dei Finzi-Contini, con *Dietro la porta*. E appare lungimirante questo giudizio che ora è ripreso con molta consequenzialità nel libro citato di Marinella Renda che propone nel rapporto con l'ebraismo e la Storia il significato dell'autore-io narrante con la materia fondamentale del trittico:

Bassani sceglie di raccontare questo processo di esclusione e di decentramento da sé, del proprio ambiente e delle proprie certezze attraverso la lente di un *alter-ego*: una prospettiva personale mediante la quale i turbamenti [e si noti l'uso di questo sostantivo che s'apparenta al *Törless*] del singolo possano rimandare, per sineddoche, alle inquietudini e alle ambiguità dell'intera cittadinanza. Questo personaggio, narratore intra-diegetico e costante punto focale del discorso, è ovviamente una controfigura dell'autore; e tuttavia egli è anche «altro» rispetto al «narratore empirico» [...]. Questa faglia sottile ma decisiva diverrà più evidente in *Dietro la porta*: testo nel quale gli eventi revocati sono antecedenti alla materia d'ispirazione sia degli *Occhiali d'oro* che di quella del *Giardino dei Finzi-Contini*. Nel leggerlo è dunque impossibile non tenere conto di ciò che, sul piano storico, è avvenuto *poi* ma che, sul piano narrativo, è stato *già* raccontato²⁹.

Dunque questo slittamento dal piano della storia al tempo della narrazione diventa la vera forma di una 'ambiguità' che rende assai complessa l'apparente facilità della narrazione bassaniana. Di grande interesse risulta poi l'indicazione della Renda a proposito della figura di Luciano Pulga che con buone ragioni viene descritto come il rappresentante tipico della categoria degli ebrei secondo la propaganda razziale³⁰. Pulga è un 'altro' e beffardamente Bassani attribuisce a lui, nemico degli ebrei, quelle caratteristiche che Stoichita ha così ben messo in evidenza.

Chi rappresenta il prototipo della razza vincente è Carlo Cattolica:

primo tempo. E noi ci chiediamo quanto sia indiscreto augurarci uno scrittore secondo le nostre private speranze, se egli non avverta ormai conclusa l'analisi acutamente polemica d'un sottofondo cittadino destituito, e non solo per lui, d'ogni verità poetica o almeno fortemente umana, e se non senta, a distanza di anni, anche il richiamo di un'altra Ferrara, l'onesta Ferrara che liberamente amammo insieme nella nostra comune adolescenza, la Ferrara che non accondiscende a quella feroce follia e che mescolò il suo sangue a quello degli israeliti uccisi nei giorni e nelle notti tragiche del 1943 e del 1944». In realtà, se la intuizione del 'trittico' poteva nascere da conversari comuni con lo scrittore, l'auspicio di un «tempo dell'amore dopo quello dell'odio» non coincide con la poetica degli ultimi romanzi. *Dietro la porta* ribadisce l'impossibilità di sanare la ferita e *L'airone* la necessità del suicidio.

²⁹ M. Renda, *Bassani*, Giorgio cit., pp. 84-85.

³⁰ «È per questa ragione che uno dei testi più illuminanti del *Romanzo di Ferrara* – forse quello che meglio esemplifica il portato di inquietudine e conflittualità verso il mondo adulto, ebraico e borghese – si rivela il breve romanzo *Dietro la porta*: storia della sconcertante scoperta, da parte di un adolescente, della sessualità e della cruda verità riguardo ai meccanismi, gli scambi sociali. Il protagonista-narratore abita con atroce sofferenza la scomoda frontiera che separa il gruppo dei vincenti da quello degli esclusi, rappresentati dall'infido Luciano Pulga, i cui tratti somatici e comportamenti ricordano quelli dell'infido ebreo così come veniva descritto dalla propaganda antisemita del tempo...» (ivi, p. 16).

Ma il mio senso d'inferiorità non scaturiva tanto dal confronto dei nostri rispettivi rendimenti scolastici, quanto da tutto il resto. / In primo luogo l'altezza. Lui era alto, magro: un giovanotto, ormai, e vestito come un giovanotto, con pantaloni lunghi di vigogna grigia, giacche di stoffa pesante «scompagnata», in tasca un pacchetto di Macedonia da dieci, al collo una bella cravatta di organzino; invece io, basso e tarchiato, afflitto dagli eterni pantaloni alla zuava prediletti da mia madre, non ero in fondo che un ragazzino qualsiasi³¹.

Ma non basta. Cattolica è fidanzato in casa, e ancora al tempo della mia giovinezza il fidanzamento ufficiale era requisito essenziale per frequentare ragazze della buona società. Il narratore invece non è ancora 'maturo' nelle vicende d'amore e di sesso:

In materia di morose io non avevo ancora avuto la minima esperienza seria, concreta [...]. Lui al contrario risultava bell'e fidanzato in casa, e con tanto d'anello al dito. Oh, quell'anello! Si trattava di uno zaffiro montato in oro bianco, un anello importante, da commendatore, particolarmente antipatico. Eppure come avrei desiderato possederne uno anche io! Chissà – mi dicevo. Forse per diventare uomini, o almeno per acquistare quel minimo di sicurezza in se stessi indispensabile a passare per tali, un anello così andava bene, poteva aiutare molto³².

Sembrirebbe una notazione apparentemente ininfluenza. L'anello come simbolo di una ufficialità che traspone nel mondo adulto le speranze, i timori e gli amori della adolescenza. Ma se si riflette come nel mondo ebraico sia attiva la funzione e il senso dell'appartenenza a quel mondo borghese, nazionalista e conservatore di cui gli ebrei stessi sono parte integrante, si può allora capire l'ironia graffiante dell'autore-narratore che apparentemente convinto pensa che il possesso dell'anello aiuti a divenire uomini³³. Che poi questa scena ricordi più da vicino il percorso di vita di Lanfranco Caretti, questo è semmai la prova del passaggio da un episodio reale a spunto di una trasformazione del personaggio attraverso la modalità narrativa: Micòl insegna.

La presentazione fisica di Luciano Pulga si carica di quei caratteri propri della propaganda antisemita così presente nella città di Ferrara, ma in tutta la nazione della figura dell'altro ebreo. Giuda, il primo traditore: «sulla soglia, invece della mole gigantesca del professore vedemmo spuntare quella minuscola di un biondino in pullover verde, pantaloncini grigi al ginocchio, calzettoni color avana»³⁴.

³¹ *Dietro la porta* cit., p. 596.

³² Ivi, pp. 596-597.

³³ Si pensi al romanzo della sorella dei due Singer, Esther, che con lucidità straordinaria analizza il valore delle pietre preziose come simbolo di appartenenza a un mondo conservatore fondato su quei valori che il commercio gestito dagli ebrei rende solido e convinto: Esther Kreitman Singer, *L'uomo che vendeva diamanti* [1944], Torino, Bollati Boringhieri, 2016.

³⁴ *Dietro la porta* cit., p. 607.

Nella scala simbolica Cattolica porta i pantaloni lunghi, l'io narrante quelli alla zuava, Pulga i pantaloni corti, simbolo di immaturità. I colori del vestito poi sono stridenti, come stridente è il suo aspetto di 'biondino'; ma la sua immagine fisica si definisce meglio nel rimando alla sua caratteristica di 'trampoliere', evidentissima contaminazione e anticipazione del romanzo in cui tutto si riassume e si propone tra ciò che accadrà al personaggio e ciò che è già accaduto all'autore, *L'airone*:

Comunque, mentre sostava incerto poco di qua dalla soglia a cercarsi con lo sguardo azzurrino, di un azzurro intenso e freddo da ghiacciaio d'alta montagna, un posto disponibile, fui subito respinto dal suo fisico di piccolo trampoliere secco di gamba e adunco di naso, e al tempo stesso commosso dalla sua ansia di trovarsi un nido³⁵.

La presenza del Giuda ebraico è pienamente configurata: il naso adunco e la secchezza delle gambe; ma ancor con maggiore interscambiabilità a Pulga sono dati gli occhi del narratore del *Giardino dei Finzi-Contini*. E come non ricordare quando Micòl lo chiama 'celestino'? Quegli occhi azzurri che sono caratteristica anche e soprattutto dello scrittore Bassani. Così come l'immagine del 'piccolo trampoliere' rimanda immediatamente all'*Airone*. Si stabilisce allora un *entrelacement* significativo non solo tra la materia storica dei tre romanzi – dagli *Occhiali d'oro* al *Giardino dei Finzi-Contini* a *Dietro la porta* fino alla conclusione dell'*Airone* – con un significativo slittamento delle epoche diverse in cui lo stesso narratore patisce il suo stato di infelicità: universitario negli *Occhiali d'oro*, bambino e ragazzo nel *Giardino*, liceale in *Dietro la porta* e infine oggettivato nel personaggio che non dice più io ma ha un nome e un destino di morte, l'Edgardo Limentani dell'*Airone*. Si stabiliscono dunque nella ri-costruzione del *Romanzo di Ferrara* i ruoli e i passaggi dei vari momenti dell'iter narrativo proprio all'autore che si cala nell'io narrante fino alla scelta del personaggio che non dice più io ma si concretizza nella terza persona. Non c'è più bisogno di avvalersi della mediazione degli adjuvanti tra cui spiccano il dottor Fadigati o Bruno Lattes, o Cattolica-Pulga o ancor prima i protagonisti delle *Cinque storie ferraresi*. Ormai l'oggettivazione trova il suo punto di non ritorno in Limentani, ma soprattutto nel non più correlativo unico e vero protagonista di tutta la narrazione bassaniana: Ferrara.

³⁵ *Ibidem*.



Arnaldo Pomodoro per Giorgio Bassani (cimitero ebraico di via delle Vigne – 2016.
Foto di Anna Dolfi).

LO STILE DI UNA TESTIMONIANZA¹

Pietro Benzoni

Assorbito come ero da ciò che sentivo di Micòl (il particolare che fosse lei, con le sue mani, a scannare i polli in cucina mi aveva stranamente affascinato), guardavo, ma senza quasi vedere.

Giorgio Bassani, *Il giardino dei Finzi-Contini*

1. I margini della finzione narrativa

Nella narrativa di Bassani, memorie personali, microstorie e Storia s'intrecciano, dispiegandosi in forme complementari e filologicamente avvertite. Le sue rievocazioni – anche quelle apparentemente più libere e soggettive – sono infatti sempre affiancate da una strenua volontà di non tradire la veridicità dei contesti: degli sfondi più generali, così come dei dettagli più minuti. Per cui, nel *Romanzo di Ferrara*, l'invenzione letteraria è sì, di continuo, frammista ai dati reali e agisce quindi in maniera diffusa (nella creazione dei personaggi e dei dialoghi in particolare; e lo stesso giardino dei Finzi-Contini è del resto, in primis, un luogo dell'immaginario: vedi poi); ma tale inventiva è attentamente misurata e, soprattutto, pare sempre subordinata a una superiore esigenza di testimonianza. Bassani cioè tende a concepire la propria letteratura come un complemento dell'indagine storica e uno strumento per la restituzione delle verità anche più sfuggenti e meno documentabili. Come ha scritto Stefano Guerriero, «Bassani pone volontariamente un limite alla sua fantasia poetica ed è il rigido rispetto dell'attendibilità storica, secondo i canoni classici del romanzo storico»². In tal

¹ Edizione di riferimento: Giorgio Bassani, *Opere*, a cura e con un saggio di Roberto Cotroneo, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1998 (d'ora in poi qui richiamata con la sigla O seguita dal numero di pagina).

² Stefano Guerriero, *Crocianesimo e antifascismo nella poetica di Bassani*, in «Otto/Novecento», settembre-dicembre 2004, 3, p. 158. Ma vedi anche Diego Stefanelli, *La Ferrara di Giorgio Bassani tra sguardo turistico e dinamiche sociali*, in *Spazio urbano e rappresentazione. elazioni umane, lingua e cultura della metropoli*, a cura di Marco Gargiulo, Bergen, Universitet Bergen (C.S.)

senso, la lezione di Manzoni pare davvero ben presente a Bassani che – nonostante alcune riserve sulle posture paternalistiche dell'autore dei *Promessi Sposi*³ – mostra di condividere una stessa concezione etica della letteratura e la relativa esigenza di rigore storiografico.

Nella celebre *Lettre à M.^R C*** sur l'unité de temps et de lieu dans la tragédie* (pubblicata nel maggio 1820), Manzoni sosteneva che il compito primario della *poésie*, ossia della creazione letteraria, non è l'invenzione («l'essence de la poésie ne consiste pas à inventer des faits»), operazione di per sé banale, se non volgare («cette invention est ce qu'il y a de plus facile et de plus vulgaire dans le travail de l'esprit, ce qui exige le moins de réflexion, et même le moins d'imagination»), bensì la ricerca di una conoscenza più profonda e individualizzata della storia: che andrà quindi osservata oltre le superfici dei meri accadimenti («Car enfin que nous donne l'histoire? des événements qui ne sont, pour ainsi dire, connus que par leurs dehors»), rivissuta anche, per «force de sympathie», attraverso la rappresentazione dei sentimenti che hanno accompagnato l'agire umano; dal momento che «tout ce que la volonté humaine a de fort ou de mystérieux, le malheur de religieux et de profond, le poète peut le deviner; ou, pour mieux dire, l'apercevoir, le saisir et le rendre»⁴.

Analogamente, per Bassani, la creazione letteraria non deve mai smettere d'interrogare gli eventi realmente accaduti, indagandone anche i risvolti più intimi e gli spazi più segreti (fisici e psicologici: *intra muros* e *intra cerebrā*). In virtù di una riflessione che sappia muovere dal «cuore», ma anche andare anche *di là dal cuore* (per usare un titolo di Bassani ispirato a una riflessione manzoniana⁵), nella convinzione che non si dà verità poetica e sentimentale che possa prescindere dalla ricerca di una verità storica e razionale.

³ Si veda in particolare il saggio *Manzoni e Porta* (1956) – uscito con diverso titolo già nel 1945 (*Poeti dell'umile Italia*) e nel 1946 (*La lezione di Porta*) – dove Bassani, pur parlando dei *Promessi Sposi* come di un capolavoro, stigmatizza il paternalismo compassionevole di una narrativa – quella manzoniana, qui contrapposta alla poesia di Porta – che guarda troppo dall'alto alla vita delle classi popolari (cfr. O, pp. 998-1003). Una critica che trova ulteriore formulazione in *Per una nuova edizione cinematografica dei Promessi Sposi* (1956), là dove Bassani coglie una «riserva aristocratica» nel modo in cui Manzoni, «incombente e nascosto come un burattinaio», manovra «la sua umile storia di umili persone» (cfr. O, pp. 1135-1141). Critiche di chi, il romanzo, lo aveva affrontato non solo da lettore ma anche in qualità di sceneggiatore (anche se per un film che non si fece): si veda la sceneggiatura per il cinema, a lungo dispersa, e solo di recente editata: G. Bassani, *I Promessi sposi. Un esperimento*, a cura di Salvatore Silvano Nigro, Palermo, Sellerio, 2007.

⁴ Si cita da Alessandro Manzoni, *Lettre à M.^R C*** sur l'unité de temps et de lieu dans la tragédie*, a cura di Carla Riccardi, Roma, Salerno Editrice, 2008, pp. 132-138.

⁵ *Di là dal cuore* s'intitola la raccolta definitiva della produzione saggistica di Bassani (uscita da Mondadori nel 1984; cfr. O, p. 1773, per le notizie sul testo); e tale titolo, nel macrotesto dell'opera bassaniana, pare trovare la sua più diretta ispirazione nel brano dei *Promessi Sposi* (tratto dal cap. VIII) posto in epigrafe al *Romanzo di Ferrara*: «Certo, il cuore, chi gli dà retta ha sempre qualche cosa da dire su quello che sarà. Ma che sa il cuore? Appena un poco di quello che già è accaduto» (O, p. 3).

Tutto *Il romanzo di Ferrara* – nel suo assetto definitivo e nel suo travaglio variantistico – testimonia di una tale concezione. Ma si tratta anche di una poetica rivendicata consapevolmente, e in più occasioni. Così, in particolare, in una nota intervista del 1979; là dove l'autore del *Giardino dei Finzi-Contini* offre un esempio concreto di quali possano essere i margini di libertà concessi alla propria finzione narrativa:

Come narratore, la mia ambizione suprema è sempre stata quella di risultare attendibile, credibile, insomma di garantire al lettore che la Ferrara di cui gli riferisco è una città vera, certamente esistita. Intendiamoci: non è che non mi sia permesso delle libertà [...] Il giardino di casa Finzi-Contini, per esempio, non è mai esistito in fondo al corso Ercole I d'Este, [...] esisteva però lo spazio verde di cui ho scritto, l'area che avrebbe potuto accoglierlo... Mi sono permesso anche qualche modifica del tessuto urbano, è vero. [...] Penso tuttavia di esser stato fondamentalmente onesto, di essermi sforzato di restituire, della Ferrara di cui ho scritto, un'immagine il più possibile reale, concreta [*In risposta. V*]⁶.

Ancor più schiette suonano poi alcune affermazioni del 1991:

io pretendevo di essere oltre che un narratore, anche uno storico di me stesso e della società che rappresentavo. [...] Volevo [...] oppormi a quella letteratura, da cui d'altra parte provenivo, che non dava un contenuto storicistico alla realtà di cui si occupava. [...] Intendevo essere uno storico, uno storicista, non già un raccontatore di balle [*Un'intervista inedita. 1991*]⁷.

E non meno significativa è l'intervista del 1966 per l'Istituto Italiano di Cultura di New York – solo di recente pubblicata⁸ – dove Bassani, da un lato, dichiara la propria ammirazione per il *non-fiction novel* di Truman Capote inaugurato da *In Cold Blood* (1965; trad. it. 1966); e, dall'altro, cita, decontestualizzandola, un'affermazione di Pascal, quasi a rimarcare il nesso tra sofferenza del vissuto e credibilità della testimonianza:

Io ho fatto di tutto per far credere che i personaggi dei *Finzi-Contini* siano veri. [...] il problema della narrativa e dell'arte in generale [...] è in sostanza quello

⁶ O, p. 1322. Il testo è tratto dall'intervista con Anna Folli, pubblicato per la prima volta in *Vent'anni di cultura ferrarese: 1925-1945. Cinque interviste*, II, Bologna, Patron, 1979, pp. 345-348, quindi ne «La Rassegna della Letteratura italiana», LXXXV, settembre-dicembre 1981, 3, pp. 433-436 (ora raccolto in O, pp. 1317-1328).

⁷ O, p. 1342. Il testo di questa intervista, pubblicato per la prima volta in O, pp. 1341-1350, era stato letto in occasione di un incontro con l'autore tenutosi all'Università di Trento il 4 maggio 1991.

⁸ In *Poscritto a Giorgio Bassani. Saggi in memoria del decimo anniversario della morte*, a cura di Roberta Antognini, Rodica Radonescu Blumenfeld, Milano, LED, 2012, pp. 609-623 (e poi anche, in forma ridotta, in «Nuovi Argomenti», 72, ottobre-novembre 2015, pp. 92-96).

della credibilità. Diceva Pascal – è una frase terribile che aveva un significato religioso, eminentemente religioso, ma io l'assumo volentieri, anzi l'ho assunta come epigrafe al mio libro di saggi – «Je crois volontiers les histoires dont les témoins se font égorger»⁹.

Un piccolo insieme di dichiarazioni – per altro facilmente ampliabile – che evidenzia l'esigenza di realismo e fedeltà al vissuto che anima la scrittura di Bassani; e più in generale la sua propensione per una *letteratura onesta* (per utilizzare una categoria che Saba definì contrapponendo la verità e la tensione etica dei versi manzoniani ai magnifici artifici di quelli dannunziani)¹⁰. Propensione che, di fatto, si traduce poi in un *modus scribendi* per certi versi duplice: minuzioso e reticente al tempo stesso. Perché Bassani, da un lato, tende a «dire tutto», attraverso «un massimo sforzo di sincerità»¹¹; e indugia quindi in restituzioni circostanziate e descrittivismi diffusi, volti a collocare ogni evento in una sua cornice e ogni personaggio in un determinato ambiente. Ma, dall'altro, non intende né raffigurare l'inesperito, né colorare l'ignoto; ed evita quindi accuratamente di violare certe zone d'ombra che pure sono sempre presenti e inevitabilmente gravano sulle vicende narrate e sui modi del racconto.

Meno genericamente, il valore della sua testimonianza poggia anche su una reticenza sostanziale, macroscopica: quella nei confronti della Shoah, buco nero che tutto risucchia, evento che non può essere mai dimenticato, ma, d'altra parte, nemmeno trattato frontalmente; e a cui quindi Bassani allude solo in forme discrete o laconiche. Perché per lui la Shoah è al tempo stesso l'orrore *incontornabile* – tragedia che informa il punto di vista dell'enunciazione narrativa e incombe su quello del narrato – ma anche quello meno dicibile, entro cui la finzione narrativa non può e non deve avventurarsi¹².

Così, anche nel *Giardino dei Finzi-Contini*, la fabula muove sì da una precisa vicenda di esclusione sociale (è solo con l'estromissione degli israeliti dal Circolo tennistico Beatrice d'Este che si apre loro il giardino dei Finzi-Contini) e il rac-

⁹ Cfr. *Poscritto a Giorgio Bassani* cit., p. 616. La raccolta di saggi cui qui Bassani allude è *Le parole preparate e altra letteratura*, Torino, Einaudi, 1966, che appunto recava in epigrafe questa frase di Pascal (poi omessa quando la raccolta confluirà in G. Bassani, *Di là dal cuore*, Milano, Mondadori, 1984).

¹⁰ Cfr. *Quello che resta da fare ai poeti* (saggio del 1911, uscito postumo nel 1959), ora raccolto anche in Umberto Saba, *Tutte le prose*, a cura di Arrigo Stara, con introduzione di Mario Lavagetto, Milano, Mondadori, «I Meridiani», pp. 674-681.

¹¹ *Intervista a Giorgio Bassani*, a cura di Davide De Camilli, in «Italianistica», IX, 1980, 3, p. 505.

¹² La sostanziale indicibilità della *Shoah*, del resto, è sottolineata pure da chi ne ha fatto diretta esperienza. Così Primo Levi, che sempre sottolineò come la sua testimonianza di reduce dai campi di sterminio fosse inevitabilmente parziale, in quanto testimonianza di un *salvato* (sopravvissuto per una qualche fortuna o privilegio d'internato), mentre solo i *sommersi* – coloro che hanno vissuto l'orrore fino in fondo e non ci sono più per raccontarlo – avrebbero potuto fornirne una adeguata.

conto, certo, sa poi rappresentare il dramma della discriminazione razziale incarnandolo in personaggi diversi (dal padre del protagonista che la patisce senza riuscire a capacitarsene, a Micòl che, con sprezzo, ne fa quasi una marca d'elezione e un'occasione per affinare gli istinti del *cupio dissolvi*). Ma deportazione e sterminio restano comunque eventi solo sottaciuti e sottesi: silenzi significanti del testo che la narrazione può accerchiare ma non fare davvero propri; come notava anche Cesare Segre:

la Shoah Bassani, per sua fortuna, non l'ha vissuta: ne conosce i prodromi e le modalità d'attuazione, ne ha sofferto le conseguenze, ma non l'ha vissuta. Bassani, a pensarci bene, non è entrato nella Shoah, nemmeno con *Il giardino dei Finzi-Contini*, anche se ha saputo splendidamente immaginarla e simbolizzarla. Bassani preferisce parlare di ciò che ha sperimentato, di ciò a cui ha partecipato, perciò la Shoah permane per lui un baratro non esplorabile; ineffabile¹³.

2. *Il giardino tradito*

Dunque, Bassani narratore onesto che, dove non sa, tace; e, dove invece sa, cerca di dire tutto. E questo in forme sempre più puntuali e stringenti, come emerge anche dalla complessa vicenda variantistica della sua opera: con la continua riscrittura e riorganizzazione di una materia narrativa che, di versione in versione, approdando all'ultimo assetto del *Romanzo di Ferrara* (1980), ha visto il progressivo abbandono dei moduli più ermetici ed evocativo-evasivi¹⁴, in vista di una sempre maggiore coerenza e precisione di riferimenti (nelle cronologie, come nella scelta dei nomi propri o nelle indicazioni topografiche).¹⁵

¹³ Cesare Segre, *Le «Cinque storie ferraresi»: la coscienza e il baratro* [2003], in *Tempo di bilanci. La fine del Novecento*, Torino, Einaudi, 2005, p. 87.

¹⁴ Basti ricordare come, in *Una città di pianura* (1940), il primo volume pubblicato da Bassani (con lo pseudonimo di Giacomo Marchi, per eludere le discriminazioni razziali), la vicenda si svolgesse in una città nominata solo con la maiuscola puntata (F). Scelta convenzionale, di sapore ottocentesco, che tendeva ad alonare di mistero e suggerire universalità, poi abbandonata in favore della nominazione più diretta e immediatamente realistica (Ferrara e non F). Secondo la testimonianza di Pasolini, poi, fu proprio l'abbandono di «questo piccolo vezzo stilistico (che riassumeva tutta un'ideologia e un modo di essere)» a segnare una svolta decisiva nella vicenda creativa di Bassani. Cfr. Pier Paolo Pasolini, *La storia di Bassani scrittore inizia con un dubbio: Ferrara o F?*, in «Il Tempo», 8 febbraio 1974; poi incluso, con diverso titolo, in *Descrizioni di descrizioni*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 262-266).

¹⁵ Delle varianti di Bassani la critica si è occupata a più riprese, mettendone in luce sia gli aspetti narratologici e stilistici che quelli più propriamente linguistici: cfr. Ignazio Baldelli, *Verso una lingua comune: Bassani e Cassola*, in «Letteratura», novembre-dicembre 1962, 58, pp. 53-72 (poi in I. Baldelli, *Varianti di prosatori contemporanei (Palazzeschi, Cecchi, Bassani, Cassola, Testori)*, Firenze, Le Monnier, 1965, pp. 46-75) e dello stesso Baldelli, *La riscrittura totale di un'opera: da "Le storie ferraresi" a "Dentro le mura" di Bassani*, in «Lettere Italiane», 1974, 2, pp. 180-197 (poi in I. Baldelli, *Conti, glosse e riscritture dal secolo XI al secolo XX*, Napoli, Morano, 1988, 241-265); Hermann Haller, *Da "Le storie ferraresi" al "Romanzo di Ferrara": varianti nell'opera*

Ma la peculiarità della visione bassaniana può emergere anche – per certi versi ancor più nitidamente – da idiosincrasie e prese di posizione polemiche. E qui un testo privilegiato è senz'altro *Il giardino tradito*: articolo pubblicato per la prima volta su «L'Espresso» del 6 dicembre 1970¹⁶, in cui l'autore del *Giardino dei Finzi-Contini* prende decisamente le distanze dalla versione cinematografica del romanzo allora appena uscita nelle sale¹⁷. Nel *Giardino tradito*, Bassani – che inizialmente aveva cooperato alla sceneggiatura del film con Vittorio Bonicelli, salvo sentirsi poi esautorato dall'ultima revisione di Ugo Pirro – ricorda il progressivo deteriorarsi dei rapporti con la produzione (fino alla battaglia legale per ottenere la cancellazione del proprio nome dalla lista degli sceneggiatori); e motiva il proprio disconoscimento con ragioni che sono insieme etiche ed estetiche. Perché, ai suoi occhi, il film tradisce il romanzo «nella sostanza e soprattutto nello spirito», con sciatterie, forzature e mistificazioni di vario genere.

In primo luogo, dunque, Bassani depreca le mancanze di scrupolo storiografico-documentario, che comportano scenari edulcorati e distorti («Benché gran signori, non erano mica dei Rothschild, i Finzi-Contini») e sostanziali travisamenti della verità; a cominciare dal «falso, da respingere sotto qualsiasi profilo», per cui Bruno Lattes viene catturato «in un cinema (!)» e destinato alla deportazione « subito dopo la battaglia di Tunisia», quando ancora i rastrellamenti degli ebrei non erano praticati; e senza contare il fatto che Bruno Lattes è invece un personaggio che – come si poteva desumere da *Gli ultimi anni di Clelia Trotti*, *Una corsa ad Abbazia* e *La ragazza dei fucili*¹⁸ – ebbe modo di riparare in America e da lì rientrare a Ferrara a guerra finita. Sono segnali evidenti di una faciloneria diffusa, che si avverte anche in certe scelte linguistiche artificiosamente delocalizzanti:

Siamo a Ferrara, che diamine, nel cuore dell'Emilia, non siamo mica in un paese dell'immaginario! Ebbene, l'inserviente della biblioteca pubblica si esprime in

di Bassani, in «Canadian Journal of Italian Studies», I, 1977, pp. 74-96; Jørn Moestrup, *Giorgio Bassani: dal racconto al romanzo*, in «Il Veltro», XXV, 1981, 1-3, pp. 231-238; Raffaele Manica, *Bassani variantista*, in «Nuovi Argomenti», 2003, 22, pp. 202-216 (poi in R. Manica, *Exit Novecento*, Roma, Gaffi, 2007, pp. 151-159). Sulle varianti della rappresentazione topografica, spunti interessanti si leggono in Diego Stefanelli, *La Ferrara di Giorgio Bassani tra sguardo turistico e dinamiche sociali*, in *La città italiana. Spazio urbano e rappresentazione. Relazioni umane, lingue e culture della metropoli*, a cura di Marco Gargiulo, Bergen, Universitetet i Bergen (c.s.).

¹⁶ In seguito raccolto nel volume *Di là dal cuore* (1974); lo si cita da O, pp. 1255-1265.

¹⁷ *Il giardino dei Finzi Contini* (Italia 1970), regia di Vittorio De Sica, sceneggiatura di Ugo Pirro e Vittorio Bonicelli, con Dominique Sanda (Micòl Finzi-Contini), Helmut Berger (suo fratello Alberto), Lino Capolicchio (Giorgio), Romolo Valli (il padre di Giorgio) e Fabio Testi (Giampiero Malnate). Il film ottenne successo di pubblico e importanti riconoscimenti internazionali, tra cui l'Orso d'oro al Festival di Berlino (1971) e il premio Oscar come miglior film straniero nel 1972. Per un confronto tra romanzo e film (nel quadro di una più sistematica trattazione dei rapporti tra Bassani e il cinema), cfr. Federica Villa, *Il cinema che serve. Giorgio Bassani cinematografico*, Torino, Kaplan, 2010, pp. 189-201.

¹⁸ Gli ultimi due sono testi del 1969 che poi confluiranno in *Altre notizie di Bruno Lattes* (1970): cfr. O, pp. 1771-1772.

un dialetto genericamente *settentrionale* quale possono immaginarselo soltanto i doppiatori romani lasciati a se stessi, senza guida: un dialetto costruito in provetta che ben poco ha a che fare col ferrarese. E altrettanto si dica dei ragazzi che frequentano casa Finzi-Contini, il tennis. «*Che fai?*», «*Che dici?*». Al di sopra della linea Gotica, la gente che parla preferirebbe morire piuttosto che usare il pronome relativo nella forma neutra (*Il giardino tradito*, O, p. 1264).

Nel contempo, Bassani lamenta come nel film sia stata del tutto ignorata un'indicazione precisa della sua sceneggiatura originaria (quella approntata insieme a Bonicelli): in virtù della quale, il rastrellamento degli ebrei ferraresi perpetrato dopo l'8 settembre del 1943 avrebbe dovuto esser evocato «a intervalli di varia durata», attraverso i *flashes* di una rappresentazione «ritornante, ossessiva, da girarsi in bianco e nero (il colore della cronaca documentaria dei telegiornali, della verità nuda e cruda, senza veli...)»; ossia in una forma che si voleva spoglia, oggettivante, anche stilisticamente demarcata dalla finzione, e lontana tanto dal «noioso didatticismo» quanto dai falsanti aggiustamenti rimproverati alla revisione-Pirro.

D'altro canto, a contrariare l'autore, sono i troppi stravolgimenti narratologici: con la perdita dei due piani temporali distinti del romanzo (il presente della gita a Cerveteri, una domenica d'aprile del 1957, e il passato dell'annata 1938-1939), con l'affievolirsi della personalità del suo narratore-protagonista (nel film divenuto Giorgio, un personaggio tra i personaggi), con le «scene soppresse» (ad esempio quelle notturne, delle passeggiate nelle viuzze della città medievale o delle visite al postribolo di via delle Volte) o ridotte a tronconi insensati («Micòl al cimitero israelitico del Lido»), i «dialoghi abbondantemente alterati», le giustapposizioni di «discorse» ora sentimentali ora melodrammatiche, le interpolazioni didascaliche dalla palese funzione insegnativa («strizzatine d'occhio messe lì per erudire il pupo»), «molte aggiunte» e forzature della trama, anche vistose. Per cui, ad esempio, la relazione tra Malnate e Micòl, solo temuta e immaginata dal protagonista nel romanzo – che su questo punto resta volutamente ambiguo¹⁹ – si rivela invece crudamente al povero Giorgio del film (quando, di notte, guardando dentro la *Hütte* attraverso i vetri appannati, sorprende i due amanti in languori *post coitum*).

Il film, dunque, per Bassani, sbaglia per quel che tace e omette, ma anche per il troppo che dice; per ciò che ignora e per ciò che esplicita; per quel che non coglie e quel che crede di dover significare. Intollerabile poi per lui «la libertà senza controllo» con cui i personaggi del romanzo sono stati manipolati e irrigiditi nel film (neanche fossero «pupazzi di fantasia» o «delle teste di legno pure e semplici»), e il loro sistema di relazioni impoverito. Micòl gli pare così

¹⁹ Un'ambiguità per Bassani poeticamente fondamentale, come emerge anche dalle dichiarazioni del 1979 ora raccolte nell'audiolibro di Carlo Figari, *Intervista con Giorgio Bassani*, Cagliari, AM&D Edizioni, 2016.

ridotta a una «signorina abbastanza qualunque», nemmeno «sufficientemente sexy», capace solo di prodursi in qualche «corsetta» o «risatina piuttosto melensa»; Malnate, un aitante bellimbusto (col *physique* del *cowboy* più che dell'antifascista), poco credibile quando pronuncia, con «indifferenza da scolareto», le sue battute politiche; il padre di Giorgio, «una specie di macchietta»; Alberto, un «verboso illustratore della propria nevrosi», tutto risolto nelle sue pose esteriori:

Alberto. Non è un carattere. I suoi rapporti con la sorella, con l'amico Malnate, con Giorgio, rapporti la cui ambiguità costituiva, nel romanzo, uno dei punti, penso, di più sottile interesse psicologico, non saltano assolutamente fuori. Belle vestaglie, ottimi pull over, pantaloni bianchi impeccabili, pallori, sudori, vaga frociaggine... Ma poi stop (*Il giardino tradito*, O, p. 1262).

Ma la figura più fastidiosa gli pare proprio il suo alter ego, Giorgio – l'anonimo io narrante protagonista del romanzo – il quale nel film, con autobiografismo accentuato, acquisisce il nome dell'autore, ma diviene «un personaggio sbiadito, minore, di nessun rilievo morale». E qui la visceralità del rifiuto emerge anche stilisticamente, nell'uso di un lessico espressivo abbassato (*tagliare la corda, porco*) e nel risentito crescendo delle domande retoriche:

Ma il colmo fu raggiunto facendo partire il padre di Giorgio verso i campi di sterminio nazisti. Capisco che riuscisse comodo sistemarlo così, giusto per fargli dire, alla fine, a Micòl (e al pubblico), che Giorgio, il futuro autore del *Giardino dei Finzi-Contini*, si era salvato. Ma lui, intanto, il futuro, patetico narratore dei propri amori adolescenti con la bionda Micòl Finzi-Contini, che figura ci stava facendo? Tagliando la corda, e già rassegnandosi fin d'allora a impastare il proprio inchiostro di scrittore con le ceneri del babbo, non stava facendo, per caso, la figura del porco? (*Il giardino tradito*, O, p. 1261).

Insomma, nel *Giardino tradito*, dissenso artistico e *indignatio* morale fanno tutt'uno, e l'insieme delle critiche consente di leggere questo testo come una dichiarazione di poetica implicita.

Ma, date queste premesse, quali sono poi le scelte stilistiche che caratterizzano le storie di Bassani? Proveremo a rispondere attraverso qualche osservazione d'insieme e dei rapidi affondi, mirati principalmente sul *Giardino dei Finzi-Contini* (sulle sue strutture narratologiche e sulla sua veste linguistica).

3. *L'indiretto libero e la sintassi multipla*

Nelle narrazioni condotte in terza persona in special modo, ma pure in quelle in prima persona, Bassani tende ad assumere una particolarissima postura da narratore onnisciente. Particolarissima, perché, se da un lato il saldo dominio della materia narrativa può manifestarsi tanto in scandaglianti intro-

spezioni nelle psicologie dei personaggi quanto in avvolgenti panoramiche, certo memori dei grandi classici del romanzo ottocentesco (così, ad esempio, l'ampio movimento introduttivo con focalizzazione progressiva sul personaggio che apre *La passeggiata prima di cena*, potrà far pensare ai *Promessi Sposi* o a certi incipit di Balzac), dall'altro, questo stesso dominio è spesso e volentieri incrinato non solo da latenze e ambiguità della trama (come quella soprari-cordata sulla effettiva natura dei rapporti tra Micòl e Malnate), ma anche attraverso l'adozione di uno stile indiretto libero²⁰: stile intimamente contraddittorio e ibridante, che, confondendo nel discorso del narratore voci e percezioni altrui, sfuma i margini che distinguono la diegesi dalla mimesi, il dialogo dal narrato, la cornice dalla citazione²¹. Bassani – com'è noto – ne fa un uso pervasivo ed estremamente variato, che di fatto gli consente un'ampia gamma di possibilità d'avvicinarsi ai diversi personaggi e restituirne almeno in parte la voce (anche al di fuori del dialogato).

Due però ci sembrano le modalità polari entro questo asse di variazione. La prima è quella dell'indiretto libero ben focalizzato sulla voce del singolo personaggio; come avviene nel passo seguente del *Giardino dei Finzi-Contini* – uno dei suoi più citati – dove il narratore accoglie nel proprio discorso le parole e gli accenti con cui Micòl che spiega perché l'amore tra loro due sia impossibile:

Metterci a far l'amore noi due! Ma mi pareva davvero possibile?

Domandai perché le sembrasse tanto impossibile.

Per infinite ragioni – rispose –, ma soprattutto perché il pensiero di far l'amore con me la sconcertava, l'imbarazzava: tale e quale come se avesse immaginato di farlo con un fratello, toh, con Alberto. Era vero, da bambina lei aveva avuto per me un piccolo «striscio»: e chissà, forse era proprio questo che adesso la bloccava talmente nei miei riguardi. Io... le stavo «di fianco», capivo?, non già «di fronte», mentre l'amore (così almeno se lo figurava lei) era roba per gente decisa a sopraffarsi a vicenda, uno sport crudele, feroce, ben più crudele e feroce del tennis!, da praticarsi senza esclusione di colpi e senza mai scomodare, per mitigarlo, bontà d'animo e onestà di propositi (*Il giardino dei Finzi-Contini*, O, p. 511).

Qui, i segnali del discorso indiretto libero sono morfosintattici (vedi in particolare l'uso dei tempi verbali orientati secondo la prospettiva di Micòl) e intonativi (vedi la punteggiatura esclamativa o l'interiezione *toh*), e riproducono anche una «drammatica» esitazione del parlato («Io... le stavo “di fianco”, capivo?»); ma contemplano anche una clausola citante esplicita («– rispose –»), ed

²⁰ Sulla scorta di Bice Mortara Garavelli, *La parola d'altri. Prospettive di analisi del discorso*, Palermo, Sellerio, 1985, consideriamo lo stile indiretto libero come un macrofenomeno: come un «iperonimo di *discorso indiretto libero*, di *pensiero indiretto libero* e di *percezione indiretta libera*» (p. 19).

²¹ Per un approfondimento, si veda Anna Dolfi, *Il diaframma speculare della distanza*, ora in Giorgio Bassani, *Una scrittura della malinconia*, Roma, Bulzoni, 2003, pp. 11-72.

esplicitamente virgolettate sono pure le voci più caratterizzanti del discorso riportato (tra cui il gergale *striscio*, 'infatuazione').

La seconda modalità prevede invece un indiretto libero meno individuato, espressione di una *doxa* cittadina e di sentimenti collettivi che il narratore sostanzialmente non condivide, ma può fingere di fare propri (assumendoli con segnali di distacco più o meno larvati). Tale, ad esempio, è l'indiretto libero che connota i primi tre capitoli degli *Occhiali d'oro*, quando l'anonimo io-narrante – che ancora non è un personaggio con un corpo e un carattere – pare confondersi se non acquattarsi nel punto di vista più impersonale e conformistico di quella buona (e feroce) borghesia ferrarese che decreta successi e sciagure del dottor Fadigati:

Andare da Fadigati costituì ben presto, più che una moda, una vera e propria risorsa. [...] Lassù, oltre quel magico riquadro luminoso, alla cui apertura presiedeva un'infermiera in camice bianco sempre giovane e sempre sorridente, lassù lui [il ricco borghese] trovava termosifoni che andavano a tutto vapore [...] poltrone e divani in abbondanza, tavolinetti sempre forniti d'aggiornatissima carta stampata [...]. Un ambiente comodo, piacevole, signorile, e perfino stimolante per il cervello in conclusione. Dove il tempo, il dannato tempo che è sempre stato dappertutto il gran problema della provincia, passava che era un piacere (*Gli occhiali d'oro*, O, pp. 217-218).

Con un procedimento che può ricordare l'artificio della regressione di verghiana memoria, solo che qui l'applicazione conosce forme meno radicali e un'ambientazione tutta diversa: dal momento che la mentalità in cui in Bassani finge di regredire non è quella di una superstiziosa e arretrata comunità paesana, bensì quella di una società cittadina, agiata e perbenista:

Non c'è nulla più dell'onesta pretesa di mantenere distinto nella propria vita ciò che è pubblico da ciò che è privato, che ecciti l'interesse indiscreto delle piccole società perbene. Cosa mai succedeva di Athos Fadigati dopo che l'infermiera aveva chiuso la porta a vetri dell'ambulatorio dietro le spalle dell'ultimo cliente? [...]. Eh sì, in Fadigati c'era un che di non perfettamente comprensibile [...]. / A parte l'indole magari un po' «d'artista», ma nel complesso così seria e quieta, quale altro ferrarese di qua dai cinquanta poteva vantare una posizione migliore della sua? [...] cos'è che gli mancava, adesso, se non una bella donna da portare ogni domenica mattina a San Carlo o in duomo, e la sera al cinematografo, impellicciata e ingioiellata come si conviene? E perché mai non si dava un po' d'attorno per trovarne una? (*Gli occhiali d'oro*, O, pp. 219-222).

Tali commistioni di voci e prospettive – che naturalmente complicano il piano del *narratum*, allontanano ogni eventuale assertività monologica e precludono ogni effetto di oggettività e pacificata onniscienza – trovano poi la loro forma più congeniale in una sintassi «multipla», «pluriprospectica», dai «volumi

sghebbi e assai poco 'classici', ma oscillante tra «due movenze capitali»: «quella rapida e lineare, e quella, invece, lenta e variamente articolata» (Testa²²). Una sintassi, cioè, caratterizzata sia da espansioni ipotattiche, da stratificazioni d'incidentali e parentetiche, sia da movimenti paratattici, microfrastici e scorciati (e questo anche in virtù di meditate sprezzature, come può suggerire anche questa variante della *Passeggiata prima di cena*: «E invece no: ogni volta finiva anche lei...», «E invece macché. Finiva anche lei...»)²³. Nel complesso ne sortisce una testualità movimentata, il cui fluire, pur senza presentare particolari irruenze o ristagni, appare comunque sempre increspato e imprevedibile: sempre trascorrente in velocità, masse e figure dagli spettri di variazione ampi e tutt'altro che regolari. Ma, meno genericamente, si consideri un brano come questo:

Perché sì: se era indubbio che «la» Josette fosse scesa a Ferrara facendosi accompagnare da una gran dote, consistente di una villa nel trevigiano affrescata dal Tiepolo, di un ricco assegno, e di gioielli, s'intende, di molti gioielli, che alle prime del *Comunale*, contro lo sfondo di velluto rosso del palco di proprietà, attiravano sulla sua fulgida scollatura gli sguardi dell'intero teatro, non meno indubbio era che fosse *al gatt*, soltanto lui, a mettere insieme nel basso ferrarese, tra Codigoro, Massa Fiscaglia e Jolanda di Savoia, le migliaia di ettari sui quali si fondava ancor oggi il grosso del patrimonio familiare. La tomba monumentale al cimitero: ecco l'unico errore, l'unico peccato (di gusto, soprattutto), di cui si potesse accusare Moisè Finzi-Contini. Ma poi stop (*Il giardino dei Finzi-Contini*, O, pp. 330-331).

Qui il periodare centrale è amplificato e indugiante, ma nel contempo incornicato dalle formulazioni più spicce e parlate, in pura sintassi nominale, della formula introduttiva («Perché sì...») e delle battute di chiusura (da «La tomba monumentale: ecco l'unico errore» fino alla secca recisione clausolare del «Ma poi stop»). Il tutto a movimentare per via stilistica una narrazione che, in questo capitolo, per lo più, si limitava a ragguagliare su antefatti o a svolgere ragionamenti preliminari. Con una evidente ricerca di *variatio* delle curve intonative e una particolare cura degli snodi tra i periodi che potranno richiamare certe osservazioni di Fortini. Il quale – in una sua recensione combattuta tra elogi e riserve²⁴ – giudicava *Il giardino dei Finzi-Contini* come un romanzo solo «appa-

²² Cfr. Enrico Testa, *Sulla lingua delle 'Cinque storie ferraresi*, in Piero Pieri, Valentina Mascaretti (a cura di), *'Cinque storie ferraresi'. Omaggio a Bassani*. Atti dell'incontro di studio della Società per lo Studio della Modernità Letteraria – Bologna, 23-24 febbraio 2007, Pisa, ETS, 2008, pp. 60-62. Dello stesso Testa, si veda anche «Dire tutto». *Lessico e sintassi dell'«Airon»*, in Antonello Perli (a cura di), *Giorgio Bassani: la poesia del romanzo, il romanzo del poeta*, Ravenna, Giorgio Pozzi Editore, 2001, pp. 171-183.

²³ Cfr., rispettivamente, O, p. 75 per la lezione definitiva del *Romanzo di Ferrara* [1980], e O, p. 1640 per la prima edizione del racconto nel volume delle *Cinque storie ferraresi* [1956].

²⁴ Franco Fortini, *Di Bassani. «Il giardino dei Finzi-Contini»* [1962], ora in *Saggi italiani*, I, Milano, Garzanti, 1987, pp. 251-260.

rentemente semplice», ma in realtà «difficile e arduo»; e trovava che la sua scrittura – così segnata dal «reticolo di locuzioni parlate» del discorso indiretto libero e da certa «robusta, per non dire rozza,» accettazione «del più consueto dato comunicativo» – solo a uno sguardo distratto potesse apparire «molto raffinata e preziosa». Fortini suggeriva quindi di ricercare i suoi maggiori pregi non tanto nel tessuto lessicale, nel ritmo della frase o in certe aperture «da antologia» (qual è quella del capitolo II.3, con attacco endecasillabico, «Fummo davvero molto fortunati, con la stagione», O, p. 386), bensì nelle transizioni tra capoversi, «in quei nessi che danno l'incatenatura a tutto il romanzo». Perché la vera forza di Bassani non è «nel "servizio" spettacoloso, è nel palleggio»:

Nei passaggi; che, a forza di *comunque, senonché, ma, oh, e invece, mentre, fu così,* e simili, lega, divide, spazia, raccoglie; ma soprattutto implica, e intride in una linea uniformemente progressiva punteggiata da effetti di eco (da non confondere col moto elicoidale di Proust) la molteplicità degli oggetti, orientandoli, come fa con la limatura di ferro il magnete, in arabeschi²⁵.

E non dissimile è la percezione che muove la lettura del Pasolini di *Confusione di stili* (saggio del 1957), il quale ugualmente avvertiva agitarsi nel fondo della prosa di Bassani – nella sua «esasperata ipotassi» – discordanze e risonanze diverse, tra «manierismo linguisticamente eletto» e pathos «aggraziatamente mimetico»; salvo poi però leggervi soprattutto un intimo dissidio tra lirismo e contenuto politico, con tendenziale prevalere del primo:

La politicità di Bassani e il suo moralismo [...] tendono a presentare e a giudicare un mondo visto sempre sotto la specie dell'eternità, e quindi lirico. Non presentano di esso, possibilità di modificazione, o, diciamolo, di progresso. Gli avvenimenti di cui parla Bassani sono tutti visti non solo come *passati*, ma anche come *destinati a passare* [...]. Insomma l'integrazione figurale di Bassani è la fine di tutto, un'accurata illusorietà della storia: le sue figure in questo trovano compimento, e quindi prevale in esse un senso meglio patetico che politico della vita. Il mondo risulta quindi, nella sua apparente interezza e lucidità politica e storicistica, profondamente diviso e sfuggente: la consolazione è il "barlume di allegrezza" di chi sente accuratamente la dolcezza della disperazione, l'eterno del fuggitivo. La chiarezza storiografica o la passione azionalistica ne sono attutite e come vanificate²⁶.

Ma riteniamo questa suggestione pasoliniana – la narrativa di Bassani avvalorata l'immagine di un mondo «profondamente sfuggente e diviso» – e proviamo a vedere meglio come alcune osservazioni più propriamente linguistiche possano assecondarla.

²⁵ Ivi, p. 255.

²⁶ P. P. Pasolini, *La confusione degli stili* (1957), ora in *Passione e ideologia* [1960], Milano, Garzanti, 1994, p. 379.

4. Una sfuggente precisione

Refrattaria ad espressionismi, sperimentalismi linguistici o atteggiamenti demiurgici esibiti (quasi assenti le neoformazioni²⁷), ma non per questo inquadrabile entro i moduli di una facile medietà comunicativa, la scrittura di Bassani si rivela dunque complessa e composita: d'una letterarietà variamente screziata e intorbidita, aperta all'oralità e sottilmente «inclusiva di tutti i registri»²⁸. La sua lingua, infatti, «non finge di non essere scritta e non teme di sembrare parlata» (Coletti²⁹), ed è capace di assumere – senza farle del tutto proprie, ma amalgamandole soprattutto attraverso l'indiretto libero – componenti assai dissimili, volentieri messe a stretto contatto: moduli oralizzanti e iper-scritti, espressioni corrive e citazioni dotte, manierismi da prosa d'arte, dialettalismi, forestierismi, gergalismi e locuzioni scolastico-burocratiche, etc. Per cui, nel giro di sole tre pagine (cfr. O, pp. 383-385), il vocabolario del *Giardino dei Finzi-Contini* potrà registrare voci del linguaggio figurato dai registri colloquiali-espressivi (*mezza cartuccia*, *vecchio marpione*, *verme* 'persona spregevole', *grana* 'seccatura', *leccare i piedi*, *gonfiarsi*, *metter la coda fra le gambe*, *riempir di tremarella*, *scommetterci la testa* ecc.); espressioni di sapore giovanilistico – oggi però in disuso – quali *garantito al limone*³⁰ ('al cento per cento'), *esser a terra in fatto d'autonomia di carburante* ('senza personalità', detto del marchese Barbicinti, prono all'autorità fascista), «il povero *Enne Acca*» (iniziali di *Nobilis Homo*, con cui ancora ci riferisce al marchese); dialettalismi crudi come «*cossa vorla*» ('cosa vuole', nel parlato del vecchio Perotti); un francesismo come *chauffeur*; un arcaismo scherzoso come *mogliera*; un'antonomasia dettata dalle discriminazioni razziali (impossibile concepire che un Federale si ritrovi a «premiare un... Lattes»); formulari d'una usualità burocratico-aziendale («di fresca nomina presso una delle fabbriche», «prepararsi una carriera») o echi ironizzati di cerimoniali (la premiazione «con tanto di coppa d'argento e *relativo* saluto romano»); ma anche lessico e locuzioni di una letterarietà più agghindata (*antro*, *impavido*, *nonché*, *teca*, «il giovanotto forestiero», «non trascurava occasione», «mi venne fatto di pensare»), se non decisamente impuntata: v. sintagmi come «assiso in serpa», l'ermetizzante «un folto di canne» (con inversione di determinato e determinante) o, certa propensione per le aggettivazioni esornative («riflessi di metallico nitore», «contadinesca aguzia»).

²⁷ Sintomatico poi che i pochi casi di sollecitazione dei meccanismi di formazione delle parole si collochino come citazioni di una parola altrui e non come creazioni d'autore: così ad es. il *bluissimo* di O, p. 329.

²⁸ Cfr. Tina Matarrese, *Bassani e la lingua del romanzo*, in Alessandra Chiappini, Gianni Venturi (a cura di), *Bassani e Ferrara. Le intermittenze del cuore*, Ferrara, Corbo Editore, 1995, pp. 47-63.

²⁹ Cfr. Vittorio Coletti, *Storia dell'italiano letterario*, Torino, Einaudi, 1996, p. 359.

³⁰ L'origine dell'espressione sembra da ricondurre alle pubblicità di prodotti detergenti e sgrassanti (come ad esempio, in epoca più tarda, quella del detersivo per piatti Last, il cui slogan sul Carosello della Rai recitava: «pulito e splendente, *garantito al limone*»).

In tal senso, è esemplare la caratterizzazione di Micòl: un personaggio che si pone in prima istanza come creatura linguistica, che nella sua *parole* si rivela e che dal suo interesse per idiomi e linguaggi diversi è identificata. Certo è lei la migliore rappresentante di quella «particolare, inimitabile, tutta privata deformazione dell'italiano» che è il «finzi-continico» (cfr. O, p. 355): lingua per adepti, in cui persistono i segni di una *haltàd* ('alterigia') aristocratica³¹, e le cui particolarità di pronuncia sono subito colte dal narratore:

E immediatamente notai quanto la sua pronuncia assomigliasse a quella di Alberto. Parlavano entrambi nello stesso modo: spiccando le sillabe di certi vocaboli di cui essi soli sembravano conoscere il vero senso, il vero peso, e invece scivolando bizzarramente su quelle di altri, che uno avrebbe detto di importanza molto maggiore. Mettevano una sorta di puntiglio nell'esprimersi così (*Il giardino dei Finzi-Contini*, O, p. 355).

Ora, Bassani è abilissimo nelle sue individuazioni sociolinguistiche: nel cogliere le diversità di classe attraverso le loro spie linguistiche. I suoi personaggi, infatti, sono sempre rivestiti dei loro attributi sociali e, tra questi, la lingua si dà come *primum*. Il che vale a maggior ragione nel caso di Micòl Finzi-Contini. Perché lei, che è davvero il frutto del proprio ambiente, si presenta quasi come una diretta emanazione della sua *magna domus* e vive quasi in simbiosi con il vasto giardino che la circonda. Quanto alla lingua, i molti forestierismi di cui quasi infarcisce le sue frasi (*transeat, verboten, privat, skivasser, himbeerwasser, hütte, flirt, honni soit, you are fishing for compliments* ecc.), sono anche degli *status symbol*: i segnali di un internazionalismo vagamente *chic*.

Ma la lingua di Micòl non è solo questo: è fatta anche di edonismo della parola, d'inventività e sprezzature (vedi «le minestre di fagioli *monstre*», «i pii pellegrinaggi» all'imbarcadero del canale Panfilio o la commemorazione dello «spettro di sandolino» di O, pp. 409-411), e di un certo gusto per le terminologie che possono meglio infilzare le cose (vedi il desiderio di un coltello che tagli il pompelmo «in due "emisferi"», O, p. 415). Micòl, poi, non è solo la studentessa di lingue che discuterà a Venezia, a Ca' Foscari, una tesi di laurea in inglese sulla poesia di Emily Dickinson (voto: 110/110, senza lode, per l'opposizione del professore di tedesco, «un nazista della più bell'acqua! [...] che non voleva sentir ragioni»), ma è anche quella che, con i Perotti (il vecchio, i due figli e sua moglie:

³¹ Una *haltàd* che suscita il risentimento del padre: «Quante smancerie, quanto *haltàd!*», avrebbe commentato più tardi a tavola mio padre, con disgusto: senza che ciò gli impedisse, magari, subito dopo, di tornare una volta di più sull'ereditaria superbia dei Finzi-Contini, sull'assurdo isolamento nel quale vivevano, o addirittura sul loro sotterraneo, persistente antisemitismo da aristocratici». Per un approfondimento sulla rappresentazione dell'ebraismo nel *Giardino dei Finzi-Contini*, si veda Luca De Angelis, *Qualcosa di più intimo. Aspetti della cultura ebraica nel Novecento italiano: da Svevo a Bassani*. Prefazione di Alberto Cavaglion, Firenze, Giuntina, 2006 (in particolare l'ultimo capitolo).

l'*arzdòra*, 'la reggitrice') sa discorrere in ferrarese, che all'espressività del dialetto volentieri ricorre anche in altre occasioni («“Sei tutto rosso, rosso *impizà*”» o «“a che scopo tutta la *struma* di Perotti?”»), e che solo in dialetto vuol parlare di frutti come «pum» (mele), «figh» (fichi), «mugnàgh» (albicocche), «pèrsagh» (pesche) o «brògn sèrbi» (prugne acerbe); quasi a meglio richiamarne sapori e consistenze, e con un trasporto sensuale che certo non lascia indifferente l'io narrante: «Non c'era che il dialetto per parlare di queste cose. Soltanto la parola dialettale le permetteva, nominando alberi e frutta, di piegare le labbra nella smorfia fra intenerita e sprezzante che il cuore suggeriva» (*Il giardino dei Finzi-Contini*, O, p. 409).

D'altronde, la storia dell'innamoramento del protagonista è leggibile anche attraverso il fitto intrecciarsi entro il suo discorso narratorio del linguaggio di lei. Perché lui s'innamora anche di un eloquio e di uno stile: del modo in cui Micòl sa dare nuovi guizzi, coloriture e risonanze a voci usurate e animare nozioni che altrimenti rischiavano di restare solo libresche. E questo in virtù di una consapevolezza superiore, come osservava anche Montale (che forse in lei ravvisava anche alcuni tratti delle creature femminili della sua poesia, tra Esterina e Dora Markus):

Con molta scaltrezza Bassani non ce l'ha mai descritta [Micòl] e solo induttivamente possiamo attribuirle tutte le volubilità della ragazza di spirito e tutte le durezza di una donna viziata (in famiglia è la sola che sappia tirar il collo a un pollastro, strano particolare lasciato cadere con negligenza!) Ma soprattutto noi lettori le attribuiamo, sotto la apparenza *volage*, una profonda consapevolezza: più di ogni altra persona della sua famiglia questa ragazza un po' pigra, un po' civetta, amante e collezionista di inutili *bibelots* di vetro e solo capace di esprimersi in un suo lezioso e semi-infantile gergo «finzi-continico», solo lei è la donna che sa e che ha capito³².

Nelle parole di Micòl tutto tende a trasformarsi o ad acquistare una diversa grazia e leggerezza: la cultura a perdere ogni distinzione tra alto e basso, e a farsi vita. Che si tratti di riferimenti letterari o di botanica. Così, dei *fischiacchi* con cui il fratello richiama i giocatori dispersi al «duro lavoro» della partita a tennis, lei dice che surclassano quelli dei *pecorai* e li ribattezza come «l'*olifante*» di Alberto³³. Così chiama affettuosamente i «miei sette vecchioni» le sette «altissime *Washingtoniae graciles*, o palme del deserto» che s'innalzano nel giardino:

³² Cfr. l'articolo di Eugenio Montale, *Vita e morte di Micòl*, uscito sul «Corriere della Sera» del 28 febbraio 1962, e ora raccolto anche ne *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, Milano, Mondadori, 1996, pp. 2444-2448.

³³ Oppure si ripensi a come alcuni versi di Ungaretti (la chiusa di *Auguri per il proprio compleanno*) e di Saba (da *A mia moglie*) vengano piegati verso *badinage* leggero e un po' cinico in O, p. 428: «“Ma sì” soggiunse, “in fin dei conti un po' di *magone* non gli farà niente male. “Non mi lasciare ancora, sofferenza”, dice Ungaretti. Vuole scrivere? E allora cuocia ben bene nel suo brodo, intanto, poi vedremo. [...] L'Adriana è un angelo innocente. Capricciosa, magari, ma innocente come “tutte – le femmine di tutti – i sereni animali – che avvicinano a Dio”» (O, p. 428).

«Ecco là i miei sette vecchioni» poteva dire. «Guarda che barbe venerande hanno!» Sul serio, insisteva: non parevano anche a me sette eremiti della Tebaide, asciugati dal sole e dai digiuni? Quanta eleganza, quanta santità in quei loro tronchi bruni, secchi, curvi, scagliosi! Assomigliavano ad altrettanti San Giovanni Battista, veramente, nutriti di sole locuste (*Il giardino dei Finzi-Contini*, O, p. 408).

Ed è con questo brio che Micòl illustra l'adorata collezione di fragilissimi lattimi:

«Lattimi?» domandai. «Che roba è? Da mangiare?» «Ma no, no» piagnucolò, inorridendo al solito della mia ignoranza. «Sono vetri. Bicchieri, calici, ampolline, ampolline, scatolucce: cosette, in genere scarti d'antiquariato. A Venezia li chiamano lattimi; fuori di Venezia *opalines*, anche *flûtes*. Non puoi immaginare come io l'adori, questa roba. In proposito so letteralmente tutto. Interrogami, e vedrai» (*Il giardino dei Finzi-Contini*, O, p. 423).

Ossia, con l'esuberanza sinonimica d'una enumerazione ora a *climax* ora ad *anticlimax*, ma comunque notevole per le escursioni di registro: dai forestierismi più tecnici e sofisticati (*opalines*, *flûtes*), ai diminutivi vezzezzeggiativi (*ampolline*, *scatolucce*, *cosette*), dal più neutro iperonimo *vetri* e dalla riduttiva referenzialità di *scarti d'antiquariato* fino allo spregiativo *roba*, che però – valorizzato dalla dislocazione a destra e con un effetto di scarto ossimorico – è anche l'oggetto della dichiarazione più appassionata («Non puoi immaginare come io l'adori, questa roba»)³⁴. Un esempio concreto di come la lingua di Micòl sia caratterizzata da divertiti cozzi di registro (v. anche poco dopo, *Op 424*, «una distinta “jodé”, [...] un vero impiastro!») e di come lei ami far reagire voci desunte da idiomi diversi (non solo il dialetto o il francese, ma anche ebraico, inglese, tedesco e latino) con le riprese parodiche di usi forbiti e *à la page*. Come se, nel momento stesso in cui vi si adagia, lei volesse anche prender le distanze da quei vezzi e segnali di riconoscimento della classe cui appartiene. Del resto, tutte le componenti della sua *verve* espressiva paiono sottostare a una superiore ironia, come se in nessuna di queste lei potesse davvero identificarsi e come se i riferimenti culturali e letterari di cui pure si nutre non potessero mai essere accolti senza riserve e distacco. Ed è anche il suo fascino.

Il nodo di fondo però resta. Nonostante questa sua lingua così viva e individuata, anche Micòl è una creatura che si esprime soprattutto attraverso i filtri dell'indiretto libero, ossia in una forma dallo statuto ambiguo che – come già s'è ricordato – tende a confondere voci diverse e a incrinare la certezza degli istituti narratologici. Ma questo è anche il paradosso vitale del realismo liri-

³⁴ E vedi anche O, p. 424: «Ma tornando ai lattimi, che brivido rabdomantico ogni volta che riusciva a scovarne qualcuno di nuovo, di raro! Volevo sapere quanti pezzi era arrivata a mettere insieme? Quasi duecento».

co di Bassani, che, muovendosi tra ricerca di verità storica e poetica, tra denuncia e nostalgia, di fatto tende a inglobare le proprie oggettivazioni da narratore onnisciente entro soggettivazioni accorate e ondivaghe. Perché la sua narrativa vuole sì contrastare l'oblio e storicizzare, ma anche restituire i moti approssimanti e parziali che ogni tentativo di rammemorazione e storicizzazione comporta. Donde la natura sfuggente l'assertività tentennante, spesso a doppia risonanza, di un discorso che da un lato scandaglia minuziosamente psicologie ed ambienti, ma dall'altro preserva molte zone d'ombra e di non detto. Del resto, la prosa di Bassani – ora lenta e notomizzatrice, ora più scorciata ed ellittica – più che infilzarli, tende ad avvolgere gli eventi, in rievocazioni che non vogliono essere mai pacificamente acclaranti, ma contemplano piuttosto un giustapporsi di piani enunciativi e temporalità complesse. Dove il passato non è mai fissato una volta per tutte, ma tende a mutare alla luce del presente e dei diaframmi cangianti della memoria di ognuno. Per cui le narrazioni di Bassani, lungi dal risolversi in serrate concatenazioni di fatti, tendono piuttosto a restituire le fluttuanti interiorità di personaggi le cui vicende individuali si consumano in seno a quelle collettive: storie nella Storia.



Plastico della città di Ferrara (Castello Estense – foto di Anna Dolfi).

LE TEMOIGNAGE ILLISIBLE. PAUL CELAN, GIORGIO BASSANI

Guillaume Surin

Nicht mehr auf Seidenblatt
Schreib' ich symmetrische Reime,
Nicht mehr fass' ich sie
In goldne Ranken:
Dem Staub, dem beweglichen, eingezeichnet,
Überweht sie der Wind, aber die Kraft besteht,
Bis zum Mittelpunkt der Erde
Dem Boden angebannt¹.

Niemand zeugt für den Zeugen²

PROLOGUE

Le secret

Un secret est au centre de toute œuvre, bavardage océanique, trop insistant, trop lourd pour être tu, enterré dans un linceul de signes, dans le tissu de lignes seul apte à le contenir, à lui donner un espace libre d'expansion, à laisser le secret s'exprimer *en tant que secret*. L'œuvre est donc quelque part le travestissement du secret qui respire en elle, mais qui, dans son insistance despotique à la manifestation, dans la suspension d'un discours fait de résonances, d'équivalences et de ponts parcourus par le seul écrivain, aura donné pour prendre un corps fidèle naissance à ces formes infinies qui le trahissent, mais dans lequel il se terre et se révèle, se replie et diffuse, et *accède à l'air libre*.

Écrivain, l'écrivain est au *contact* de ce secret que son ouïe dessine, dont son attention trace les contours flottants, et oriente l'écriture, par un noircisse-

¹ Johann Wolfgang Goethe, *West-Österlicher Diwan*, Paris, Gallimard, 1984, p. 209 (Je traduis: «Non più su fogli di seta / scrivo rime simmetriche, non le cingo più, di arabeschi d'oro; nella polvere, nello mobile, iscritte, / le disperde il vento, ma la forza loro resta, fino allo centrale punto della terra, / al suolo, incantate»).

² Paul Celan, *Aschenglorie*, in *Atemwende, Gedichte II*, Baden-Baden, Suhrkamp Verlag, 1975, p. 72 (Je traduis: «Nessuno testimonia per il testimone»).

ment amoureux, vers sa confirmation, vers son cerne. Tout texte est ainsi écran, toute écriture *brass rubbing*, où le frottement du fusain fait jaillir sur la feuille les corps de cuivre sculptés des gisants des cathédrales anglaises. Tout texte est un Saint-Suaire, destiné à recueillir la trace noircie d'une explosion toujours antérieure, originelle, destiné à réduire cet événement fondateur à *une dimension lisible*. L'écriture est ainsi, dans la tentation impérieuse et honteuse de *lisibilité*, la volonté, par une parole répondant à une parole, de rendre la parole au secret, de lui donner corps, gîte par la mise en mouvement de son retrait fondamental, trahison et réponse à son appel premier, incessant *de profundis clamavi*.

Ouvert, dit, prononcé, tout secret se résorbe et se tord, se sèche et meurt d'une phrase trop légère, d'une explication qui est *coupe* dans son expansion perpétuelle, dans sa masse globale. Et pourtant, du fond de sa crypte, de son retrait, *tsimtsoum*, le secret comme centre vide continuera à travailler l'œuvre, à la faire rayonner par transparence. Le secret dispense une parole qui est de l'ordre de la *sécrétion*.

Seule l'*absence pure* – non pas l'absence de ceci ou de cela – mais l'absence de tout où s'annonce toute présence – peut *inspirer*, autrement dit *travailler*, puis faire travailler. Le livre pur est naturellement tourné vers l'orient de cette absence qui est, par-delà ou en deçà de la génialité de toute richesse, son contenu propre et premier. Le livre pur, le livre lui-même, doit être, par ce qui en lui est le plus irremplaçable, ce « livre sur rien » dont rêvait Flaubert. Rêve en négatif, en gris, origine du Livre total qui hanta d'autres imaginations. Cette vacance comme situation de la littérature, c'est ce que la critique doit reconnaître comme la spécificité de son objet, *autour de laquelle* on parle toujours. Son objet propre, puisque le rien n'est pas objet, c'est plutôt la façon dont ce rien *lui-même* se détermine en se perdant. C'est le passage à la détermination de l'œuvre comme travestissement de l'origine³.

C'est ainsi la crypte dans laquelle gît le corps impossible, en tant que nul regard ne peut lui donner corps, du secret, qui *oriente* vers le *souterrain* l'architecture globale de l'œuvre, mais aussi qui donne à l'œuvre l'énergie d'un foyer interne. A la manière d'un trou noir, au centre duquel gît un objet invisible à la masse et à la concentration démesurées, cette crypte attire, absorbe tout élément proche, et donne à l'ensemble de la grande œuvre parfaite cohésion. Et, comme pour le trou noir, l'acheminement vers ce secret trop lumineux, trop dense, surnuméraire, ne peut se faire, asymptotique, que dans un espace sans lumière. Toute œuvre majeure est au final le cénotaphe d'un corps dont l'absence est le corps même, dont l'écoute, la recherche ouvre une aventure aveugle, renversement tactile du regard, de l'écriture, de la lecture.

La *lisibilité* d'un texte est donc hautement problématique. Ce que nous lisons n'est pas forcément ce qui doit être lu, n'est pas ce qui est parcouru ou ins-

³ Jacques Derrida, *Force et signification*, in *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, p. 17.

crit par l'écrivain⁴. Le lisible n'est que la réduction à la surface d'un secret dont la profondeur est le milieu naturel, dans laquelle se déploie son corps irréductible, sa vérité tue, illisible.

Dès lors, chaque œuvre est habitée par un secret qui en est le centre vide, la vérité et la lacune, l'*extimité*⁵ absolument étrangère à toute représentation qui offre une gravité aux arabesques de signes lisibles et illisibles, proches et étrangers comme, à l'inverse, semblent appeler une lisibilité les lignes étranges des ailes d'un papillon.

Assordato della rumore della risacca

Le prologue de *Il Giardino dei Finzi-Contini* met ainsi en scène, de manière unique et exemplaire, le rassemblement d'énergie par lequel un secret cristallise, la formation de la bulle de lumière qui, appelée, appelant despotiquement à l'expression, sera le foyer de l'œuvre, le foyer de toute œuvre. Dans le prologue, Giorgio Bassani, écrivain, en tant que tout-écrivain, se trouve ainsi symboliquement *assordato della rumore della risacca*⁶, placé face à un souffle où se mettent en écho la rumeur du vent et de la mer, la tendresse et la sagesse de l'enfant, la proximité et la distance des morts, la destruction opérée par la guerre, la saison lumineuse des vivants, sous le nom de *Finzi-Contini*⁷. La lente procession de la mer, du vent, répond à la lente procession des morts étrusques, des morts juifs: parole pour parole, souffle répondant au souffle, la *spinta* à laquelle devra répondre le *sfogo*⁸ de l'écriture est ainsi présentée comme d'essence lyrique et pneumatique. Ainsi se fige, ou s'impose, se voue à la fixité, du moins à la *fixation*, quelque chose qui prendra forme sous le nom de *Finzi-Contini*. Mais qui devra se transformer pour se figer, dans l'ambition à nulle autre pareille, dans la faiblesse du besoin impérieux de lisibilité⁹.

⁴ André du Bouchet montre par exemple dans ses *Carnets* cette métamorphose du secret dans son passage au lisible: «Ma fille / tu ne la reconnaîtras pas / tu diras: voilà de l'air, une colline, une fin de journée que chantent des oiseaux – tout ce qui est impalpable, reconnaissable / ce sera ma fille / apparue dans mon poème» (*Carnet*, Paris, Fata Morgana, 1994, p. 24).

⁵ Concept défini par Lacan: Jacques Lacan, *Le séminaire, Livre VII, L'éthique de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1986, p. 167.

⁶ «controluce [...] investiti in pieno dal vento, con la sabbia negli occhi, [...], assordati dal fragore della risacca» (Giorgio Bassani, *Il giardino dei Finzi-Contini*, in *Opere*, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1998, p. 320).

⁷ «Da molti anni desideravo scrivere dei Finzi-Contini» (ivi, p. 317).

⁸ «Da molti anni desideravo scrivere dei Finzi-Contini [...]. Ma la spinta, l'impulso a farlo veramente, l'ebbi soltanto un anno fa, una domenica d'aprile del 1957 [...] Giannina dava libero sfogo alla sua natura allegra ed espansiva» (ivi, pp. 317-320). Tout ainsi dans cette scène reprend l'esthétique pneumatique du *dolce stil novo*.

⁹ C'est ce désir de lisibilité et d'inscription qui semble caractériser le langage humain, et le différencier du langage animal. Et dans l'hypothèse de sa gratuité, peu de choses différencieraient le chant des baleines du spectre de la prière.

Cette *spinta* comme origine lyrique-pneumatique du récit est ainsi incroyablement mise en scène dans ce prologue comme en une marge appartenant pourtant à la structure, à la masse même de l'œuvre. Il en est comme la synthèse, le corps symétrique, surchargé, le centre errant, l'équivalent critique: le *prologo* est ainsi une composante interne-externe du récit de Bassani, qui en désoriente la structure, la déséquilibre, et en porte la *césure*¹⁰, au final, dans une dimension souterraine. *Il giardino dei Finzi-Contini* s'ouvre ainsi sur une partie qui en décentre l'unité, qui fonde un territoire qui est ensemble commun avec quelque chose qui est du domaine de l'étranger. Le récit accepte en son sein une partie mordue par le tout-autre¹¹.

E allo stesso modo che il silenzio e il disinteresse del pubblico non mi avrebbero mai indotto (come non m'indussero), nei lontani anni della prima gioventù, a distogliermi dalla contemplazione della mia verità, così ritengo che nessun clamore potrà mai distrarmi, in futuro, dal testimoniare quel che avrò da testimoniare¹².

Uno dei compiti della mia arte (se l'arte può avere un compito), lo considero soprattutto quello di [...] garantire la memoria, il ricordo. Veniamo tutti quanti da una delle esperienze più terribili che l'umanità abbia mai affrontato. Pensi ai campi di sterminio. Niente è mai stato attuato di più atroce e di più assoluto. Ebbene i poeti sono qua per far sì che l'oblio non succeda. Un'umanità che dimenticasse Buchenwald, Auschwitz, Mauthausen, io non posso accettarla. Scrivo perché ci se ne ricordi¹³.

A la lecture de ces phrases de *In risposta*, se confirme l'essence historique de la *spinta* de Bassani: cet appel insistant du secret, sa postulation despotique à la manifestation associe dans son œuvre l'écriture au *devoir de témoignage*. Un témoignage visant au maintien de la mémoire, au refus catégorique de la possibilité de l'oubli, parole se devant de déployer, d'exposer, de rendre au jour une mise en abyme impensable de noms, de noms terribles comme *Buchenwald*, *Auschwitz*, *Mauthausen*, dans des noms comme *Ferrara*, *Finzi-Contini*, *Micòl Finzi-Contini*, *Micòl*.

Dès lors, le rapport à la nécessité du témoignage, tel que le revendique clairement Bassani s'avance comme une exigence irrespirable: comment l'écriture

¹⁰ Au sens donné à ce terme par Hölderlin, dans ses *Remarques sur Œdipe*, in *Œuvres*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», pp. 952 sq.

¹¹ C'est sans doute le sens de ce vers de Paul Celan: «WEGGEBEIZT Strahlemind von deiner Sprache», «DÉCAPÉ par le bise irradiante de ton langage» (cf. *infra*).

¹² G. Bassani, *In risposta (II)*, in *Opere cit.*, p. 1207.

¹³ G. Bassani, *In risposta (VI)*, *ivi*, pp. 1325-1326.

peut-elle atteindre l'extériorité absolue du témoignage là où l'essence de tout secret est d'être exposé dans son silence? Comment l'écriture peut-elle allier une poussée lyrique et pneumatique à un devoir de témoignage historique – comment l'écrit peut-il associer la mémoire et l'oubli, le visible et l'invisible, le poème et l'archive, le lisible et l'illisible. «A distogliermi dalla contemplazione della mia verità [...] mai distrarmi, in futuro, dal testimoniare quel che avrò da testimoniare»: c'est sans doute en laissant résonner ensemble ces deux mots de *contemplazione* et *testimoniare* qu'il faudra s'acheminer vers toute la complexité de l'écriture bassanienne, et vers la nécessité de repenser la question du témoignage, du moins de sa nature, de sa qualité, chez Giorgio Bassani, dans la perspective d'une recherche d'une *authenticité*¹⁴ de l'écriture face au secret qui lui incombe.

Le méridien de Paul Celan à Giorgio Bassani

Mais, le livre clos, se crée une forme d'avatar du secret, *d'ombre d'ombre*. Le livre clos laisse dans la main de son lecteur, par sa mémoire comme encore chargée de l'énergie cinétique de la lecture, l'équivalence nuageuse du secret modelée, souterraine, avec une patience souveraine par l'écriture. Et c'est dans l'image d'un don identique du livre clos, dans l'écho d'un même secret, que Giorgio Bassani et Paul Celan s'unissent d'un même éclat dans ma mémoire de lecteur, et s'imposent unis dans la question convoquée du judaïsme, de l'écriture et de la nécessité du témoignage. Un même mot de passe, un même *schibboleth* pour penser cette question s'étant posé alors dans ma main de lecteur, me regardant autant que je ne le regardais. Et, dès lors, ce rapprochement électif entre deux auteurs liés par la violente commotion d'une lecture impose le difficile cheminement vers la réalité de cette intuition: au-delà des divergences dans la forme de leurs écritures, du déploiement du récit de Bassani, de la concentration des poèmes de Celan, rejoindre cette évidence initiale sera aussi l'enjeu de ce travail.

Si leurs destins furent en leurs termes nettement divergents, Paul Celan et Giorgio Bassani, exacts contemporains¹⁵, se *ressemblent*.

Paul Celan est né en 1920 à Czernowitz en Bucovine, territoire à l'identité fondamentalement instable, traversé par les cultures et les dominations roumaines, ukrainiennes, traversé pour lui par l'allemand comme langue maternelle. Il est, comme Giorgio Bassani, issu d'une famille juive, ce qui les unit dans un

¹⁴ Mot à prendre au sens donné par Walter Benjamin, notamment dans *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Payot, 2014.

¹⁵ Paul Celan est né en 1920 à Czernowitz. Il se donna la mort à Paris en 1970.

rapport particulier avec la marque de l'histoire: leur identité passera dès lors par toute la complexité de leur naissance au judaïsme, du surgissement de leur identité juive qui se fera par l'intermédiaire d'une sorte de deuxième naissance, de déterritorialisation opérée par l'histoire¹⁶: pour les deux écrivains, ainsi, le territoire de l'enfance, Ferrara, Czernowicz, est un sol instable, mouvant: quitté, ou connu dans ses marges internes, prisons, abris, expulsions, camps, lois raciales. Et c'est donc ainsi avant tout le rapport à ce que Bassani nomme *Buchenwald*, la manière dont ils ont traversé l'histoire, dont ils en ont fait l'expérience, qui les assemble. Un soir de 1942, lors des rafles organisées par les allemands dans sa ville, Celan, par le biais de son amante de l'époque, parvient à obtenir la protection d'un industriel roumain, qui leur prête son usine pour pouvoir se cacher. Mais il ne réussit jamais à convaincre sa mère, fatiguée de vivre dans la peur et l'instabilité. A son retour, ses parents avaient été emportés¹⁷. Il apprend leur mort par la suite, son père du typhus, sa mère d'une balle dans la tête. Lui-même sera plus tard interné dans un camp de travail où il ne fera, selon ses dires, que creuser¹⁸, et finira par quitter la Bucovine pour la France, où, vivant principalement de traductions, il continuera jusqu'à sa mort à écrire sa poésie en allemand, langue de la mère, langue du bourreau. Giorgio Bassani, lui, après son emprisonnement dans la prison de la via Piangipane, partira pour Firenze, s'exilant définitivement d'une Ferrara jugée trop dangereuse, où ses parents n'échapperont aux rafles, pour le rejoindre finalement à Rome, qu'en se cachant dans une armoire. Ainsi, après avoir connu par l'enfermement les marges les plus profondes de leur territoire d'enfance, Bassani et Celan seront sauvés par l'exil. Ces équivalences donnent une *qualité* identique à leur témoignage. L'horreur des camps n'est connue que de manière indirecte, discursive, dans les annonces terribles, dans les absences, dans la disparition des proches, de la famille. L'identité leur est ainsi redonnée, redistribuée par une identité juive seconde, doublement indirecte, et comme un sol identique et problématique, comme un sol s'ouvrant en abîme¹⁹.

¹⁶ Le concept de déterritorialisation est emprunté à Gilles Deleuze tel qu'il l'a forgé et utilisé, par exemple dans la partie «géophilosophie» de son livre: *Qu'est-ce que la philosophie*, Paris, Minuit, 2005, p. 86 sq. Pour la question de l'enfance chez Bassani, cf. Guillaume Surin-Sophie Nezri-Dufour, *L'enfance à l'épreuve de l'histoire dans «Il giardino dei Finzi-Contini»*, in *ITALIES* [Enfances italiennes]. Textes réunis et présentés par Yannick Gouchan, Aix Marseille Université, Presses Universitaires de Provence PUP, 2017 (à paraître).

¹⁷ Cf. Israël Chalfen, *Paul Celan, Biographie de Jeunesse*, Paris, Plon, 1989, p. 125 sq.

¹⁸ Ces éléments biographiques apparaissent dans des poèmes comme *Todesfuge*, et *Es war Erde in ihnen*, in *Die Niemandrose* cit.

¹⁹ «Dans sa levée qui l'enlève à lui-même, le poème aperçoit sa peut-être unique chance. Dans cet entre-deux de sa libération, de son dégagement et de son apesanteur, *in statu nascendi* donc, et en même temps *in statu moriendi*, gît le fond du poème. C'est sur cette absence de sol que le poème fait fond (c'est sur elle qu'il se fonde). Aussi celui qui marche sur la tête a le ciel comme un fond qui s'abîme sous lui» (P. Celan, notes préparatoires au *Discours de Brême*, in *Le Méridien et autres proses*, Paris, Seuil, 2002, p. 110).

Paul Celan et Giorgio Bassani ne se sont jamais rencontrés, et leurs noms, leurs regards ne se sont peut-être croisés, par l'amour commun de Marguerite Caetani, que sur les pages du numéro 17 de la revue *Botteghe Oscure*, du Printemps 1957, qui publie, sous l'autorité du rédacteur en chef Giorgio Bassani, le poème de Paul Celan *Vor einer Kerze*²⁰. Ce poème montre toute la difficulté de la poésie de Paul Celan, dont la lecture exige ce qu'Adorno, face à la musique sérielle, nommait la nécessité d'une «conversion de l'oreille»²¹. Chaque poème de Celan s'avance et trouve son thème propre, son sol, dans la langue elle-même. Plus qu'une simple aventure de l'écriture, la poésie celanienne fait de la langue le territoire thématique même de l'avancée, de l'aventure. Chaque poème trace son chemin, répète une avancée vers la langue, où la langue est comme un territoire que la langue ouvre et arpente en même temps. Ainsi l'aventure modifie-t-elle son territoire, sa matière, son sol: dans la poésie de Celan, la langue même, l'allemand, sort de son socle, et subit un processus de *déracinement, d'étranglement*. De fait, face à la remise en cause même du rapport au langage qu'impose chacun de ses textes²², la poésie de Celan ne se donne – comme il le conseillait d'ailleurs à son amante Brigitte Eisenreich qui avouait avoir du mal à la comprendre²³ – qu'au prix de relectures, d'imprégnation, d'immersion. Ses poèmes ne sont ainsi accessibles, du moins approchables, qu'au prix d'un renoncement, et de l'acoutumance offerte à la patience d'une pratique amoureuse.

Il faudra ainsi, dans cette perspective, chercher à lire Bassani *autrement*, dans le détour par le tout-autre. Le déracinement sera la façon de rejoindre, dans le cheminement même entre les langues, dans l'étrangeté ou la difficulté des différences, l'originalité et l'authenticité d'un secret semblable qui est témoignage. Le détour par l'autre, par le tout autre de la langue de l'autre aide-

²⁰ Cf. Annexe 1. Poème publié dans le recueil *Von Schwelle zu Schwelle* en 1955, qui sera la première publication d'un poème de Paul Celan en Italie. P. Celan, *Vor einer Kerze*, in *Von Schwelle zu Schwelle*, in *Gedichte II*, Baden-Baden, Suhrkamp Verlag, 1975, p. 110.

²¹ Theodor Wiesengrund Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, Paris, Gallimard, 1962.

²² Ce que résume de manière particulièrement claire Jean-Michel Maulpoix: «Comment lire Paul Celan ? Sans doute n'est-il pas de réponse satisfaisante à cette question que tout lecteur ne peut manquer de se poser et qui d'emblée le mène jusqu'au cœur obscur de cette œuvre si étrange. La poésie de Paul Celan met sa propre lecture en difficulté par la nature même de son écriture. Elle ne se contente pas d'être ardue, elle rend incertaine la notion de compréhension et, à travers celle-ci, notre relation même au langage. Plus spécifiquement, elle est faite pour nous dérouter, puisqu'elle tient délibérément en échec la maîtrise et l'aisance supposées d'un lecteur savant, et invite à établir une relation humble au poème, faite davantage d'imprégnation – par relectures successives – que d'efforts d'analyse. Ici, une voix s'attache à faire entendre les conditions dans lesquelles elle prend la parole et le sort qu'elle lui fait subir. Un souffle voudrait que l'on prête attention à sa respiration propre. Une main tendu espère le serrement d'une autre main» (Jean-Michel Maulpoix, *Paul Celan*, Paris, Gallimard, 2009, p. 11).

²³ Brigitta Eisenreich-Bertrand Badiou, *L'étoile de craie*, Paris, Seuil, 2013.

ra à creuser l'inaliénable fond d'identité qu'est la langue maternelle liée à l'individu, comme le corps est lié au corps. Car, au final, seul ce trajet vers le tout autre dessinera pour nos écrivains le sol irréductible de la *Muttersprache*, *lingua materna*²⁴, *langue maternelle*. Dans ce seul trajet de la *déterritorialisation* peut s'arracher l'individu, le temps d'un éclair, au sol de la langue, qui seulement alors *s'entame*: s'ouvre et commence. Ce détour est alors la connaissance profonde des cryptes de l'être et du langage, et pour Celan et Bassani, rencontre de *l'abgrund* qui les détermine fondamentalement, de ce sol qui les fonde et qui s'ouvre comme un abîme.

Ainsi: «*Per Giorgio Bassani, Di là dal cuore*»²⁵: s'acheminer vers la qualité du témoignage de Giorgio Bassani, et le trouver lui-même par un retour violent. *Per Giorgio Bassani*: pour lui, dédié à lui, «*di là dal cuore*» – dédier une lecture qui est un chemin dans cette étrangeté radicale de Paul Celan, et le trouver donc, dans le détour de l'amour. *Per Giorgio Bassani*: au travers de lui, trouver ce que Paul Celan appelle un *méridien*²⁶: ce qui le traverse, ce qui se dédie à lui, ce qui nous mènera à lui. Se déporter pour se trouver: comme Bassani qui n'eut de cesse que de trouver son identité dans la quête sans cesse renouvelée de la représentation de la marge, de l'altérité²⁷, trouver comment le témoignage qui est la crypte de ces deux œuvres se fait *di là dal cuore*, dans une pratique constante du déplacement, de la *déterritorialisation*, de la *dépossession*²⁸.

²⁴ D'où l'importance de la traduction de *Mutterwort* par *parola-madre* et pas *parola della madre* comme choisi par Bevilacqua dans le poème *Dinanzi a una candela*.

²⁵ Rappelons ici le titre global du colloque: *Gli intellettuali/scrittori italiani e il dovere della testimonianza. Per Giorgio Bassani, «di là dal cuore»*. Une partie du colloque était ainsi plus particulièrement *dédiée* à Giorgio Bassani.

²⁶ P. Celan, *Le Méridien et autres proses*, Paris, Seuil, 2002.

²⁷ Dont le judaïsme, comme l'homosexualité sont pour lui des masques. C'est d'ailleurs sans doute en ce sens d'un judaïsme social qu'est donné le judaïsme dans son œuvre.

²⁸ Et ainsi faudrait-il trouver dans ce trajet vers l'altérité de la langue un autre point commun aux deux auteurs: la pratique de la traduction, comme pratique amoureuse de la lecture, unit Celan et Bassani. Les deux poètes se rejoignent d'ailleurs exemplairement sur la figure d'Emily Dickinson, que Bassani a placée au centre de *Il Giardino dei Finzi-Contini*, traduite par Micòl, et que Celan traduisit aussi. Il est d'ailleurs possible de trouver, dans les marges de l'exemplaire des poésies de Dickinson déposé à la Fondazione Giorgio Bassani de Codigoro, des notes montrant l'attention extrême accordée au texte anglais (annexe 2). La traduction italienne de Bassani ne varie que très peu de celle de l'ouvrage (*ondeggiano* pour *dondolano*), mais surtout se suspend dans une reprise simple et double de *dove navi*, sans suite, comme si la même traduction pouvait se prolonger et se porter à l'infini, comme si le poème de Dickinson appelait une traduction infinie, et appelait le déroulement sans fin du langage.

*La circoncision***Radix, Matrix**

Wie man zum Stein spricht, wie
 Du
 Mir vom Abgrund her, von
 Einer Heimat her Ver-
 Schwisterte, Zu-
 Geschleuderte, du,
 Du mir vorzeiten,
 Du mir im Nichts einer Nacht,
 Du in der Aber-Nacht Be-
 Gegnete, du
 Aber-Du -:

Damals, da ich nicht da war,
 Damals, da du
 Den Acker abschrittst, allein:

Wer,
 Wer wars, jenes
 Geschlecht, jenes gemordete, jenes
 Schwarz in den Himmel stehende:
 Rute und Hode -?

(Wurzel
 Wurzel Abrahams. Wurzel Jesse. Ni-
 emandes
 Wurzel – O
 Unser.)

Ja,
 Wie man zum Stein spricht, wie
 Du
 Mit meinen Händen dorthin
 Und ins Nichts greifst, so
 Ist, was hier ist:

Auch dieser
 Fruchtboden Klafft,
 Dieses
 Hinab
 Ist die eine der wild-
 Blühenden Kronen .

Radix, Matrix

Comme on parle à la pierre, comme
 Toi,
 A moi depuis l'abîme, depuis
 Une terre maternelle
 Liée, pro-
 Jetée, toi,
 Toi, à moi depuis un temps sans souvenir,
 Toi à moi dans le rien d'une nuit,
 Toi dans une Mé-nuit ren-
 Contrée, toi
 Mé-toi -:

Autrefois, alors que je n'étais pas ici,
 Autrefois, comme tu
 Arpentais le champ, seule:

Qui,
 Qui était-ce, noire
 Sur le ciel cette érection, cette
 Race, assassinée
 Verge et testicule -?

(Racine.
 Racine d'Abraham. Racine de Jesse. De
 personne
 Racine – ô
 Nôtre.)

Oui, comme on parle à la pierre, comme
 Toi
 Avec mes mains ici-bas
 Et dans le rien saisis, tel
 Est, ce qui est ici:

Et même ce
 Sol à fruit bée,
 Cet
 En-bas
 Fait partie de la couronne
 Qui sauvagement fleurit²⁹.

²⁹ Paul Celan, *Radix Matrix, Die Niemandrose* cit. (je traduis).

Ce poème de Celan peut nous aider à établir une image de l'identité, essentiellement juive, donc, chez nos deux auteurs comme donnée sur le mode de la *circumcision*. Cette identité se dresse ainsi, *extime*, comme un signe obscène dans le ciel, racine impensable, signe étrange et infiniment signifiant. L'identité se donne comme extérieure, et donnée comme plus qu'étrangère, intangible. C'est ce qui se donne à lire lors de la scène, nimbée d'or brut, de la synagogue, dans *Il Giardino dei Finzi-Contini*:

Giacché cosa mai significava la parola «ebreo», in fondo? Che senso poteva avere, per noi, termini come «Comunità» o «Università israelitica», visto che prescindevano completamente dall'esistenza di quell'ulteriore intimità [...] derivante dal fatto che le nostre due famiglie, non per scelta, ma in virtù di una tradizione più antica di ogni possibile memoria, appartenevano allo stesso rito religioso, o meglio, alla stessa «scuola»³⁰.

C'est ainsi le sens de l'avancée de Bassani au cœur de l'intimité de la brume d'or de la communauté juive ferraraise: toute l'entreprise du *Romanzo di Ferrara* semble vouloir rassembler la ville entre ses murs, et offrir au final une pénétration constante, en abyme, au cœur de son intimité. Le roman de Micòl semble être la quête de l'intimité la plus authentique. Mais, entre les murs, au creux de la synagogue, sous le voile poreux du *taled*, dans l'intimité la plus grande qui puisse se donner, l'identité se donne sous la forme d'une distance intangible, d'un mystère irréductible³¹:

In fila nel loro stallo, i due Finzi-Contini e i due Herrera erano lì, a poco più d'un metro di distanza, eppure lontanissimi, intangibili: come se li proteggesse tutt'attorno una parete di cristallo³².

Ainsi, de même que la langue nous détermine de manière première, et inarrachable³³, le judaïsme marque le surgissement de l'identité des écrivains dans la violence de la *circumcision*: une décision, prise quand «je» n'étais pas là, a pris place sur mon nom, sur mon corps³⁴, expérience obscure précédant et détermi-

³⁰ G. Bassani, *Il Giardino dei Finzi-Contini* cit., pp. 341-342.

³¹ L'autre étant sans doute le poème de Dickinson placé au centre du roman, terrible parole triplement étrangère passée par la parole de Micòl, et qui expose la chambre double, vide, de l'éternité, doublement inhabitable. Cf. «zweihaüsig, ewiger, bist du, unbewohnbar», *Die Niemandsrose* cit., p. 247 («Ta demeure est double, éternel, inhabitable»).

³² G. Bassani, *Il Giardino dei Finzi-Contini* cit., p. 345.

³³ Thématique développée par Giorgio Agamben, dans *Enfance et Histoire*, Paris, Payot, 2000.

³⁴ «Elles ne sont en effet marquantes que dans la mesure où leur lisibilité annonce la possibilité d'un retour. Non pas le retour absolu de cela même qui ne peut revenir: une naissance ou une circoncision n'ont lieu qu'une fois, c'est l'évidence même. Mais la revenance spectrale de cela même qui, unique fois au monde, ne reviendra jamais. Une date est un spectre. Mais

nant toute expérience. Le resserrement de l'espace, acheminement vers l'identité, s'accomplit au final comme l'ouverture d'un espace, comme rencontre d'une fondamentale différence, dont ressort, dans un mouvement d'*extimité* qui n'est pas sans rappeler la structure même du *Giardino dei Finzi-Contini*, dans une logique un peu chamanique, son propre corps dressé hors de soi, race exposée, assassinée, dans le ciel, absolument sienne, absolument étrangère.

C'est en ce sens que l'identité naît pour Celan et Bassani sur le mode de la *circumcision*. Marqués par le langage, marqués par l'histoire, marqués par la circoncision ; liés au langage, liés à l'histoire, liés par la circoncision. Identité tressée du juif, écrite à même le corps, comme unité et totalité du fragment, comme décentrement de la césure. Au final, les déportations, les lois raciales, ouvrent les deux écrivains au judaïsme dans son identité comme blessure. Blessure que l'écriture devra porter comme témoignage.

Cependant, ce témoignage ne pourra être associé à l'impératif millénaire du *Zakhor*³⁵, visant à maintenir l'identité juive depuis la seconde destruction du temple³⁶, ou plutôt devra se séparer de lui. Le témoignage est certes au fondement même de la construction comme maintien de l'identité juive, mais il ne peut chez les deux écrivains se constituer comme tel, et s'inscrire dans cette tradition d'un témoignage millénaire. Paul Celan formule ce renversement du témoignage dans une formule lapidaire.

«*Verjuden: Es ist das Anderswerden, Zum-anderen-und-dessen-Geheimnissteh*»³⁷

En ce sens l'identité juive devra s'accomplir dans le devenir sans cesse renouvelé d'un témoignage ne puisant plus dans la tradition, mais dans une forme de retour de la tradition dans son accomplissement messianique. L'être-juif doit s'accomplir vers un devenir-juif, *verjuden*, par un *enjuivement* qui, en portant

cette revenance du retour impossible se marque dans la date, elle se scelle ou spécifie dans l'anneau de l'anniversaire assuré par le code» (J. Derrida, *Schibboleth pour Paul Celan*, Paris, Galilée, 1986, p. 37).

³⁵ «L'hébreu *Zakhor* – souviens-toi ! – annonce l'insaisissable sujet dont je vais traiter [...]. Le verbe *zakhar* dans ses diverses conjugaisons apparaît dans la Bible pas moins de cent soixante-neuf fois ; généralement il a Israël ou Dieu pour sujet, car la mémoire leur incombe à l'un et à l'autre. Le verbe se complète de son antonyme – oublier. Israël reçoit l'ordre de se souvenir, de même l'adjure-t-on de ne pas oublier. Ces deux impératifs n'ont cessé de résonner chez les juifs depuis les temps bibliques. En cherchant à comprendre comment un peuple a pu survivre alors que son histoire pour l'essentiel s'est passée dans l'exil, je voudrais, à dire vrai, suggérer que l'histoire de sa mémoire, largement négligée et encore à écrire, est un sujet d'importance» (Yosef Hayim Yerushalmi, *Zakhor, Histoire juive et mémoire juive*, Paris, Gallimard, 1991, p. 21).

³⁶ Bassani, d'ailleurs, n'écrit pas en partant de ce qu'il nomme dans vers du poème *Le leggi naziali*: «Il noioso ebraismo metastorico», refusant par ailleurs d'être considéré essentiellement en tant qu'écrivain juif (*Epitaffio*, in *Opere* cit., p. 1438).

³⁷ «S'enjuiver: c'est devenir-autre, se-tenir-aux-côtés-d'autrui-et-de-son-secret» (P. Celan, *Notes pour le Méridien*, in Brigitta Eisenreich-Bertrand Badiou, *L'étoile de craie* cit., p. 256).

son regard sur le plus lointain, doit se porter au plus proche de l'événement toujours plus antérieur qui aura laissé sa trace, sa cicatrice sur le corps. Le judaïsme comme témoignage est donc une tension, vers l'autre et vers son secret, et le témoignage, pour Paul Celan et Giorgio Bassani, ne peut être dès lors qu'intériorisation, et plus extériorisation.

La muse de cendre

Chez Bassani, la séparation entre récit et poésie n'est pas nette³⁸: par-delà l'œuvre de sa vie qu'est *Il Romanzo di Ferrara*, et même au travers d'elle, Bassani s'est toujours voulu poète. Les grandes œuvres sont pour lui celles qui savent joindre poésie et roman dans ce qu'il nomme une forme de *tension lyrique*³⁹. De fait, c'est électivement à l'œuvre narrative de Giorgio Bassani, et plus particulièrement à *Il Giardino dei Finzi-Contini*, que je souhaiterais comparer l'œuvre fondamentalement et violemment poétique de Paul Celan. Outre cette équivalence dans le lyrisme, se développe sans doute dans les œuvres narratives de Bassani, plus qu'ailleurs dans sa production, une forme de lyrisme impersonnel qui s'oppose d'ailleurs à sa production proprement poétique, et qui l'unit à la pratique lyrique de Paul Celan⁴⁰. Et c'est ainsi plus que tout à Bassani *poète en tant que romancier* que je souhaite comparer Paul Celan le poète. De fait, *Il Giardino dei Finzi-Contini* développe, outre cette dimension lyrique impersonnelle essentielle, l'adresse terrible, et totale, partagée avec Paul Celan, à une *muse de cendre*.

Grosse, graue,
Wie alles Verlorene nahe
Schwestergestalt

Alle die Namen, alle die mit-
Vebrannten
Namen. Soviel
Zu segnende Asche⁴¹

³⁸ «Che cos'è *la Recherche*? E *Ulysses*, che cos'è? E *das Schloss*? E *Der Zauberberg*? Non sono forse, insieme, romanzi e poemi, opera lirica e narrativa?» (*In risposta II* cit., p. 1210).

³⁹ «Vorrei potere scrivere qualcosa che si avvicinasse al lirismo e alla tensione narrativa dei *Malvaglia*, di *Senilità*, e, soprattutto, di *The Scarlet Letter* di Hawthorne: libro che non posso rileggere senza provare, ogni volta, la più violenta commozione» (*In risposta I*, in *Opere* cit., p. 1173).

⁴⁰ «Le poesie comincia a scriverle per un bisogno di parlare di me» (G. Bassani, *Meritare il tempo. Intervista*, in Anna Dolfi, *Giorgio Bassani. Una scrittura della malinconia*, Roma, Bulzoni, 2003, p. 169).

⁴¹ «Je traduis: «grande, grigia, / come tutto il perso vicino / forma sorella // tutti i nomi, tutti i / con-bruciati / nomi. Tanti / ceneri da benedire» (P. Celan, *Chymisch*, in *Die Niemandrose, Gedichte I*, Frankfurt am Main, Bibliothek Suhrkamp, 1975).

En dédiant initialement son livre à Micòl, et en revendiquant la plus haute réalité⁴², la prose bassanienne rejoint la parole celanienne, et les deux œuvres tracent au final des lignes semblables, cherchent à cerner un corps semblable, à faire parvenir leur parole à une lisibilité identique.

*Ceux qui ont eu l'expérience de la captivité (et, beaucoup plus généralement, tous les individus qui sont passés par des expériences éprouvantes) se partagent en deux catégories bien différentes, avec de rares nuances intermédiaires: ceux qui se taisent et ceux qui racontent*⁴³.

La question du témoignage est ainsi au centre des deux œuvres de Celan et de Bassani, sans pouvoir pour autant se réduire à l'alternative radicale posée par Primo Levi: tournés vers l'intérieur et non vers l'extérieur, vers le repli et non vers le dépli, la qualité de leur témoignage ne peut se réduire au silence ou au récit. Et ce sont les modalités de cet entre-deux, de ce terrible entre-deux de la parole et du silence que je souhaiterais interroger. La logique du témoignage comme essence impossible de l'écriture prend place dans le cadre d'une poétique lyrique qui au final se refuse à la communication, ou qui la pratique de manière étrange, étrangère, animale. Leur témoignage, fruit d'un effort de lisibilité et d'enfouissement, ne peut apparaître au niveau supérieur et lisible de la parole, mais praticable à la seule poussière, rendu à la mobilité fondamentale de l'eau, *writ in water*⁴⁴. Un témoignage qui, pour garder la charge de son authenticité, se doit d'être au final illisible, ou alors, «*dem Staub, dem beweglichem eingezeichnet*»⁴⁵.

Dans l'écriture de Paul Celan et de Giorgio Bassani, le témoignage se porte vers une volonté d'incarnation, vers l'accès, en son aboutissement, de l'écriture, à la lisibilité d'un corps, d'une pierre. Le corps illisible du témoignage se donnera dans une forme de tresse, de couture au langage, à la parole même, d'un corps lisible tressé de parole: Micòl, Ferrara, bouches d'ombre, muses de cendre.

Dès lors, le témoignage confronte l'écriture à la honte de son ambition: écritures-bénédictions, les œuvres de Celan et Bassani opposent au pur départ de la

⁴² «Io ho fatto di tutto per far credere che i personaggi dei Finzi-Contini siano veri [...]. Ho cercato di non stabilire nessun diaframma tra lo scrittore e l'attore della storia [...]. Ho dedicato il mio romanzo al, personaggio di Micòl, a Micòl. Come se Micòl fosse realmente vissuta [...]. Diceva Pascal – è una frase terribile che aveva un significato religioso, eminentemente religioso, ma io l'assumo volentieri, anzi l'ho assunta come epigrafe al mio libro di saggi – «*Je crois volontiers les histoires dont les témoins se font égorger*» (Giorgio Bassani, *Intervista all'istituto italiano di cultura di New York*, in «Nuovi argomenti», ottobre-dicembre 2015, 72, pp. 92-93).

⁴³ Primo Levi, *Les naufragés et les rescapés. Quarante ans après Auschwitz*, Paris, Gallimard, 1989, p. 149.

⁴⁴ Epigraphe de John Keats sur sa tombe romaine: *Here lies one whose name was writ in water*.

⁴⁵ «*Inscritto nella mobile polvere*» (J. W. Goethe, *West-Österlicher Diwan*, Paris, Gallimard, 1984, p. 209).

prière la volonté d'une trace, d'une inscription. Écritures ainsi essentiellement *précaires*, jusque dans leurs volontés pourtant impossible d'inscription, et donc de lisibilité⁴⁶. Dans tous les cas, dans ces œuvres se remet en cause, et se redonne à penser avec urgence la question d'un témoignage⁴⁷ qui en bouleverse les exigences habituelles, qui s'expose comme illisible, qui se donne et se retire. Ainsi, se rejoignent Paul Celan l'illisible, et Bassani le lisible. Ainsi faudrait-il interroger, ce qui est lisible chez Celan, et ce qui est illisible chez Bassani.

I — NIEMAND ZEUGT FÜR DEN ZEUGEN⁴⁸

Testimonianza / Fantasma

Il dovere della testimonianza: nous avons vu que le devoir de témoignage, après l'expérience de la Shoah, ne pouvait que se séparer de l'impératif du *Zakhor*, du fondement de l'identité juive sur un témoignage millénaire. Ou que du moins, le devoir, la nécessité d'un témoignage en tant qu'écrivain juif s'inscrivait dans un tournant: le judaïsme impose toujours un témoignage, et ne se donne qu'en tant que témoignage, dont la qualité, cependant, change. Car jamais, là où le témoignage semble portant impossible, sa nécessité ne s'est faite sentir avec tant de force. Dans l'œuvre de Primo Levi, exemplairement, une nécessité vitale du témoignage se fait jour, précédant même le témoignage en soi dans son contenu. Le devenir-témoin y révèle son caractère obsessionnel et fantasmatique, travail de rêve: le fantôme lointain guidant le prisonnier était celui du fantôme, travaillant par sa hantise le témoin, qui, au moment de témoigner, nous le verrons, ne peut que tendre vers le fantôme qu'il fut.

Puisque même ici il est possible de survivre, nous devons vouloir survivre, pour témoigner, pour raconter⁴⁹.

Curieusement, cette même pensée («même si nous racontions, on ne nous croirait pas») du fond du désespoir des captifs affleurerait sous la forme du rêve nocturne⁵⁰.

⁴⁶ Dans une inversion du schéma habituel de la prière, là où elle est d'habitude mise en silence d'un écrit, ou dilapidation d'un écrit dans son élévation, sorte de sacrifice, de combustion, nous avons ici l'écriture d'un silence, d'une dispersion, d'une dilapidation.

⁴⁷ Notamment dans le cadre de polémiques incroyables sur la *qualité* nécessaire du témoignage, comme celle qui opposa Lanzmann et Godard, Didi-Huberman et Wajcman, qu'expose le livre de Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Paris, Éditions de Minuit, 2003.

⁴⁸ P. Celan, *Aschenglorie*, in *Atemwende, Gedichte II*, Baden-Baden, Suhrkamp Verlag, 1975, p. 72 (Je traduis: «Nessuno testimonia per il testimone»).

⁴⁹ P. Levi, *Si c'est un homme*, Paris, Julliard, 1987, p. 42.

⁵⁰ P. Levi, *Les naufragés et les rescapés. Quarante ans après Auschwitz*, Paris, Gallimard, 1989.

Le témoignage *hante* le prisonnier, comme le survivant, maintenant aujourd'hui comme alors la tension vitale, la survie et sa nécessité. *Le devoir de témoignage* est ainsi un devoir qui se manifeste davantage sur le mode de la *hantise*, du travail inconscient, que du devoir réfléchi. Issu des profondeurs du silence, le témoin devra lui-même témoigner, sans doute, en tant que fantôme.

L'armée de fantômes qui y végétait encore était constituée de *Geheimnisträger*, de porteurs de secrets, dont il était nécessaire de se délivrer⁵¹.

Le corps dans les *Lager* ne pouvait que se faire porteur d'un secret à la densité matérielle, accumulé fantomatiquement dans les profondeurs du corps épuisé, et dont le survivant hérite, impensable comme à tout autre.

Car au final, qu'est-ce qu'un témoin, qu'est-ce que témoigner?⁵² Le témoignage, *testimonianza*, pourrait se dire comme la tentative de porter la tête dans un invisible qui réclame la visibilité⁵³. De ramener la parole de cet invisible, et donc de rendre manifeste, lisible, d'esquisser la réalité de l'événement. Le témoignage est donc là pour manifester, sur le mode du fantôme, l'invisible. Que fait le témoignage, sinon porter les yeux dans l'aveugle, pour fonder la possibilité d'une vérité qui soit objective, pour donner une image, un corps et un sol à *l'abgrund*⁵⁴ de la parole. La *parole* doit s'y porter dans sa négation, doit y passer par l'épreuve de sa négation pour donner un sol à la *parole*. Ainsi, le témoignage n'est donc pas seulement *inscription*, mais *fondation*: le témoignage se fait toujours contre l'écriture, contre la parole, et doit au final dépasser son statut de parole dans celui de *preuve*: sa fragilité doit se faire inscription. De fait, cette fondation, cette force de loi de la parole, repose aussi sur sa réversibilité, sa fragilité, sa perversité: dans le témoignage le corps se donne renversé, ou se donne comme renversé. Le corps se dit retourné, le témoin présente sa peau renversée, même si tel n'est pas le cas. Le témoignage peut ainsi n'agiter que la fiction

⁵¹ Ivi, p. 14.

⁵² Difficile d'être plus précis en ce point que Giorgio Agamben dans son livre consacré à l'archive et au témoin: «Le latin a deux termes pour désigner le témoin. Le premier, *testis*, dont vient notre «témoin», signifie à l'origine celui qui se pose en tiers entre deux parties (*terstis*) dans un procès ou un litige. Le second, *superstes*, désigne celui qui a vécu quelque chose, a traversé de bout en bout un événement et peut donc en témoigner. Il est clair que Levi n'est pas un tiers ; il est, de part en part, un rescapé. Cela veut dire que don témoignage ne concerne pas l'établissement des faits en vue d'un procès (il n'est pas assez neutre, il n'est pas un *testis*). En dernière analyse, ce n'est pas le jugement qui importe pour lui – encore moins le pardon» (Giorgio Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz*, Paris, Rivages, 2003).

⁵³ Ainsi, exemplairement, dans le tableau du Caravage donné en annexe 3, le témoignage se donne comme volonté de porter le corps dans un *abîme*.

⁵⁴ *Abîme*, au sens d'absence de sol, *ab-grund*.

d'un tel renversement du corps, et n'en donner que la fable, dont il prend alors la forme fragile et précaire. Ainsi, le témoignage équivaut-il au faux témoignage, et s'ouvre entre ces deux notions un spectre dans lequel le témoignage réel développe un corps plus ou moins dense, plus ou moins ancré dans la réalité, plus ou moins problématique.

La majorité des témoins, de l'accusation et de la défense, sont maintenant disparus, et ceux qui restent et qui, surmontant les uns leurs remords, les autres leurs blessures, consentent encore à témoigner, disposent de souvenirs de plus en plus flous et stylisés⁵⁵.

Dès lors, l'unicité de la *date* à laquelle renvoie le témoignage, dont le témoignage est trace et écriture, tentative de restitution, de fondation rencontre l'écueil du mensonge et de l'oubli, du flou et du style. Et le témoignage doit agiter alors les oripeaux de l'argumentation pour se faire efficace⁵⁶, pour construire sa validité. Et le jugement de Salomon seul peut lire le témoignage dans l'effacement du témoignage, dans son retrait, seul le sage sait lire le témoignage où le témoin renonce à l'éloquence pour conserver intacte la vérité de son secret, sa *date*.

La date

*O diese Wege, galaktisch,
o diese Stunde, die uns
die Nächte herüberwog in
die Last unsrer Namen*⁵⁷.

Il nous faut désormais nous pencher sur la valeur de la *date*, de *l'heure* dont doivent témoigner Paul Celan et Giorgio Bassani. Les deux écrivains sont en effet en charge d'une *date* fort semblable, à l'obscurité de laquelle leurs témoignages doivent se porter, à laquelle ils doivent donner corps. En suivant l'analyse menée par Jacques Derrida dans un de ses livres consacrés à Paul Celan⁵⁸, cette notion de *date* peut être fondamentale pour comprendre l'inscription des deux œuvres: ce qui s'écrit en elles, ou ce vers quoi elles s'inscrivent, ce pourquoi elles prennent *le risque de la lisibilité*.

⁵⁵ P. Levi, *Les naufragés et les rescapés. Quarante ans après Auschwitz*, Paris, Gallimard, 1989, p. 19.

⁵⁶ «Une unique Anne Frank éveille davantage d'émotion que les milliers qui souffrirent comme elle, mais dont l'image est restée dans l'ombre» (ivi, p. 56).

⁵⁷ P. Celan, *Soviel Gestirne*, in *Die Niemandrose* cit., p. 217 («Ô ces chemins, galactiques, Ô cette heure, qui nous / ajouta le poids des nuits en / la charge même de nos noms», je traduis).

⁵⁸ J. Derrida, *Schibboleth pour Paul Celan*, Paris, Galilée, 1986.

Comme la *physis*, une date aime à se crypter. Elle doit s'effacer pour devenir lisible, se rendre illisible dans sa lisibilité même. Car si elle ne suspend pas en elle ce trait unique qui la tient à l'événement sans témoin, sans autre témoin, elle reste intacte mais absolument indéchiffrable. Elle n'est même plus ce qu'elle a à être, ce qu'elle aura dû être, son essence et sa destination, elle ne tient plus sa promesse, celle d'une date⁵⁹.

De manière générale, dans chacun de ses poèmes, Paul Celan se porte vers une date⁶⁰, et semble utiliser la poésie pour tâcher d'en faire l'expérience intégrale, ou pour se porter vers le *témoin intégral* de cette expérience, sur la part de lui-même qui a vécu cette expérience intégrale.

*Peut-être est-on en droit de dire que tout poème garde inscrit en lui son «20 Janvier»?
Peut-être ce qui est nouveau dans les poèmes qu'on écrit aujourd'hui est-il justement
cela: l'effort, le plus lisible entre tous, de garder la mémoire des dates?»⁶¹*

Mais, de la même manière que l'écriture-contemplation-témoignage de Bassani semble se porter vers un maintien de la mémoire de la *Shoah*, une date semble réunir toutes les dates celaniennes, celle de «cette heure qui ajouta le poids des nuits à la charge de nos noms». Prise en charge par l'écrivain, elle est à la fois un devoir cousu à son corps même sur le mode de la fatalité, mais aussi une orientation permanente, *fenditura del tempo*⁶² vers laquelle sans cesse porter ses efforts et son regard. Le devoir de témoignage est alors circoncision, et ne peut alors se donner sous l'angle de la liberté, mais sur celui du toujours-déjà-donné, et, plus que comme volonté, comme respiration, souffle.

*Tu resti, tu resti, tu resti
Creatura di una morta,
Consacrata al no del mio rimpianto,
Coniugata ad una fenditura del tempo,
Al cui cospetto la parola-madre
Affinché un'unica volta
Vacilli la mano
Che sempre mi afferra al cuore»⁶³*

⁵⁹ Ivi, p. 32.

⁶⁰ Les dates de Paul Celan restent illisibles, sinon dans le travail critique entrepris par Jean Bollack, ou Peter Szondi, qui en éclaircissent certaines. Il faudrait rapprocher cette recherche critique de la lisibilité de la date des recherches récentes sur l'identité possible de l'inspiratrice de Micòl Finzi-Contini.

⁶¹ P. Celan, *Discours de Brême*, in *Le Méridien et autres proses*, Paris, Seuil, 2002, p. 81.

⁶² Cf. Annexe 1.

⁶³ Cf. Annexe 1.

«Tu resti, tu resti, tu resti»: le retrait, *tsimtsoum*, qui est le corps de cette fissure du temps, creusée par un événement disparu, le vide qui est l'image du juif disparu, ne cesse de produire un lien permanent, une responsabilité qui est couture à ce qui manque de cet événement. Le rien, ici d'une date non-vécue en sa totalité, ne cesse de produire un dire faste, un bavardage infini, ne cesse de se tenir⁶⁴. Les dates, et donc les secrets, les cryptes des œuvres de Celan et de Bassani, sont ainsi l'échéance d'une responsabilité aveugle, qui ne cesse par son regard d'aveugler le témoin. Parler, témoigner, sera ainsi témoigner, parler pour les morts, parler avec leur langue.

La date et le fantôme

Les témoignages de Celan et de Bassani sont ainsi travaillés par une date qu'ils cherchent à extraire de leur langue, à rendre éternellement présente. Mais une date problématique, la *Shoah*, nous l'avons vu, ne s'étant donnée à eux que par le biais d'un discours, ou d'une absence, d'un retrait. C'est ainsi une date à proprement parler non-vécue, qui s'impose, intémoignable comme peut-être tout deuil. Mais deuil ici sans corps, sans sépulture, sans cérémonie possible. La date n'a de cesse de rappeler la distance de la déflagration qui l'aura inscrite, distance dont le calme qui baigne toute chose dans *Il Giardino dei Finzi-Contini* est une émanation. La sérénité morandienne du monde baignant la Ferrare de Micòl n'est que l'ultime voile qui sépare Bassani de celui que Primo Levi appelle *témoin intégral*.

Je le répète: nous, les survivants, nous ne sommes pas les vrais témoins. C'est là une notion qui dérange, dont j'ai pris conscience peu à peu, en lisant les souvenirs des autres et en relisant les miens à plusieurs années de distance. Nous, les survivants, nous sommes une minorité non seulement exiguë, mais anormale: nous sommes ceux qui, grâce à la prévarication, l'habileté ou la chance, n'ont pas touché le fond. Ceux qui l'ont fait, qui ont vu la Gorgone, ne sont pas revenus pour raconter, ou sont revenus muets, mais ce sont eux, les «musulmans», les engloutis, les témoins intégraux, ceux dont la déposition aurait eu une signification générale⁶⁵.

Donc au final, pour le témoignage qui concerne Bassani et Celan, il s'agit de porter l'œil, et la tête dans le *Weltlos* d'un secret leur restant à eux-mêmes silencieux, et de parler *en tant que* «musulmans», en tant que ceux qui ont connu le cœur même de l'histoire, la plus grande et profonde intimité avec ce que Levi nomme la *Gorgone*. Ce paradoxe irrespirable de Primo Levi révèle la particula-

⁶⁴ Cf. *Mandorla* (voir *infra*).

⁶⁵ P. Levi, *Les naufragés et les rescapés. Quarante ans après Auschwitz* cit., p. 82.

rité, la qualité nouvelle de ce témoignage sans témoin, et de ces témoins dont le témoignage doit se porter vers un événement l'excédant et le précédant toujours, vers la parole spectrale du *sommerso*. Le spectre⁶⁶ du témoin, du témoignage vient ainsi hanter l'écrivain, et l'invite à rejoindre une vérité qui elle-même est fantomatique, instable, errante. Celan et Bassani ne peuvent témoigner en tant que témoins, étant à jamais séparés de l'acte les ayant écrits à jamais. Leur témoignage ne peut esquisser aucune réalité. Ainsi, témoins de rien, ils ne peuvent et doivent témoigner en tant que témoin, *mais témoigner pour le témoin*. *Niemand zeugt für den zeugen* – personne ne témoigne pour le témoin, personne ne peut témoigner pour le témoin. Ou c'est seulement en tant que *personne*⁶⁷, que le témoignage peut et doit se faire.

Personne, sans doute, n'a exposé de façon plus directe ce décalage et ce malaise que Zelman Lewental, un membre du *Sonderkommando* d'Auschwitz qui confia son témoignage à quelques feuillets enterrés à proximité du crématoire III et exhumés dix-sept ans après la libération du camp.

Comment exactement, écrit Lewental en Yiddish, les choses se sont passées, aucun être humain ne peut l'imaginer, et c'est en fait inimaginable qu'on puisse raconter exactement comment nous avons vécu cette épreuve [...]. Nous – un petit groupe de gens obscurs qui ne donnera pas de fil à retordre aux historiens. A l'évidence, il ne s'agit pas seulement de la difficulté ressentie lorsqu'on cherche à communiquer aux autres ses expériences les plus intimes. Le décalage s'inscrit dans la structure même du témoignage. D'une part, en effet, ce qui s'est passé dans les camps apparaît aux rescapés comme la seule chose vraie, comme telle absolument inoubliable; de l'autre, la vérité, pour cette raison même, est inimaginable, c'est-à-dire irréductible aux éléments réels qui la constituent. Des faits tellement réels que plus rien, en comparaison, n'est vrai; une réalité telle qu'elle excède nécessairement ses éléments factuels: telle est l'aporie d'Auschwitz. Comme il est écrit sur les feuillets de Lewental: «la vérité entière est beaucoup plus tragique, encore plus terrifiante»⁶⁸.

Face à ce témoignage-limite et absolu que seraient les feuillets enfouis par Zelman Lewental, Agamben relève « le décalage dans la structure même du témoignage ». C'est ainsi peu de dire que les témoignages de Celan et de Bassani renoncent à l'argumentation, et rendent problématique la notion même de lisibilité. Leur témoignage, porteur d'un secret leur restant à eux-mêmes silencieux,

⁶⁶ A prendre ici dans le sens de fantôme, mais aussi à la somme des variations d'un espace, à la décomposition d'un ensemble complexe. Spectre comme fantôme, spectre comme étendue possible d'un corps entre deux impossibilités, deux absences.

⁶⁷ Cette notion de *Personne* est essentielle dans l'œuvre de Paul Celan, depuis le titre de son recueil, *La rose de Personne*, jusqu'au sublime poème *Psalm*, où le poète se dédie à «Personne»: «Loué sois-tu, Personne, à ton encontre voulons-nous fleurir...» (*Psalm*, in *Die Niemandrose* cit., p. 225).

⁶⁸ G. Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz* cit., p. 10.

ne peut chercher à attester de la réalité du corps de l'événement: leur témoignage, en cherchant à parler pour les témoins, a aussi pour fonction la construction d'une réalité, d'une vérité, d'une solidité⁶⁹. Ecrire pour eux-mêmes, la réalité de cet événement au regard duquel aucune réalité ne possède de densité. Construire quelque chose du vide de cette densité, vide qui deviendra à son tour densité capable quelque part d'équilibrer le monde.

Le commerce lyrique

Ainsi le témoignage change-t-il de structure, d'orientation, et opère une bascule d'ordre lyrique, adoptant du lyrisme le mode de communication particulier :

« Dorthin / führt uns der Blick, / mit dieser / Hälfte / haben wir umgang »⁷⁰

Ainsi l'écriture comme témoignage met en place ce qu'il faudrait appeler un *commerce lyrique*, comme formulé par Paul Celan dans son poème. Echange sacrificiel, économie bataillienne, commerce lyrique avec les morts, les témoignages de Paul Celan et Giorgio Bassani trouvent sans doute leur difficulté dans leur orientation: la communication ne s'établit que vers les morts, totalement orientée vers leur réalité. Les morts y font le chemin vers la vie, les vivants font le chemin vers la mort, et leur parole submergée :

Geo Jozs torna del regno dei morti in una città dopo tutto normale. Ma anche i poeti, se sono veramente tali, tornano sempre dal regno dei morti. Sono stati di là per diventare poeti, per astrarsi del mondo, e non sarebbero poeti se non cercassero di tornare di qua, fra noi...⁷¹

Anche i Finzi-Contini, che cosa sono se non dei morti? Tutti dediti alla loro casa, all'arte, al passato, alle memorie... Ma hanno dentro di loro un personaggio, Micòl, che è diverso. Anche lei appartiene a loro, a loro mondo, ma ne vuol venir fuori. Ama la vita, torno verso la vita. Ed è per questo che ne scrivo⁷².

C'est ainsi vers la mort, ou vers les morts (*per* i morti), au travers d'eux, que vont se construire ces œuvres. La *spinta* étant prise de conscience de leur exis-

⁶⁹ «Dans ces années qui suivirent, j'ai tenté d'écrire des poèmes dans cette langue: pour parler, pour m'orienter, pour m'enquérir du lieu où je le trouvais et du lieu vers lequel j'étais entraîné, pour m'esquisser une réalité [...] le poème, en tant qu'il est une forme d'apparition du langage, et par là d'essence dialogique» (P. Celan, *Discours de Brême*, in *Le Méridien* cit., p. 57).

⁷⁰ P. Celan, *Dein hinübersein*, in *Die Niemandrose* cit., p. 218 («Vers là-bas / nous conduit le regard, / avec cette / moitié / avons nous commerce», je traduis).

⁷¹ G. Bassani, *In risposta (VI)* cit., p. 1323.

⁷² G. Bassani, *In risposta (VII)* cit., pp. 1344-1345.

tence fantasmatique, le *sfogo* se doit donc d'être écriture spectrale, fantomatique. Ainsi, à la différence du témoignage de Primo Levi, qui se fonde sur la réception et sur la lisibilité, et qui prend en compte de manière nécessaire l'audience du témoignage, sa réception, Paul Celan et Giorgio Bassani ne s'adressent qu'aux morts, qu'à une muse brûlée, donnant au témoignage, une essence lyrique⁷³. En cela peut s'expliquer l'étrange perception de Paul Celan par Primo Levi, dans son livre *l'Altrui Mestiere*:

L'effabile e preferibile all'ineffabile, la parola umana al mugolio animale. Non è un caso che i due poeti tedeschi meno decifrabili, Trakl e Celan, siano entrambi morti suicidi, a distanza di due generazioni. Il loro comune destino fa pensare all'oscurità della loro poetica come ad un pre-uccidersi, a un non-voler-essere, ad una fuga del mondo, a cui la morte voluta è stata coronamento. Sono da rispettarsi, perché il loro «mugolio animale» era terribilmente motivato [...] ⁷⁴.

Cette sévérité extrême débouche pourtant sur une constatation fondamentale:

Se il suo è un messaggio, esso va perduto nel «rumore di fondo»: non è una comunicazione, non è un linguaggio, o al più è un linguaggio buio e monco, ed è solo, come tutti lo saremo in punto di morte⁷⁵.

Si c'est un message. Même dans la difficulté de concevoir un autre mode de témoignage, l'honnêteté de Levi le mène à présenter ce témoignage comme renoncement à la langue des hommes pour celle des animaux, pour la parole des morts. Il faut cependant insister sur le fait que le silence de Celan, du moins son caractère indéchiffrable, n'est pas un renoncement à la vie, mais au contraire une réorientation de sa poésie pour la vie. Celan parle pour les morts, en leur lieu et place, avec leur langue, *obscur* et *amputée*. Et si son poème se fait monstre, prophète, hybride, c'est en suivant les exigences de l'authenticité dans la quête d'une vie, d'une réalité. Ainsi, le poète est-il toujours à la frontière du lisible et de l'illisible, du présent et de l'absent: comme nous avons pu le lire dans le poème *Vor einer Kerze*, les lèvres tendent de nuit, et, le doigt éclatant des anneaux de l'alliance, l'avancée dans le gouffre se donne par une langue pétrifiée, qui se contente de « dénouer la chevelure des arbres », parole-geste répétitive, explorée par une langue qui se fait matière, par une pierre qui parle à la pierre, *schibboleth*.

⁷³ Il faudrait, pour montrer l'essence lyrique de ce témoignage vers l'absence, citer le beau poème de Philippe Jaccottet, «Comme je suis un étranger dans notre vie, / je ne parle qu'à toi avec d'étranges mots, / [...] je ne parle qu'à toi, mon absent, ma terre...», et y trouver cette posture naturelle du lyrisme à s'adresser à l'absente (Philippe Jaccottet, *Comme je suis un étranger*, dans *L'effraie*, in *Poèmes*, Paris, Gallimard, 1971).

⁷⁴ P. Levi, *L'altrui Mestiere*: «Dello scrivere oscuro», in *Opere III*, Torino, Einaudi, 1990, p. 636.

⁷⁵ *Ibidem*.

Ainsi Bassani dédie-t-il *Il Giardino dei Finzi-Contini* à Micòl, et fait de cette morte fantasmatique le plus haut point de réalité. Son récit déploie de même une structure lyrique dans sa résistance⁷⁶ à l'horizontalité de la narration, dans une désorientation verticale, dans une recherche permanente de profondeur. Dès lors sommes nous mis face à la plus haute prise de risque pour le lyrisme, et sans doute à la plus haute mission qui lui ait été donnée dans l'histoire de la littérature, face à la plus haute foi dans son pouvoir qui est aussi plus haute conscience de sa fragilité. Le *commerce lyrique* explore la nuit des morts au creux même du langage, et donne à l'essence triangulaire du témoignage la structure dialogique du poème. Bassani, comme Celan, ne témoignent pas vers nous. Ils témoignent vers l'absente, vers la toute-autre: tout chez eux se donne et prend la forme d'une silhouette-sœur, d'une altérité négative: *du, aber-du*⁷⁷. Et ce corps enfoui, perdu, disparu, réécrit, devient la forme même du témoignage, sa parole, sa lisibilité: les deux écrivains écrivent et témoignent «comme on parle à la pierre»⁷⁸, dans le but aussi d'y recueillir, pour eux-mêmes, le témoignage intégral.

Décapé par
La bise irradiante de ton langage
Le bavardage bariolé du Mon-
Vécu – le Mien –
Poème aux cent bouches,
Le Rien-poème.

[...]

Tout au fond
De la crevasse des temps,
Près de la
Glacé alvéolaire,
Attends, cristal de souffle,
Ton inébranlable
Témoignage⁷⁹

Le témoignage attend, *sommerso*, forme cristallisée de la parole, rassemblée en dehors du temps, cristal de souffle. Et le poème, ou du moins la communication lyrique, langue mordue par le tout-autre, construit un rapport avec lui, communication pneumatique. Le témoignage de Celan, le témoignage de Bassani,

⁷⁶ Cf. Guillaume Surin *Il fasto e l'assenza*. in *Bassani nel suo secolo* [Actes du colloque international 2016], a cura di Sarah Amrani e Maria Pia De Paulis-Dalembert, Ravenna, Giorgio Pozzi Editore, 2017.

⁷⁷ P. Celan, *Radix Matrix* cit.

⁷⁸ *Ibidem*.

⁷⁹ P. Celan, *Atemwende (Reverse du Souffle)* cit., p. 48.

sont ces cristaux de souffle, ramenés à la surface par la grâce du poème. Formes ramenées de la mort, *lattimi*. Micòl. Maintenu aussi longtemps que possible à la surface, avec la lisibilité de la pierre. Aussi lisible, aussi illisible, aussi belle, aussi insoutenable que la vérité.

II – LA TRESSE BAROQUE

Überbennennung – baroque et bavardage

En face de cette exigence irrespirable d'un témoignage impossible, une parole se propage ou s'est propagée, associant, de manière symétrique à la lecture de Celan par Levi, parole et silence: le bavardage est le risque extrême de dégénération de la parole, de désagrégation du secret.

En effet, de la défaite allemande, qui laissait derrière elle un pays en ruine et une nation qui avait le sentiment d'en être arrivée au «point zéro» de son histoire, avaient émergé, virtuellement intacts, des montagnes de papier, une surabondance de matériel documentaire concernant tous les aspects des douze ans qu'avaient réussi à durer le *Tausendjähriges Reich* de Hitler. Les premières et généreuses sélections de cet *embarras de richesses*, qui aujourd'hui encore sont très loin d'être adéquatement publiées et étudiées, commencèrent à apparaître en liaison avec le procès des principaux criminels de guerre à Nuremberg en 1946, dans les douze volumes de *Nazi Conspiracy and Agression*⁸⁰.

Tout témoignage ne peut s'inscrire que dans cet «embarras de richesses» qui, malgré les précautions prises par les Nazis pour détruire toute trace de leurs activités⁸¹, est parvenu comme *archive*. Dès que la parole prend le risque de la lisibilité, elle prend le risque de ne plus pouvoir se séparer du bavardage représenté par la *Shoah* elle-même: parole-foule, mécanique, et sans fin des camps, n'en finissant pas de produire un sens insupportable, en perpétuel débordement. L'écueil liant ces deux sortes de paroles, de témoignages, d'archives, par deux formes de faste, et deux formes de silence, retrouve en écho le concept benjaminien de surdénomination, *überbennennung*: «fondement linguistique le plus profond de toute tristesse et (du point de vue des choses) de tout mutisme»⁸².

⁸⁰ Hannah Arendt, *Le Système Totalitaire*, Paris, Seuil, 2002.

⁸¹ Cf. G. Didi-Huberman, *Images malgré tout* cit.

⁸² «En Dieu seul les choses ont un nom propre. Car, assurément dans le verbe créateur Dieu les a appelées par leur nom propre. En revanche, dans la langue des hommes elles sont *surdénommées*. Le rapport des langues humaines à celle des choses qu'on tient ce qu'on peut approximativement définir comme une «*surdénomination*», fondement linguistique le plus profond de toute tristesse et (du point de vue des choses) de tout mutisme. Comme essence linguistique de la tristesse, la *surdénomination* renvoie à un autre rapport remarquable du langage, celui qui le lie à la surdénomination

Walter Benjamin soulève, par opposition au nom propre, unique, de la langue adamique, le dépérissement de la parole dans la surdénomination, dans sa prolifération et, dévoile la profonde et dangereuse identité entre culture et barbarie, reprise par Adorno: «Même la conscience la plus radicale du désastre risque de dégénérer en bavardage»⁸³. Cette prolifération infinie du témoignage, du discours et du commentaire, peuvent aboutir à l'*embarras de richesses* dans lequel au final, les paroles s'annulent et se noient. La prolifération de la parole prend le risque du silence, de même que la prolifération de signification industrielle de la *Shoah* correspond à un silence. La parole retrouve ici son obscénité naturelle, qui, sauf à être amoureuse ou animale, fait du poète pour Baudelaire lui-même une figure de la prostitution.

L'écriture baroque de l'arabesque

L'écriture se maintient ainsi face à l'impossible lisibilité de son témoignage, en maintenant l'exigence dans une double rupture, dans l'utilisation du langage, et dans la conception du témoignage⁸⁴. Et cette écriture qui maintient les formes extérieures habituelles de la signification, et qui du moins installe le lecteur dans la logique de réception d'un message, donne à cette exigence d'authenticité une réponse semblable à celle de l'arabesque, de l'entrelacs, de l'ornement, à l'impératif iconoclaste, à l'interdit de la représentation. Ce qu'il faudrait ainsi nommer l'écriture de l'arabesque représente la tentative de sauver le mot, ou le nom de la honte de la lisibilité, tout en le faisant accéder à cette lisibilité. Dans le déploiement horizontal et dans le foisonnement de ses signes, l'arabesque, l'ornementation, cherche à capturer l'irreprésentable, à le prendre au piège dans le filet de lignes d'un foisonnement baroque du signifiant. Avec l'arabesque, le graphique, qui s'est séparé de l'iconographie et de sa construction

régissant dans la tragique relation entre les langues des hommes qui parlent» (Walter Benjamin, *Sur le langage en général et sur le langage humain*, dans *Ceuvres I*, Paris, Gallimard, 2000, p. 163).

⁸³ C'est sur ce point que portera la pseudo-condamnation de la poésie par Adorno: «Plus la société devient totalitaire, plus l'esprit y est réifié et plus paradoxale sa tentative de s'arracher à la réification de ses propres forces. Même la conscience la plus radicale du désastre risque de dégénérer en bavardage. La critique de la culture se voit confrontée au dernier degré de la dialectique entre culture et barbarie: écrire un poème après Auschwitz est barbare, et ce fait affecte même la connaissance qui explique pourquoi il est devenu impossible d'écrire aujourd'hui des poèmes. L'esprit critique n'est pas en mesure de tenir tête à la réification absolue, laquelle présupposait, comme l'un de ses éléments, le progrès de l'esprit qu'elle s'approprie aujourd'hui à faire disparaître, tant qu'il s'enferme dans une contemplation qui se suffit à elle-même» (T. W. Adorno, *Prismes*, Paris, Payot, p. 26).

⁸⁴ «Peut-être toute parole, tout écriture naît-elle, en ce sens, comme témoignage. Pour cette raison même, ce dont elle témoigne ne peut être déjà langue, déjà écriture: ce ne peut être qu'un intémoigné. Et c'est bien là le son qui nous parvient de la lacune, la non-langue qui se parle seul, de laquelle répond la langue, dans laquelle naît la langue. Et c'est sur la nature de cet intémoigné, sur sa non-langue, qu'il convient de s'interroger» (G. Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz* cit., p. 41).

sémantique par résonance dans l'horizontalité de l'écriture, retrouve une forme de liberté étrange, de résonance, non plus dans la résonance de signifiants existants, mais pure, dans la résonance d'infinies possibilités du signifiant.

La pensée de l'antiquité pré-alphabétique est rayonnante comme le corps de l'oursin ou de l'astérie⁸⁵.

Ainsi, la pratique de l'arabesque rend à l'écriture, à l'inscription, une liberté archaïque d'interprétation, ou du moins la possibilité d'un déploiement nuageux du signifiant, de l'inscrit. Le double mouvement d'ostentation et de retrait qui est le fonctionnement de l'arabesque implique donc une pensée du renoncement qui est retour à une utilisation immaîtrisée de la langue, ou à un rapport plus direct et riche avec l'immaîtrisé.

C'est d'ailleurs par l'intermédiaire de ce mouvement double de l'ostentation, qu'une lecture du baroque peut être entreprise dans ces œuvres: Jean Rousset en résume le travail dans les noms de Circé et du Paon, de la métamorphose et de l'ostentation⁸⁶.

Le baroque est thématiquement extrêmement présent dans *Il Giardino dei Finzi-Contini*. Y abondent les formes de la prolifération, voire même d'une horreur qui est prolifération cauchemardesque et sans fin: tant formellement dans la tombe des Finzi-Contini, que dans les bavardages politiques de la communauté juive ferraraise. Le baroque semble ainsi représenter une vérité du monde, négative, de la dispersion et du mauvais goût, de l'ostentation et de l'équivalence de toute parole dans le droit à l'avis. Mais aussi d'une prolifération absurde et infinie du sens d'une vérité bavarde et négative du monde. Cette thématique baroque se retrouve de manière plus terrible encore chez Celan, dédié à une muse de cendre, et donc lié à l'horrible vérité du nuage.

Lait noir de l'aube nous te buvons la nuit
 nous te buvons le midi et le matin nous te buvons le soir
 nous buvons et buvons
 un homme habite la maison ta chevelure d'or Margarete
 ta chevelure de cendre Sulamith il joue avec les serpents

Il crie jouez la mort de façon plus douce la mort est un maître venu d'Allemagne
 il crie raclez vos violons plus sombres et vous monterez dans l'air en fumée
 et vous aurez une tombe dans les nuages où l'on n'est pas à l'étroit⁸⁷

⁸⁵ André Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole, I. Technique et langage*, Paris, Albin Michel, 1964, p. 292. Les idées qui précèdent se basent sur les recherches de Leroi-Gourhan développées dans son livre.

⁸⁶ Jean Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France, Circé et le paon*, Paris, Corti, 1985, p. 8.

⁸⁷ P. Celan, *Todesfuge*, dans *Mohn und Gedächtnis, Gedichte I* cit., p. 41 (je traduis).

La poésie de Celan rejoint ainsi l'esthétique baroque par cette vérité insoutenable de la métamorphose nuageuse. Elle concentre tout le rapport du baroque à la mort, et lui enlève définitivement toute connotation légère et décorative, ou donne à cette légèreté décorative tout l'aspect problématique, tel qu'il a toujours été dans le baroque, d'une réponse à un terrible face-à-face avec la mort, de l'écriture d'un rapport obsessionnel avec la mort.

Tel se pose ici le problème de *l'essence baroque de ces deux œuvres*. De manière symétrique à ce baroque de la dispersion, à cette vérité négative de la dispersion, Bassani comme Celan semblent chercher à construire, de manière baroque, une autre vérité dans l'écriture et dans l'œuvre. Dans des œuvres repoussées d'or⁸⁸, travaillées en reprises et en variations infinies, tressant les laisses de la beauté et de la laideur, les vanités et les songes, les éclats et la bêtise, déployant un trésor d'images, d'essences d'arbres, de minéraux, de climats, déployant et tressant le monde pour dire la plus grande horreur, le plus grand vide, dans le plus grand déchaînement de beauté. La métamorphose et l'ostentation sont ainsi à repenser ici sous les formes du foisonnement et de l'enfouissement: l'écriture baroque opère une forme d'ingestion de son propre discours, une forme d'infinie métamorphose interne, endomorphique⁸⁹. Ainsi, la responsabilité échue comme devoir de témoignage est exposée dans ces œuvres comme à la fois données et retenues, utilisant la beauté pour capturer un sens fuyant par essence, tout en le rendant à sa mobilité vitale. La responsabilité terrible du témoignage échoit de manière tragique et plus fragile que jamais à une parole tressant des *vers dorés*.

Deux exemples florentins peuvent nous aider à penser cette essence baroque de l'écriture de Celan et de Bassani: tout d'abord, le *Studiolo* de François Premier⁹⁰, que Gilles Deleuze prend en exemple:

L'architecture baroque dresse des chapelles et des chambres où la lumière rasante vient d'ouvertures invisibles à l'habitant même. Un de ses premiers actes est dans le *Studiolo* de Florence, avec sa chambre secrète dépourvue de fenêtres. La monade est une cellule, une sacristie plus qu'un atome: une pièce sans porte ni fenêtre, où toutes les actions sont internes⁹¹.

Se donne ainsi l'exemple d'une œuvre close sur sa vérité, ou qui ne trouve sa vérité que close, repliée sur elle-même. C'est dans son effondrement intérieur de chairs, de sens, d'espaces que le *Studiolo*, *sans communication avec l'extérieur*, s'accomplit. L'œuvre baroque rend au final la notion même de communication

⁸⁸ *Dinanzi a una candela* cit.

⁸⁹ C'est un peu ce que dit Bonnefoy dans son livre sur le baroque: «la «dépendance» baroque, c'est un profond enracinement», «mouvement en spirale», «le baroque, c'est ce passage au-dedans du rien, à l'invisible» (Yves Bonnefoy, *Rome, 1630*, Paris, Flammarion, 2000, p. 37).

⁹⁰ Annexe 4.

⁹¹ Gilles Deleuze, *Le Pli, Leibniz et le baroque*, Paris, Minuit, 1988, p. 39.

problématique, et donc de lisibilité, dans un mouvement ou une existence, dans sa quête d'authenticité, se fait à la fois foisonnement, extériorisation, et enfouissement, silence, retrait, secret. Ecriture, et effacement. Lisibilité, et illisibilité.

Le *tabernacolo dell'Orcagna* de l'église Orsanmichele révèle quant à lui le *travail* baroque qui se joue dans l'économie de l'ostentation⁹². Cette œuvre n'est tout d'abord pas, à proprement parler, baroque historiquement, mais, comme par exemple les chaires de Nicola Pisano, baroque dans son fonctionnement. Déploiement de dentelles de pierre, prolifération de finesses poreuses, le *tabernacolo* est destiné à capturer le regard, à le rassembler, et au final à s'effacer derrière l'œuvre exposée, la *Madonna con il Bambino in trono* de Bernardo Daddi. Œuvre avec laquelle la frontière, les franges de ce qui en fait un cadre, est occupée par une cohorte d'anges soulevant un voile de pierre. Le *tabernacolo* déploie ainsi un embarras de richesses décoratives, toute une économie de l'ostentation, qu'à la seule fin, en son territoire le plus central, de s'effacer dans l'ostentation d'un élément qui lui est étranger⁹³, dont l'exposition est mise en scène par une représentation du dévoilement, représentation de la représentation, spectacularisation du voir. L'entrelacs baroque déploie un débordement interne, dessine un territoire en en traçant les contours qui, au final, le font disparaître. Fonctionnement baroque qu'expose exemplairement le baldaquin du Bernin à Saint-Pierre de Rome: émanation spontanée et étrangère, concrétion de l'absence, tresse élevant au plus haut le rappel d'une la mort enfouie dans la mémoire du sol. Fonctionnement se retrouvant chez Celan et Bassani: l'œuvre disparaît derrière le vide qu'elle expose, amande, *mandorla*.

Mandorla

In der Mandel – was steht in der Mandel?
Das Nichts.
Es steht das Nichts in der Mandel.
Da steht es und steht.

Im Nichts – wer steht da? Der König.
Da steht der König, der König.
Da steht er und steht.

Judenlocke, wirst nicht grau.

Und dein Aug – wohin steht dein Aug?
Dein Aug steht der Mandel entgegen.
Dein Aug, dem Nichts stehts entgegen.
Es steht zum König.

⁹² Annexe 5.

⁹³ Annexe 6.

So steht es und steht.

Menschenlocke, wirst nicht grau.
Leere Mandel, königsblau⁹⁴.

L'œuvre baroque de Paul Celan expose ainsi, en son centre, silencieuse, pudique, le vide de l'amande qui ne cesse de dire, d'exposer son vide. L'amande qui désigne dans la symbolique de Paul Celan le juif, vers le vide duquel l'œil doit se porter, contre lequel l'œil, à tâtons, est mené. Et de même, chez Bassani, l'ostentation ouvre sur l'invisible: Micòl est un ostensor et un reliquaire, mais Micòl est la relique, elle est le tabernacle et le fond d'or, elle est l'exposition, et, dans ce geste même de l'exposition, l'exposé.

Un témoignage juif

Cette image du juif comme amande, développée par Paul Celan, peut rejoindre la belle analyse étymologique du mot entreprise par Marc-Alain Ouaknin: le juif est celui *qui ouvre une porte dans le nom de Dieu*⁹⁵. En cela, l'écriture baroque de Celan et de Bassani retrouve, dans sa structure, une structure fondamentalement juive du témoignage, mettant en œuvre l'ouverture fondamentale de l'être juif, et le maintien de cette identité dans l'orthopraxie d'une écriture amoureuse, d'une aventure kabbalistique, de l'accroissement baroque de la page du Talmud, dont l'accumulation de paroles, le noircissement hyperbolique de la page n'ont pour terme le bavardage, mais, au contraire, l'approfondissement du secret, son exposition et sa protection, au sein même d'un accroissement démesuré du signe et de l'écriture⁹⁶.

I segreti sono più protetti dal discorso e dalla scrittura che dal silenzio⁹⁷.

⁹⁴ P. Celan, *Mandorla*, dans *Die Niemandrose* cit., p. 244. (Je traduis: «Dans l'amande – qu'est-ce qui se tient dans l'amande? / le rien. / Le rien se tient dans l'amande. / Là il se tient et se tient. / Dans le rien. Qui s'y tient? Le roi. / Là se tient le roi, le roi. / Là il se tient et se tient. / Boucle de juif, du ne deviendras pas grise. / Et ton œil – où se tient ton œil? / Ton œil se tient contre l'amande. / Ton œil, contre le rien se tient. / Il se tient près du roi. / Ainsi se tient-il et se tient-il. / Boucle d'homme, tu ne deviendras pas grise. / Amande vide, bleu roi».

⁹⁵ «Le juif est une personne qui met une porte dans le nom tétragramme» (Marc-Alain Ouaknin, *Concerto pour quatre consonnes sans voyelles*, Paris, Payot, 1998, p. 128).

⁹⁶ Il y a ainsi deux manières de lire Paul Celan (et Bassani), dans la charge hébraïque de son discours. Sa théorique, son dire sur le judaïsme, qui appelle une traduction, et qui est pauvre, comme pour Bassani. Et, fondamentalement, sa charge idiomatique, endémique, dans une pratique juive de la langue et du témoignage.

⁹⁷ Gershom Sholem, *Dieci aforismi storici sulla Cabala*, cité in Marilena Renda, *Bassani, Giorgio, un ebreo italiano*, Roma, Alberto Gaffi, 2010, p. 14.

Les secrets sont mieux protégés par le discours et par l'écriture que par le silence.
La parole, dans sa surabondance, peut tresser une protection autour du secret, tout en en traçant, en en cernant, les contours. L'écriture du secret chez Celan et Bassani est de fait, double: tout d'abord, *Memorbuch* qui tresse les noms, la parole surabondante des disparus, qui en maintient et tisse les noms, les voix innombrables, dans l'inscription de l'écriture.

*Judenstimmen, die nicht schwiegen*⁹⁸.

Mais l'écriture du secret est aussi la saisie de l'appel constant de ces voix, et la protection du secret par ces mêmes voix. Elle enroule en une tresse les voix juives, leur impossible silence, les fondant en un bruit blanc qu'elle creuse pour que se lève, du bruit et de la fureur, leur secret illisible.

L'œuvre, le livre, s'accomplissent donc comme une sorte de *Memorbuch* silencieux, qui expose la parole innombrable dans son silence, qui cherche à dire l'indicible en tant qu'indicible, qui cherche à aller vers la vérité du secret, en tant que secret. Les œuvres de Celan et de Bassani réconcilient l'abondance obscène du discours, des voix impossibles à réduire au silence, à l'honnêteté, l'authenticité du témoignage, dans un discours de l'entrelacs qu'il faudrait nommer tresse baroque, qui permet au secret de s'inscrire dans la surabondance du discours qui lui est propre, et dans la surabondance même que nécessite la mise en discours du secret. Le baroque, comme ostentation, va ainsi être quête de la prise au piège de l'objet dans la réalité humaine du bavardage, dans son humilité totale. Leurs œuvres se font la tresse, l'entrelacs infini de parole nouées, dessinant au final, en transparence, la figure nuageuse d'une muse de cendre, ou la silhouette nuageuse, lumineuse de Micòl qui se lève, par anamorphose, du livre clos.

Au contact avec l'ouvert, l'écrivain juif donne à son témoignage le sens d'une aventure ouverte dans le langage, *dans de la langue*. Son aventure est dans la langue, et en arpente les chemins merveilleux, les territoires, qui sont ceux de la kabbale. La langue de Celan met ainsi exemplairement en œuvre l'aventure de la langue au sein d'elle-même, dans un mouvement simultané d'ouverture d'un espace, de découverte et de parcours de ce même espace, *terre gaste* arpentée par l'écriture en l'espoir d'une aventure, d'un événement.

Une langue ort-und-zeit-gebunden

Dans son livre *Les naufragés et les rescapés, Quarante ans après Auschwitz*, Primo Levi expose la modification opérée par les camps de concentration sur

⁹⁸ «Voix juives, qui jamais ne se sont tuées» (traduction d'un poème de Mandelstam: Danielle Cohen-Levinas, *Le devenir-juif du poème. Double envoi: Celan et Derrida*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2015, p. 65).

le langage, et la formation d'une langue endémique, *Ort-und-Zeit gebunden*⁹⁹, liée au temps et au lieu. Selon lui, Le Lager modifiait, travaillait la langue, la liant de manière irrémédiable à un territoire, qui se greffait à elle, qui se tressait à elle. Ainsi peut se penser l'obscurité de la langue de Paul Celan, mais aussi ce qui dans la langue de Bassani reste obscur. Leurs langues se déforment par leurs charges endémiques, par leur attachement à un territoire. Le témoignage se fait illisible par sa volonté de se porter vers un lieu et un temps, vers une date, et de s'y attacher de manière indéfectible, de s'y tresser et d'y cerner le corps du témoin, donc par leur volonté de se faire *Ort-und-Zeit-gebunden*.

Ainsi, Bassani ne crée ainsi pas d'idiome, à proprement parler, mais il crée de l'endémique. Si, selon le conseil de Levi, il n'imité pas Celan, il adopte cependant un comportement esthétique identique au sien, celui de créer du territoire, et même un territoire, Ferrare. *Ferrare* qui se superpose à Ferrare, réel modifié, crée par la langue. Et si Ferrare n'est pas le territoire aveugle de la date, n'est pas le lieu d'où provient le témoignage intégral, celui-ci suinte sous chacune de ses pierres, dans ses brumes, comme mémoire d'une immersion, comme empreinte d'une plongée dans le territoire aveugle de la date.

Epilogue

Le langage est par essence dialogique, et contraindre cette essence, réduire le langage au silence, à l'inaudible, à l'illisible, est un effort sans terme revenant à retenir de la main l'eau de la bouche d'une fontaine. Le langage prend alors une résistance et une charge, une densité matérielle. Et l'eau sourd, jaillit, brise toute résistance.

Ainsi Paul Celan pense-t-il le poème comme une bouteille jetée à la mer¹⁰⁰, comme la recherche désespérée d'une main tendue. Peut-être faudrait-il dire comme une sonde, dont le terme n'est pas la direction du regard, mais l'attention aveugle de la méduse à ses tentacules¹⁰¹, attention animale, langage animal. Langue à l'essence dialogique, donc, mais comme suspendue, dans laquelle le langage se sépare de lui-même, et se désoriente pour ouvrir, entamer un espace qui est comme l'antichambre du lieu où résonne le témoignage intégral, bruit blanc dont on peut sentir tout de même la vibration, la présence souveraine.

En ce sens d'une construction lyrique du témoignage, poème et récit, chez

⁹⁹ «Je ne me rendais pas compte, et je le fis seulement plus tard, que l'allemand du Lager était une langue spéciale: pour le dire en allemand, elle était *ort-und-zeit-gebunden*, liée au lieu et à l'époque» (P. Levi, *Les naufragés et les rescapés*, *Quarante ans après Auschwitz* cit., p. 90).

¹⁰⁰ P. Celan, *Le Méridien* cit.

¹⁰¹ Cette question serait à rapprocher de l'opposition entre les constructions des êtres selon une symétrie bilatérale ou selon une symétrie radiale: s'opère une désorientation de la lecture, ou du moins une sortie de son avancée axiale et vectorielle.

Celan et Bassani, vont développer de manière égale, deux attitudes symétriques: le poème contient son récit (sa *vita*), et le récit contient sa crypte, son poème (sa *nova*), mis en leurs centres, comme dates, comme secrets. Ainsi l'écrivain peut-il répondre au double devoir de son témoignage: un appel, et une interdiction, dans la fondation d'un territoire, ou de l'antichambre d'un territoire.

En cela, pour Bassani, pour Tsvetaieva, pour Jacques Derrida, le juif et le poète sont identiques. Par l'écriture, dans la concentration extrême du nom, dans l'aube lumineuse d'une saison éternellement achevée, dans l'éclat des symboles kabbalistiques, des *sefirot*, des couronnes de pourpre, le poème cherche à *s'esquisser une réalité*: arpenter le réel par l'écrit, pour gagner le réel, pour retrouver un lien avec le réel, témoigner et s'ancre dans ce qui est le plus loin.

Donc dire, *et taire*. Ecrire Micòl, irreprésentable, dans la poussière. L'objet du dire en son sens de témoignage n'est pas finalement le terme de la parole. Il en est la source, la nécessité, le devoir. Et il en est à chaque instant l'objet, que la parole modèle, expose, épure. *Tsimtsoum, Tiqoun*.

ANNEXES

Annexe 1

VOR EINER KERZE

Aus getriebenem Golde, so
 Wie du's mir anbefahlst, Mutter,
 Formt ich den Leuchter, daraus
 Sie empor mir dunkelt inmitten
 Splitterndern Stunden:
 Deines
 Totseins Tochter.

Schlank von gestalt,
 Ein schmaler, mandeläugiger Schatten,
 Mund une Geschlecht
 Umtanzt von Schlummergetier,
 Entschwebt sie dem klaffenden Golde,
 Steigt sie hinan
 Zum Scheitel des Jetzt.

Mit nachtverhangnen
 Lippen
 Sprech ich den Segen:

Im Namen der Drei
 Die einander befehlen, bis
 Der Himmel hinabtaucht ins Grab der Gefühle,
 Im Namen der Drei, deren Ringe
 Am Finger mir glänzen, soofft
 Ich dem Bäumen im Abgrund des Haar lös,
 Auf dass die Tiefe durchrauscht sei von reicherer Flut –,
 Im namen des ersten der Drei,
 Der aufschrie,
 Als es zu leben galt dort, wo vor ihm sein Wort schon gewesen,
 Im Namen des zweiten, der zusah und weinte,
 Im Namen des dritten, der weisse
 Steine häuft in der Mitte, -
 Sprech ich dich frei
 Vom Amen, das uns übertäubt,
 Vom eisigen Licht, das es säumt,
 Da, won es turmhoch ins Meer tritt,
 Da, wo die graue, die Taube
 Aufpickt die Namen
 Diesseits und jenseits des Sterbens:

Du bleibst, du bleibst, du bleibst
 Einer Toten Kind,
 Geweiht dem Nein meiner Sehnsucht,
 Vermählt einer Schrunde der Zeit,
 Vor die mich das Mutterwort führte,
 Auf dass ein einziges Mal
 Erzittre die Hand,
 Die je und je mir ans Herz greift.

DINANZI A UNA CANDELA

Di sbalzato oro, come
 Tu mi comandasti, madre,
 Ho formato il candeliere da cui
 Essa sale fino a me tenebrando
 Frammezzo ad ore scheggiate:
 Del tuo esser morta,
 La figlia.

Ardita di figura,
 Un'ombra sottile, con occhi di mandorla,
 Bocca e sesso cui danzano attorno
 Sciami di sonno,
 Essa sfugge all'oro beante e si libra,
 Sale su, fino
 Al discrimine del Nunc.

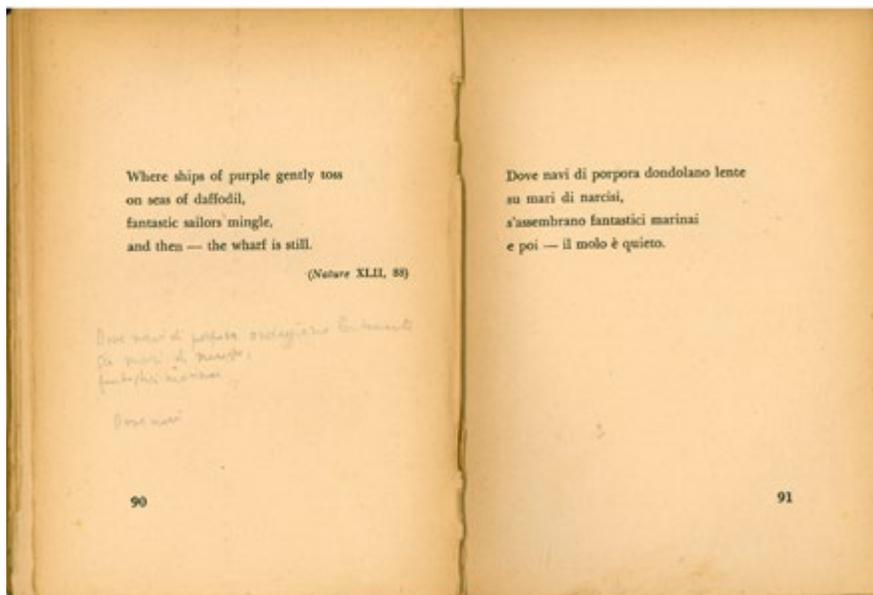
Con labbra
 Velate di notte
 Io dico la benedizione:

Nel nome dei Tre
 Che tra loro si battono, finché
 Il cielo si tuffa nella fossa degli affetti
 Nel nome dei Tre i cui anelli
 Mi brillano al dito, ogni volta
 Che gli alberi nell'abisso sciolgo le chiome,
 Sicché il Profondo stormisce di più
 Cospicuo flutto —,
 Nel nome del primo del tre,
 Che levò il suo grido.
 Quando fu chiamato a vivere là
 Dove la sua parola era stata prima di lui,
 Nel nome del secondo, che stette
 A guardare piangendo,

Nel nome del terzo, che bianche pietre
 Ammuchia nel mezzo, –
 Io ti assolvo
 Dall’Amen che ci assorda,
 Dalla fredda luce che lo circonda,
 Là dove penetra eccelso nel mare,
 Là dove la colomba, la grigia,
 Beccuzza i nomi
 Al di qua e di là del morire:
 Tu resti, tu bresti, tu resti
 Creatura di una morta,
 Consacrata al no del moi rimpianto,
 Coniugata ad una fenditura del tempo,
 Al cui cospetto la parola-madre
 Affinché un’unica volta
 Vacilli la mano
 Che sempre mi afferra al cuore.¹⁰²

¹⁰² Nombreuses sont en France les réflexions et polémiques sur les traductions de Paul Celan, engageant par exemple Henri Meschonnic, André du Bouchet, Jacques Derrida, Philippe Lacoue-Labarthe. J’ai globalement respecté la traduction de Bevilacqua (P. Celan, *Di Soglia in Soglia*, trad. Giuseppe Bevilacqua, Torino, Einaudi, 1996, pp. 53-55), à une ou deux exceptions près, notamment *sempre* pour *je und je*, et *parola-madre* pour *Mutterwort*.

Annexe 2



Page de l'édition de Giorgio Bassani des *Poesie* d'Emily Dickinson (Fondazione Giorgio Bassani, Codigoro).

Annexe 3



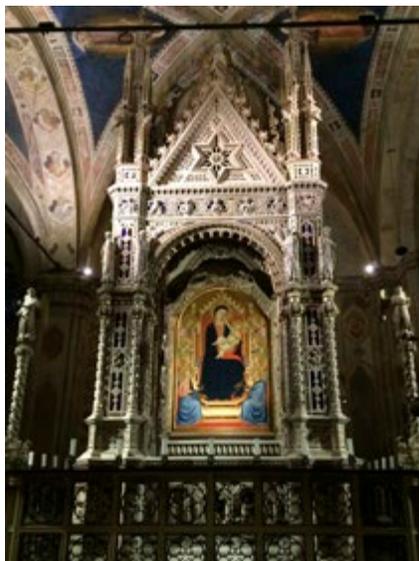
Le Caravage, *L'incrédulité de Saint-Thomas*, 1603 (Postdam, Palais de Sanssouci).

Annexe 4



Lo Studiolo, 1570-1572 (Firenze, Palazzo Vecchio).

Annexe 5



Il tabernacolo dell'Orcagna (1349-1359), Firenze, Orsanmichele.

Annexe 6



Madonna delle Grazie di Bernardo Daddi (1348), Firenze, Orsanmichele.



Sovraccoperta dell'edizione XVII (1956) di "Botteghe oscure".



Il crematorio n. 1 nell'ex campo di Auschwitz I (foto di Oleksandra Rekut-Liberatore).

INTERSEZIONI AFFETTIVO-SEMANTICHE
TRA MEMORIA E TESTIMONIANZA

Francesca Nencioni

Chissà come nasce e perché una vocazione alla solitudine.
Giorgio Bassani, *Il giardino dei Finzi-Contini*

1. *La «vocazione alla solitudine»: un intreccio tra carattere e destino*

È la «vocazione alla solitudine» che inclina le scelte esistenziali nella direzione dell'esilio, dell'esclusione, quel sentirsi ed essere «intruso»¹, «tagliato fuori»², costretto «dentro un tunnel buio, dritto, senza fine»³; o è l'appartenenza a una «situazione razziale»⁴, trovarsi «inchiodato per nascita a un destino di separazione e di livore»⁵ a imprimere alla vita di un uomo (scrittore/testimone) la disposizione all'isolamento? In altri termini: una «scrittura della malinconia»⁶ scaturisce come cifra distintiva del carattere o come ineludibile fardello del destino?

L'interrogativo, insolubile alla stregua dell'analogo dilemma benjaminiano⁷, risalta dalle pagine di Giorgio Bassani, in particolare da quella zona di confine semantico che oscilla tra memoria e testimonianza, dove gli affetti sfuggono al controllo della ragione e i vocaboli scambiano talvolta l'area di appartenenza. Citando ad apertura di pagina, se «tagliato fuori» esprime un senso di

¹ Giorgio Bassani, *Gli occhiali d'oro*, in *Il romanzo di Ferrara*, I, Milano, Mondadori «Oscar», 1991, p. 310.

² *Ibidem*.

³ G. Bassani, *Dietro la porta*, in *Il romanzo di Ferrara*, II, Milano, Mondadori «Oscar», 1991, p. 720.

⁴ Anna Dolfi, *Giorgio Bassani. Una scrittura della malinconia*, Roma, Bulzoni, 2003, p. 15.

⁵ G. Bassani, *Dietro la porta* cit., p. 739.

⁶ Si riprende il felice sintagma dal titolo del saggio citato di Anna Dolfi.

⁷ Cfr. Walter Benjamin, *Destino e carattere*, in *Angelus novus. Saggi e frammenti*, a cura di Renato Solmi, con un saggio di Fabrizio Desideri, Torino, Einaudi, 1962, pp. 31-38. «Destino e carattere vengono concepiti per lo più in rapporto causale, e il carattere è definito come una causa del destino» (ivi, p. 31).

estromissione, l'amarezza di sentirsi «confinato in un angolo della piazza da cui assistere all'uscita della Messa di mezzogiorno»⁸, e indirizza verso la voce della memoria, «defraudato»⁹ denuncia l'aver subito una frode, un inganno, l'estorsione di un diritto e quindi orienta verso la categoria della testimonianza. Ma quanto c'è dell'uno e dell'altro principio in entrambe le espressioni? Anche «defraudato», per le sofferte implicazioni del cuore, si colora delle sfumature del sentimento allo stesso modo dei lemmi mnestici; così come «tagliato fuori», nel mimetizzare il dolente riflesso emotivo entro il secco costrutto, traduce l'istanza assertiva.

Si profila allora una terza classe lessicale che raccolga i significanti *double-face*, compromessi in qualche modo tanto con la prima che con la seconda 'serie', ma soprattutto segnati dalla «vocazione alla solitudine», che chiameremo 'semantica dell'isolamento'.

Sfogliando come testo di controllo *Se questo è un uomo* (1947) di Primo Levi¹⁰, ci imbattiamo fin dalla pagina iniziale in un tessuto linguistico anodino¹¹, dove le voci memoriali risultano fuse con i termini asseverativi. «Tre centurie della Milizia [...] irrupero in una spettrale alba di neve nel nostro rifugio, e mi condussero a valle come persona sospetta»¹².

In questo caso la memoria risuscita lo scenario della «spettrale alba di neve» attraverso suggestioni di chiaro-scuro, dove «spettrale» attiene tanto al taglio paesaggistico quanto al risvolto metaforico di confine vita/morte che prelude al *lager*¹³. D'altro canto la testimonianza seleziona i significanti denotativi secondo l'esigenza della precisazione («Tre centurie», «Milizia», «mi condussero»): l'aggettivo numerale, il senso di tempo concluso del passato remoto, perfino la maiuscola aderiscono a questa traiettoria. Si affaccia tra le righe la tangente dell'isolamento nel termine «rifugio», poi ripresa e dilatata dalla reclusione nel campo di Auschwitz. Anche in questo testo s'insinua dunque la difficoltà di una classificazione priva di ambivalenze. «Irrupero»¹⁴ è davvero una parola di grado zero, dettata dalla necessità referenziale, o è ispirata dall'effetto sorpresa? Il sintagma

⁸ G. Bassani, *Gli occhiali d'oro* cit., p. 310.

⁹ G. Bassani, *Una lapide in via Mazzini*, in *Il romanzo di Ferrara* cit., I, p. 124.

¹⁰ Com'è noto, il libro venne pubblicato dall'editore Francesco De Silva nel 1947 in 2500 esemplari; fu poi riedito nel 1958 per i tipi Einaudi.

¹¹ «Ho assunto deliberatamente il linguaggio pacato e sobrio del testimone, non quello lamentevole della vittima, né quello irato del vendicatore» (Primo Levi, *Appendice a Se questo è un uomo* [1958], *Postfazione* di Cesare Segre, Torino, Einaudi, 2104, p. 174).

¹² P. Levi, *Se questo è un uomo* cit., p. 5.

¹³ In «spettrale» c'è un anticipo della «fila di scheletri nudi» (ivi, p. 41) che verrà avanti nel Ka-Be e degli «spettri affamati» vaganti per il campo silenzioso (cfr. ivi, p. 59). L'immagine tornerà nell'attributo «livida» della pianura: «Charles e io partimmo, nel vento della pianura livida» (ivi, p. 165).

¹⁴ Il fonosimbolismo dell'allitterazione, che riproduce il frastuono dell'improvviso *blitz*, ci riporta verso la direttrice mnestica.

«persona sospetta» risponde *sic et simpliciter* al registro della testimonianza o risulta ‘contagiato’ da sfumature del sentimento?

Eppure, nonostante gli inevitabili slittamenti, è possibile enucleare due distinti glossari, individuando come legge generale lo *speculum* affettivo: la testimonianza si arresta al di qua, la memoria si spinge oltre. Nell’intersezione si colloca per Bassani la semantica dell’isolamento, pertinente all’una e all’altra sfera.

Occorre tuttavia introdurre una distinzione, fondamentale anche per le scelte linguistiche che ne derivano, tra la testimonianza di chi, come Bassani, si è arrestato per così dire sulla soglia del *lager*, sfuggendo appena in tempo alla deportazione¹⁵; e l’attestazione di chi, come Levi, quella soglia l’ha varcata. Il primo vive l’emarginazione quale traduzione storica di un mondo interiore a priori votato all’esclusione; si avvale quindi di un linguaggio a pendolo, che alterna il ritmo memoriale alla successione dichiarativa. Il secondo sperimenta di persona la segregazione nel campo di sterminio, per descrivere la quale si serve di un lessico essenzialmente concreto, legato ai bisogni primari, con prevalenza dell’ambito documentario sul *côté* della rimembranza. Tra la sequenza con cui si chiude il *Prologo* del *Giardino dei Finzi-Contini* (da ora *Giardino*): «Micòl [...] il padre [...] e la madre [...] e la signora Regina [...] deportati in Germania nell’autunno del ’43»¹⁶ e l’incipit del *Prologo* di *Se questo è un uomo*: «Per mia fortuna, sono stato deportato a Auschwitz solo nel 1944», corre una differenza sostanziale. Il verbo «deportare» è lo stesso (del resto non esiste un sinonimo che lo sostituisca fedelmente), la forma è volta ugualmente al passivo, ma il cambiamento del soggetto, dalla terza persona plurale alla prima singolare, colloca lo scrittore del romanzo di Ferrara in posizione di testimone («conscio [...] fin da allora d’essere venuto al mondo non certo per figurare come un protagonista della Vita, ma come un testimone»¹⁷), lo scrittore-Häftling n. 174517 nel ruolo di protagonista («se non avessi vissuto la stagione di Auschwitz probabilmente non avrei mai scritto nulla»¹⁸).

Dal punto di vista narratologico l’io di *Se questo è un uomo* coincide con l’io dell’autore: «nessuno dei fatti è inventato»; l’io del *Giardino* non combacia alla lettera con l’ego autoriale, ma se ne discosta lo spazio necessario per fare avanzare il personaggio autodiegetico. Allo stesso modo gli eventi raccontati e la città di Ferrara risultano trasfigurati e deformati dalla lente del *récit*¹⁹. Il mondo reale vie-

¹⁵ Cfr. *Cronologia*, a cura di Paola Italia, in G. Bassani, *Opere*, a cura e con un saggio di Roberto Cotroneo, Milano, Mondadori «Meridiani», 1998, pp. LXX-LXXII.

¹⁶ G. Bassani, *Il giardino dei Finzi-Contini*, in *Il romanzo di Ferrara* cit., I, p. 345.

¹⁷ G. Bassani, *In risposta (V)*, in *Di là dal cuore* [1970-1980], in *Opere* cit., p. 1319.

¹⁸ P. Levi, *Appendice* cit., p. 190.

¹⁹ Si ricordi l’avvertenza alle *Cinque storie ferraresi* del 1956: «L’autore desidera ricordare che i luoghi, i fatti e le persone in esse rappresentati non sono reali, ma puramente immaginari» (G. Bassani, *Avvertenza a Cinque storie ferraresi* [1956], in *Opere* cit., p. 1582). Ma per il rapporto Bassani e Ferrara cfr. A. Dolfi, *Bassani e la città circolare*, in *Giorgio Bassani una scrittura della malinconia* cit., pp. 197-201 e Gianni Venturi, *Bassani e il mito letterario di Ferrara*, in *Bassani e Ferrara: le intermissioni del cuore*, a cura di Alessandra Chiappini e Gianni Venturi, Ferrara, Corbo Editore, 1995 pp. 29-39.

ne ricreato nello spazio letterario. Ma se Levi potrà fare ritorno dall'inferno del *lager* riuscendo a tradurre la «ferita indicibile»²⁰ in pacata testimonianza, Bassani per sua stessa ammissione «dal [suo] esilio non sare[bbe] mai tornato, [...] Mai più»²¹.

Attraverso lo spoglio dei lemmi riconducibili alla costellazione della memoria o a quella della testimonianza (rispettivamente tratti dal *Giardino* e da *Se questo è un uomo*), cercheremo di dimostrare come i referenti connotati emotivamente facciano parte di diritto del primo linguaggio, quelli usati in funzione denotativa del secondo²².

2. Semantica della memoria

Tanto in Bassani che in Levi, la circoscrizione concettuale della rimembranza presenta un aspetto soggettivo (i ricordi personali) e uno oggettivo (costituire materia perché gli altri ricordino). In questo secondo risvolto l'asse mnestico si assottiglia fin quasi a coincidere con quello testimoniale.

In Bassani memoria è elegia e dolore perché, anche quando la rievocazione è legata a momenti lieti o almeno esenti da pene, il personaggio che dice io conosce in anticipo il destino di persecuzione e morte che attende gli ebrei e non può prescindere da questa dolorosa consapevolezza:

Guardavo in giro ad uno a uno zii e cugini, gran parte dei quali di lì a qualche anno sarebbero stati inghiottiti dai forni crematori tedeschi, e certo non lo immaginavano [...] già allora mi apparivano avvolti della stessa aura di misteriosa fatalità statuaria che li avvolge adesso nella memoria²³.

Soffiati via, tutti: come foglie leggere, come pezzi di carta, come capelli di una chioma incanutita dagli anni e dal terrore²⁴.

Allargando per un attimo lo spettro dei *verba memorandi* oltre il *Giardino*, incorriamo nello stilema delle forme iterativo-ricorsive («riandando»²⁵,

²⁰ Si riprende l'espressione particolarmente calzante da Roberto Cotroneo, *La ferita indicibile. Introduzione* a G. Bassani, *Opere* cit., p. IX.

²¹ G. Bassani, *Gli occhiali d'oro* cit., p. 335.

²² Il linguaggio di Bassani è stato analizzato in un bel saggio da Tina Matarrese (*Bassani e la lingua del romanzo*, in *Bassani e Ferrara: le intermittenze del cuore* cit., pp. 47-63) a livello di stile, sintassi, varietà di registri e dialetti. La bibliografia completa di Bassani è ora disponibile grazie a Portia Prebys (*Bibliografia delle opere di Giorgio Bassani*, Ferrara, Edisai, 2010). Per Levi, fondamentale il saggio di Pier Vincenzo Mengaldo, *Lingua e scrittura in Levi, Introduzione* a P. Levi, *Saggi e racconti*, in *Opere*, III, Torino, Einaudi, 1990.

²³ G. Bassani, *Il giardino dei Finzi-Contini* cit., pp. 509-510.

²⁴ Ivi, p. 511.

²⁵ G. Bassani, *Lida Mantovani*, in *Il romanzo di Ferrara* cit., I, p. 7.

«ricordando»²⁶, «ricacciata»²⁷, «riconobbe»²⁸, «ricomparve»²⁹, «reinserirsi»³⁰, «ritornare»³¹, «ricordare»³², «ricominciare»³³, «riconoscevo»³⁴, «riportava indietro»³⁵, «ritornavo indietro»³⁶, «rivedo»³⁷) coniugate di preferenza ai modi indefiniti: all'infinito per isolare la forma verbale nel valore assoluto («reinserirsi», «ricordare», «ritornare», «ricominciare»), al gerundio narrativo per sottolineare l'aderenza al *plot* («riandando», «ricordando»), al participio («ricacciata») per suggerire il senso passivo, quasi subito. Un intento trasgressivo si rivela nel sostituire gli avverbi di luogo a quelli di tempo, di stretta pertinenza della costellazione mnestica. Fin dai titoli (*Dentro le mura, Dietro la porta, Laggiù, in fondo al corridoio, Di là dal cuore*), le marche topologiche corrispondono a livello grammaticale alla dialettica *insidelout* entro cui si gioca la problematica (e la poetica) dell'isolamento.

Nel *Giardino* i medesimi verbi incontrano come delimitazione semantica i poli antitetici del ricordo e dell'oblio, entro i quali si snoda la gamma sinonimica o antinomica scalata secondo la gradazione volitiva: «rammentare», «ripensare», «commemorare», «ricordare», «ricordare bene», «rievocare», «tornare indietro», «scordarsi», «dimenticare». Quando la memoria è riferita a personaggi diversi dall'io narrante o non riguarda direttamente il rapporto con Micòl, il predicato più gettonato è «rammentare» che sembra rispondere al carattere occasionale del *souvenir*, comunque suscitato da sollecitazioni contingenti. Il predicato si riveste così di tonalità colloquiali oscillanti tra futilità, distrazione e svagatezza, a cesellare il logorio del tempo che opera in senso inverso alla memoria. Ad esempio, Casa Finzi-Contini, la *magna domus* che sorgeva in fondo a corso Ercole I, ormai non è citata dalla Guida del Touring; «Nemmeno i pochi ebrei rimasti [...] hanno l'aria di *rammentarsene*»³⁸. Il motivo di leggero screzio tra l'io narrante e il padre non merita di essere riportato alla luce e può quindi essere 'scavalcato': «non rammento per quale motivo, m'era capitato di trattare mio padre con sgarberia»³⁹. «Rammentare» è pertanto il verbo meno compromesso con l'intento consapevole.

²⁶ Ivi, p. 11.

²⁷ Ivi, p. 38.

²⁸ G. Bassani, *Una lapide in via Mazzini* cit., p. 87.

²⁹ Ivi, p. 92.

³⁰ Ivi, p. 125.

³¹ *Ibidem*.

³² Ivi, p. 94.

³³ *Ibidem*.

³⁴ Ivi, p. 96.

³⁵ G. Bassani, *Lida Mantovani* cit., p. 13.

³⁶ G. Bassani, *Una lapide in via Mazzini* cit., p. 125.

³⁷ G. Bassani, *Gli occhiali d'oro* cit., p. 245.

³⁸ G. Bassani, *Il giardino dei Finzi-Contini* cit., p. 350.

³⁹ Ivi, p. 397.

Al versante opposto si colloca «commemorare», con annesse derivazioni sostantivali o aggettivali, che implica la rievocazione cosciente e condivisa, ricreata *ad hoc*. Si ammantava di retorica negli eventi ufficiali, come la celebrazione dello Statuto da parte del rabbino di fronte alle maggiori autorità cittadine («aveva commemorato lo Statuto»⁴⁰), o si veste di ironia attraverso il linguaggio dissacrante di Micòl, che propone di collocare «una targhetta commemorativa» nel punto esatto del primo incontro con colui che narra; o tradisce la sfiducia, il disincanto nutriti dall'io narrante: «Mi penetrava il vago senso di inutilità di ogni commemorazione»⁴¹.

Collegato alla vicenda sentimentale si trova quasi sempre «ricordare» coniugato alla forma affermativa, negativa, dubitativa, interrogativa e interrogativa retorica, rafforzata tramite l'avverbio. Spesso enfaticizzato dalla punteggiatura, compare isolato tra due punti fermi, racchiuso tra virgole come inciso o premesso ai due punti che introducono un'oggettiva o una dichiarativa. Di volta in volta sottolinea il timore che accompagna la sfida del pericolo («non era senza molto timore, *ricordo*, che andavo a sporgermi dal parapetto»⁴²), oppure s'intona al ritmo delle lunghe piogge che interrompono i *rendez-vous* nel campo da tennis («*Ricordo*: la pioggia insistente, senza interruzioni per giorni e giorni [...] aveva subito reso improbabile ogni ulteriore frequentazione del giardino»⁴³). Può chiosare con una doppia occorrenza le parole del signor Ermanno che annunciano la partenza di Micòl per Venezia: la prima al negativo («Disse anche altre cose che *non ricordo*»⁴⁴) in corrispondenza con le divagazioni che non riguardano la ragazza e possono pertanto cadere nel 'dimenticatoio'; la seconda, affermativa («Ricordo»⁴⁵), per fissare ogni particolare riferito a lei. «Ricordare» può servire all'io narrante per rassicurarsi su una possibile rivalità, dal momento che aiuta a richiamare alla mente le espressioni non lusinghiere usate da Micòl nei confronti di Malnate («Ricordavo come si era espressa Micòl a proposito del suo fisico»⁴⁶). Caso estremo, può essere sottinteso per incorniciare di nostalgia il *flash* della rimessa, dove il personaggio che dice io e la ragazza si erano rifugiati in un pomeriggio di pioggia⁴⁷. Allora fa le veci del *verbum memorandi* l'indicazione temporale «un altro giorno»⁴⁸. «Ricordare» può assecondare «la lenta, progressiva discesa» verso il fondo della disperazione⁴⁹, distillando il dolore

⁴⁰ Ivi, p. 356.

⁴¹ Ivi, p. 603.

⁴² Ivi, p. 383.

⁴³ Ivi, p. 447.

⁴⁴ Ivi, p. 471.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ Ivi, p. 480.

⁴⁷ Cfr. ivi, pp. 442-446.

⁴⁸ Ivi, p. 442.

⁴⁹ Ivi, p. 555.

di giorno in giorno, a seguito del rifiuto di Micòl e della sua proibizione di frequentare quotidianamente il giardino. Può suggellare, infine, sulla scia dell'epigrafe manzoniana⁵⁰, «quel poco che il cuore ha saputo ricordare»⁵¹, legando indissolubilmente «cuore» a «memoria».

Il presente di «ricordare» sottintende spesso la diacronia, sfalsando attraverso la pausa interpuntiva il momento in cui si attiva il processo del ricordo dal contenuto del ricordo stesso («*Ricordo bene*. Un pomeriggio verso la fine di ottobre [...] avevo ricevuto una telefonata di Alberto»⁵²; «*Ricordo*: la pioggia insistente [...] aveva [...] reso improbabile»); l'imperfetto non scherma di *nuances* elegiache, come ci aspetteremmo, la rievocazione, ma con intento durativo introduce una subordinata modale («*Ricordavo* come si era espressa Micòl»); la venatura gnomica del condizionale proietta oltre l'oggi il monito della disillusione («L'indomani soltanto, ripensando a tutto, mi *sarei ricordato*»⁵³).

Quando il verbo vuole porre l'accento sul cammino *à rebours* compiuto dalla mente, s'incontra «tornare indietro», come se, sfogliando un libro, si avvertisse la necessità di riconsiderare le pagine già lette per cogliervi un senso recondito, forse sfuggito: «Infinite volte, nel corso dell'inverno [...] *tornai indietro* a ciò che tra Micòl e me era accaduto (o meglio, non accaduto)»⁵⁴; oppure troviamo «riandare con la memoria» che equivale a ripercorrere, setacciare, recuperare. Per ancorare invece il mutamento alla persistenza, il rimando è a «rimanere» che sottintende il confronto («che cosa *era rimasto* in questa Micòl di ventidue anni?»⁵⁵); volendo mettere a fuoco un'istantanea o far riaffiorare un fotogramma, la scelta cade su «chiudere gli occhi»⁵⁶: «*se chiudo gli occhi*, Micòl Finzi-Contini sta ancora là affacciata al muro di cinta del suo giardino, che mi guarda e mi parla»⁵⁷. «Rievocare» è riservato alla nostalgia di Malnate per il periodo milanese trascorso con Alberto tra studio, svago e trasgressione («E questo in genere gli capitava quando si metteva a *rievocare* con Alberto i tempi "di Milano"»⁵⁸).

Al polo antitetico dell'oblio si contendono lo spazio semantico i sinonimi «dimenticare», «scordare»: il primo orbita intorno alla *liaison* con Micòl («l'avevo proprio dimenticata», «averti dimenticata», «che io ti dimenticassi»), il secondo di stampo colloquiale è riservato a distinguere la persistenza dalla cadu-

⁵⁰ «Certo, il cuore, chi gli dà retta ha sempre qualcosa da dire su quello che sarà. Ma che sa il cuore? Appena un poco di quello che è già accaduto» (*I promessi sposi*, cap. VIII).

⁵¹ G. Bassani, *Il giardino dei Finzi-Contini* cit., p. 611.

⁵² Ivi, p. 393.

⁵³ Ivi, p. 544.

⁵⁴ Ivi, p. 447.

⁵⁵ Ivi, p. 459.

⁵⁶ La stessa forma fraseologica s'incontra negli *Occhiali d'oro* per inquadrare, far rivivere un particolare: «Chiudo gli occhi. Rivedo il gran varco asfaltato del viale Cavour» (G. Bassani, *Gli occhiali d'oro* cit., p. 245).

⁵⁷ G. Bassani, *Il giardino dei Finzi-Contini* cit., p. 382.

⁵⁸ Ivi, p. 486.

cità del ricordo («E la mamma? – mi chiedevo. Si sarebbe *scordata* anche lei di me, come tutti?»⁵⁹).

Quando la direttrice mnestica coinvolge i nomi, s'indirizza verso la sfera astratta, come se l'evento non più presente si spogliasse dei riferimenti all'*hic et nunc* per approdare a una dimensione per così dire indeterminata, quasi evanescente, come la memoria stessa. Il ventaglio si restringe a tre lemmi: «memoria» (con variante «memorie rinascimentali»), «ricordo/i» (e «bei ricordi d'infanzia»), «amare rivelazioni». Sul fronte storico le «memorie rinascimentali», che trasudano dalla *magna domus*, costituiscono un particolare prezioso da aggiungere ai pomeriggi, già straordinari, trascorsi dal professor Meldolesi a casa Finzi-Contini; nell'ambito privato «memoria» si accompagna a «riandare» come mezzo che consente l'accesso alla *recherche* degli anni perduti della prima giovinezza; può perfino costituirsi come testimone a carico del presente per riscattare il passato: «più del presente contava il passato. Di fronte alla memoria, ogni possesso non può apparire che delusivo, banale, insufficiente»⁶⁰. La «memoria» s'incurva, assume la forma concava e la purezza di un serbatoio incontaminato che non fa sbiadire l'azzurro del cielo («Niente avrebbe potuto mutarlo, sembrava, e niente infatti l'ha mutato, almeno nella *memoria*»⁶¹) o che preserva intatta l'immagine di Micòl tredicenne, affacciata al muro di cinta del giardino⁶² («Micòl sta ancora là»). Se include il significante mnemonico, la frase adotta una particolare costruzione che vede il termine-chiave in funzione obliqua, come complemento di mezzo («con la memoria»), o di luogo («nella memoria», «di fronte alla memoria»). Ne deriva un effetto di 'personificazione' o di 'sdoppiamento', tra l'io che cerca di setacciare i ricordi e la memoria che vi si oppone facendo resistenza e che, quando cede, rivela la precarietà di ogni certezza acquisita. Il sintagma «amare rivelazioni» è un *unicum* che apre una breccia alla confidenza tra l'io narrante e Malnate.

Al contrario di quanto avviene per i verbi, il sostantivo «ricordo/i» si riferisce ad aspetti marginali della storia con Micòl o lontani nel tempo: la prima cena a casa Finzi-Contini, in assenza di lei, che non si distingue da quelle venute in seguito («È inevitabile che il ricordo della mia prima cena a casa Finzi-Contini [...] tenda un poco a confondersi in me con i *ricordi* delle molte altre cene a cui partecipai nel corso del medesimo inverno alla *magna domus*»⁶³); i «bei ricordi d'infanzia [...] in comune»⁶⁴ con l'amica, gli unici che conservino inalterato il loro valore affettivo.

⁵⁹ Ivi, p. 391.

⁶⁰ Ivi, p. 544.

⁶¹ Ivi, p. 382.

⁶² *Ibidem*.

⁶³ Ivi, p. 495.

⁶⁴ Ivi, p. 542.

Allo stesso modo delle leggi razziali per Bassani, che separano nettamente un 'prima' dove ancora vige seppur nebulosa la speranza, da un 'dopo' che l'annienta, l'ingresso ad Auschwitz è per Levi e gli altri deportati all'origine di una diversa sequenza di ricordi: «velati e lontani, e perciò profondamente dolci e tristi»⁶⁵ quelli della vita interiore, «vicini e duri quelli della vita reale»⁶⁶.

Nel *lager* la memoria risulta maggiormente vincolata all'istinto di conservazione, tesa com'è a far sì che qualcosa «rimanga»: un grumo irrinunciabile di umanità, un nucleo identificativo sottratto all'offesa degli uomini e all'usura del tempo: il nome, unico dato incontrovertibile in continuità con quell'io che esisteva prima di essere ridotto a un numero, marcato a fuoco sul braccio:

Ci toglieranno anche il nome: e se vorremo *conservarlo*, dovremo trovare in noi la forza di farlo, di fare sì che dietro al nome, qualcosa ancora di noi, di noi quali eravamo, *rimanga*⁶⁷.

I verbi oscillano tra «conservare» e «rimanere», recano cioè in sé l'idea di mantenere, custodire, e insieme esprimono la tensione a trattenere, fermare; obiettivi raggiungibili solo riducendo all'essenziale ciò che non deve scomparire. La memoria, facoltà ormai contratta, è quindi costretta a scendere a compromessi; per aggrapparsi al principio fondamentale dell'*ego*, deve lasciar scivolare il superfluo e il complementare. «A dare un colpo di spugna al passato e al futuro si impara assai presto se il bisogno preme»⁶⁸.

Pure un dubbio s'insinua: «ci si potrà forse domandare se proprio metta conto, e se sia bene, che di questa eccezionale condizione umana *rimanga* una qualche *memoria*»⁶⁹. Il congiuntivo aggiunge una sfumatura di perplessità al verbo «rimanere», mentre si prolunga l'eco di «qualcosa ancora di noi» in «una qualche memoria»: un *quid* imprecisato da tutelare. Quando non esistono certezze, la categoria grammaticale corrispondente è il pronome o l'aggettivo indefinito. Ma la risposta che scioglie, anzi, ribalta l'esitazione, giunge dalle parole dell'*exergo*⁷⁰: «*Meditate* che questo è stato: / Vi comando queste parole. / *Scolpitele* nel vostro cuore / [...] *Ripetetele* ai vostri figli». In questo caso il modo aderente al comando non può che essere l'imperativo.

Si tocca qui il confine di una memoria che si allinea e si allea sempre più con la testimonianza. «Meditare», «scolpire», «ripetere» predicano l'aderenza al me-

⁶⁵ P. Levi, *Se questo è un uomo* cit., p. 118.

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ Ivi, p. 19.

⁶⁸ Ivi, p. 29.

⁶⁹ Ivi, p. 83.

⁷⁰ Fa da *pendant* all'epigrafe iniziale la scritta che si legge all'ingresso del campo: «ARBEIT MACHT FREI» il cui carattere documentario farebbe propendere per la testimonianza, se non fosse l'inciso, «il suo ricordo ancora mi percuote nei sogni», a ricondurre entro la dolorosa sfera della memoria.

todo storico e in senso più lato l'esigenza di dare un significato agli accadimenti, di perpetuarne il ricordo nelle generazioni future.

In Levi memoria equivale a pensiero e sogno. Si presenta infatti strettamente legata e intrecciata alla facoltà del pensiero: «Come pensare? Non si può più pensare, è come essere già morti»⁷¹. Pensare significa spesso ricordare («accadeva di ricordare e di pensare, ed era meglio non farlo»⁷²), benché sia un'attività mentale affievolita, corrosa dalle contingenze che ruotano attorno ai binomi fame-freddo, vita-morte. Di conseguenza il ricordo, in linea con la funzione psicologica che lo suscita, si restringe, come sbiadito o appartenuto a un'altra vita, a un altro io: «è come se cercassi di ricordare gli avvenimenti di un'incarnazione anteriore»⁷³. Rattrappito o rimosso nella fase diurna («Quando si lavora, si soffre e non si ha tempo di pensare: le nostre case sono meno di un ricordo»⁷⁴), invade lo spazio notturno del sonno popolandolo di sogni trasparenti e penosi («Guai a sognare: il momento di coscienza che accompagna il risveglio è la sofferenza più acuta»⁷⁵; «Il sogno mi sta davanti, ancora caldo, e io, benché sveglio sono tuttora pieno della sua angoscia: e allora mi ricordo che questo non è un sogno qualunque»⁷⁶), insieme compensatori e rivelatori («i ricordi del mondo di fuori popolano i nostri sogni»⁷⁷).

La reminiscenza si estende allo stato di veglia, se solo si allenta la morsa della lotta per la sopravvivenza e il tempo torna ad essere a misura umana, a scorrere «per noi»⁷⁸: per esempio nel Ka-Be, «stipato di umanità dolente che risuona di parole, ricordi, dolore: il dolore della casa»⁷⁹. Allora il ricordo recupera forza, «ci accorgiamo con stupore che nulla abbiamo dimenticato, ogni memoria evocata ci sorge davanti dolorosamente nitida»⁸⁰.

Memoria e sogno sono accomunati sul piano logico dalla stessa costruzione: «il sogno [...] sta *davanti*»⁸¹, «ogni memoria evocata [...] sorge *davanti*». Torna la scissione tra l'attività onirica o ritentiva e l'io che la subisce, come nella locuzione bassaniana «di fronte alla memoria»; ma se in Bassani la memoria è giudice, in Levi è semiante, visione, rappresentazione. In un caso «ricordare» si dimostra *passe-partout* per la salvezza, quando dal «serbatoio dei ricordi di chimi-

⁷¹ Ivi, p. 14.

⁷² Ivi, p. 29.

⁷³ Ivi, p. 104.

⁷⁴ Ivi p. 48.

⁷⁵ Ivi, p. 37.

⁷⁶ Ivi, p. 54.

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ Ivi, p. 49.

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ Ivi, pp. 48-49.

⁸¹ Ivi, p. 54.

ca organica»⁸² l'io narrante riesce ad estrarre le nozioni utili per superare l'esame col Docktor Pannwitz ed essere ammesso nel «paradiso del laboratorio»⁸³; il che significa non soffrire, almeno per quell'inverno, freddo e fame⁸⁴. Valore positivo, anzi addirittura salvifico, riveste il ricordo in un'altra occorrenza, quella dell'ora del pericolo e dell'abbandono: «il ricordo dei salvamenti biblici nelle avversità estreme passò come un vento per tutti gli animi»⁸⁵, che lega passato e presente a un destino di persecuzione e di dolore: «Il dolore antico del popolo che non ha terra, il dolore senza speranza dell'esodo ogni secolo rinnovato»⁸⁶.

3. *Semantica della testimonianza*

La semantica della testimonianza seleziona di preferenza i sostantivi concreti che poco spazio concedono all'ambiguità polisemica, nell'intento di ancorare il dato storico a referenti precisi, il più possibile inequivocabili. La valenza affettiva scivola al di là del segno linguistico, che emerge 'nudo'. All'interno di questo dominio lessicale si apre in Bassani una sequenza di sotto-categorie: l'ambito dell'appartenenza, il 'dentro', che comprende i vocaboli desunti dalla lingua ebraica e quelli connessi con le solennità religiose; il polo dell'esclusione, del fuori, relativo all'allontanamento dal Circolo del tennis e all'espulsione dalla Biblioteca; il settore storico rappresentato in particolare dalle leggi razziali.

Fanno parte del primo *round* le espressioni che dichiarano il legame semitico, sotto forma di parentela («gli ebrei [...], in qualunque parte della terra, sotto qualsiasi cielo la Storia li abbia dispersi, sono e saranno sempre ebrei, vale a dire *parenti stretti*»⁸⁷), di scelta pronominale dal taglio corale-comunitario e insieme distintivo («quanti di *noi*, di *noi* "*judim*" ferraresi»⁸⁸, «*noi* "*giudei*"»⁸⁹), di nome del predicato («in primo luogo eravamo *ebrei*»⁹⁰). Negli esempi riportati, insieme alla «dichiarata volontà di appartenenza»⁹¹ (né fiera né rifiuto, dunque, ma innegabile constatazione dell'origine), spunta l'ombra della diaspora («dispersi»), si coglie l'andirivieni della relazione con le radici nell'altale-

⁸² Ivi, p. 103.

⁸³ Ivi, p. 135.

⁸⁴ Cfr. ivi, p. 137.

⁸⁵ Ivi, p. 155. Cfr. *Esodo*, 14, 15.

⁸⁶ Ivi, p. 8.

⁸⁷ G. Bassani, *Il giardino dei Finzi-Contini* cit., p. 354.

⁸⁸ Ivi, p. 356.

⁸⁹ Ivi, p. 396.

⁹⁰ Ivi, p. 365.

⁹¹ T. Matarrese, *Bassani e la lingua del romanzo*, in *Bassani e Ferrara: le intermittenze del cuore* cit., p. 49.

nante passaggio dal generale («gli ebrei», «noi giudei») al particolare, ritagliato dal partitivo («quanti di noi»).

C'è poi un'altra forma di attestazione: «l'inevitabile occhiata di ebraica connivenza»⁹² che passa rapida tra il narratore e Bruno Lattes; «le occhiature d'intesa, i cenni confidenziali»⁹³ scambiati nei pressi del liceo Guarini tra Alberto, Micòl e l'io narrante, «certa speciale complicità e connivenza»⁹⁴ riflessa nei loro occhi come un'«ombra» o un «riso»; i sorrisi e gli ammiccamenti che trapelavano «tra gli spiragli della loro tenda» «per tutto il tempo che durava la benedizione»⁹⁵. Un linguaggio non verbale, riservato a pochi 'eletti', che si pone in continuità con le formule grammaticali partitive.

Le battute del giudaico, da un lato fanno 'colore', dall'altro aderiscono alla mimesi del linguaggio religioso. Sono i nomi delle feste: «*Pésah*»⁹⁶, «*Kippùr*»⁹⁷; «*Roshashanàd*»⁹⁸; «*Succòth*»⁹⁹ con le relative usanze legate a cibi e canti: la «terrina del *haròset*, i cespi d'erba amara, il pane azzimo, e l'uovo sodo riservato [al] primogenito»¹⁰⁰; gli «*zucarín*, fatti di pasta frolla mescolati con chicchi di uva passa»¹⁰¹; «la monotona, grigia, inutile trenodia che parenti e consanguinei intonavano sommessi»¹⁰² a cui si unisce in dialetto ferrarese l'«allegra filastrocca del *Caprèt ch'avea comperà il signor Padre*», «cavallo di battaglia»¹⁰³ del genitore dell'io narrante. Oppure, a restituirci nei minimi particolari la vita al Tempio, sono i termini corrispondenti agli oggetti sacri della sinagoga o alle tappe del rito: «la *tevà*, o leggio»¹⁰⁴ dell'officiante; «i rotoli della Legge, i cosiddetti *sefarim*»¹⁰⁵ altrove chiamati «i sacri rotoli della *Torà*»¹⁰⁶; «un lembo del *talèd*»¹⁰⁷ con cui coprirsi gli occhi in segno di rispetto e riverenza quando, lungo i banchi, sfila la processione dei «*sefarim*», inghirlandati a festa¹⁰⁸ o gli ampi «*taletòd* paterni»¹⁰⁹, simili a

⁹² G. Bassani, *Il giardino dei Finzi-Contini* cit., p. 407.

⁹³ Ivi, p. 365.

⁹⁴ *Ibidem*.

⁹⁵ Ivi, p. 372.

⁹⁶ Ivi, p. 499.

⁹⁷ Ivi, p. 355.

⁹⁸ Ivi, p. 425.

⁹⁹ Ivi, p. 425.

¹⁰⁰ Ivi, p. 509.

¹⁰¹ Ivi, p. 519.

¹⁰² Ivi, p. 510.

¹⁰³ Ivi, pp. 511-512.

¹⁰⁴ Ivi, p. 367.

¹⁰⁵ *Ibidem*.

¹⁰⁶ Ivi, p. 370.

¹⁰⁷ *Ibidem*.

¹⁰⁸ Cfr. ivi, p. 370.

¹⁰⁹ Ivi, p. 371.

tende, che raccolgono i figli durante la benedizione; e ancora la «berahà»¹¹⁰ che fa innalzare di tono la voce del rabbino «al momento supremo e finale». Completa la galleria l'espressione «entrare di *mignàn*»¹¹¹, rito di iniziazione che segna l'ingresso nella maturità civile e religiosa del ragazzo che ha compiuto tredici anni.

L'esclusione, direttamente chiamata in causa da «discriminazioni», o allontanata con i cervellotici richiami dei parenti a «meriti patriottici», «certificati di anzianità», «quarti di sangue» durante la veglia di Pasqua¹¹², occupa in particolare le sequenze dell'estromissione di Bruno Lattes dall'«Eleonora d'Este»¹¹³ e della cacciata dell'io narrante dalla Biblioteca Comunale di via Scienze¹¹⁴. La «letterina di congedo»¹¹⁵ del marchese Barbicinti traduce in certezza inequivocabile il timore di essere «buttato fuori dal circolo» che già da un anno aveva tormentato l'io narrante («Tirai fuori dalla giacca la busta»¹¹⁶). Preannunciata dalla telefonata senza preamboli di Alberto, irta di domande-trabocchetto («Era vero, o no, che io e “tutti gli altri”, con lettere firmate dal vicepresidente [...] eravamo stati dimessi in blocco dal club: “cacciati via, insomma?”»¹¹⁷), trova conferma nell'«identico espresso»¹¹⁸ che di lì a poco sarà recapitato a Bruno Lattes. Corollario della partita sospesa all'«Eleonora d'Este» perché vedeva in vantaggio Lattes¹¹⁹ è l'avvertimento dell'avvocato Tabet al professor Ermanno di «interrompere immediatamente lo scandalo dei quotidiani, provocatori ricevimenti, privi fra l'altro di qualsiasi contenuto sportivo, che da diverso tempo si tenevano nel giardino di casa Finzi-Contini»¹²⁰. Il cerchio si restringe.

«Uno degli inservienti, tale Poledrelli [...] mi si era avvicinato per intimarmi di andarmene e subito [...] facessi senz'altro il piacere di alzarmi e di sgomberare»¹²¹. L'allontanamento dalla Biblioteca è riferito in tono ironico, distante dal dramma che nasconde; i verbi di natura colloquiale e dimessa («andarmene», «alzarmi», «sgomberare») sembrerebbero descrivere innocue azioni quotidiane, se non fosse per quell'«intimarmi» rafforzato da «subito», che non ammette deroghe. L'umiliazione subita da chi dice io («non era stato affatto piacevole per me tirarmi su, raccogliere dal tavolo la mia roba, rimettere tutto quanto nella cartella, e quindi raggiungere, passo dopo passo, il portone a vetri d'entrata»¹²²) è amplifica-

¹¹⁰ Ivi, p. 372.

¹¹¹ Ivi, p. 368.

¹¹² Cfr. p. 510.

¹¹³ Cfr. ivi, p. 398.

¹¹⁴ Cfr. ivi, p. 491.

¹¹⁵ Ivi, p. 408.

¹¹⁶ *Ibidem*.

¹¹⁷ Ivi, p. 393.

¹¹⁸ Ivi, p. 410.

¹¹⁹ *Ibidem*.

¹²⁰ Ivi, p. 553.

¹²¹ Ivi, p. 491.

¹²² Ivi, p. 492.

ta da «cinquanta paia d'occhi e d'altre paia di orecchie»¹²³ che assistono «in un silenzio sepolcrale» alla scena. Anche in questo caso c'è un'appendice, o meglio un *pendant*, nel *flash* sulla discussione della tesi di Micòl a Venezia: «La maggioranza [dei professori] propendeva per la lode, ma [...] il professore di tedesco (un nazista della più bell'acqua) [...] non voleva sentir ragioni [...] Secondo lui, la lode non avrebbe potuto essere conferita senza provocare un gravissimo scandalo»¹²⁴. La parola «scandalo», la stessa adoprata dall'avvocato Tabet, ha perso la sua valenza di sconcerto eccezionale, di evento fuori dai confini morali, per rivestire quello di impossibilità di attribuire un merito o un riconoscimento a un ebreo.

Il medesimo destino discriminante si coglie nella scelta obbligata di Ernesto, il fratello dell'io narrante, costretto a emigrare in Francia per iscriversi al Politecnico di Grenoble («se aveva voluto entrare all'università»¹²⁵) o in quella della sorella Fanny, ugualmente relegata nella scuola israelitica di via Vignatagliata per proseguire il ginnasio. Nemmeno al padre¹²⁶ è risparmiata la mortificazione dell'espulsione, perché ritenuto «indesiderabile»¹²⁷, dal Partito fascista prima, dal Circolo dei negozianti poi.

Si giunge così alla tappa delle Leggi antisemitiche, vero e proprio termine *a quo*: «Si era nel '38, a circa due mesi da quando erano state promulgate le Leggi razziali»¹²⁸. Il Manifesto della Razza, del luglio '38, «non si sapeva come considerarlo, se più vergognoso o più ridicolo»¹²⁹. Il «22 settembre [1938], dopo il primo annuncio ufficiale del 9, tutti i giornali avevano pubblicato quella tale circolare aggiuntiva del Segretario del Partito che parlava di varie «misure pratiche» [...] nei nostri riguardi»¹³⁰. Il lessico alterna voci della cronaca a sintagmi giuridici («leggi», «promulgare», «Manifesto», «giornali», «avevano pubblicato», «circolare aggiuntiva») che tendono a indicare un decorso quasi naturale; ma i riflessi emotivi sono svelati da due aggettivi, rispettivamente tratti dalla sfera morale «vergognoso» e da quella estetica «ridicolo». La completezza della testimonianza impone di sciogliere l'ambiguità contenuta nella formula largamente minacciosa delle «misure pratiche».

Fuor di metafora, ecco cosa attende gli ebrei:

divieto di matrimoni misti, [...] esclusione [...] da tutte le scuole statali di qualsivoglia ordine e grado, [...] dispensa [...] dall'obbligo «altamente onorifico» del

¹²³ *Ibidem*.

¹²⁴ *Ivi*, p. 516.

¹²⁵ *Ivi*, p. 493.

¹²⁶ La galleria dei personaggi storici sfilava attraverso il linguaggio paterno: Hitler è definito «un pazzo sanguinario», Mussolini «machiavellico e voltagabbana», Trotskij «magnifico polemi-sta» (*ivi*, pp. 396-397).

¹²⁷ *Cfr. ivi*, p. 493.

¹²⁸ *Ibidem*.

¹²⁹ *Ivi*, p. 485.

¹³⁰ *Ivi*, p. 396.

servizio militare, [impossibilità a] inserire necrologi nei quotidiani, figurare nel libro dei telefoni, tenere domestiche di razza ariana, frequentare «circoli ricreativi»¹³¹.

Si dispiega la classe dei sinonimi dell'interdizione: «divieto», «esclusione», «dispensa» per recingere in uno spazio sempre più limitato la libertà di azione degli ebrei.

La distinzione tra memoria e testimonianza si presenta sfumata in Levi perché ogni parola reca l'impronta dichiarativa ed è tramite di memoria. «Si immagina ora un uomo a cui, insieme con le persone amate, vengano tolti la sua casa, le sue abitudini, i suoi abiti, tutto infine, letteralmente tutto quanto possiede: sarà un uomo vuoto, ridotto a sofferenza e bisogno»¹³².

Il linguaggio diviene di conseguenza 'corporeo', dettato dalle necessità primarie, con prevalenza di dati termici («freddo», «gelo»¹³³, «entra un vento gelido»¹³⁴, «soffia il vento feroce dei Carpazi»¹³⁵) e olfattivi («sudore», «odore»¹³⁶, «ogni cosa di legno ha odore di funghi»¹³⁷, «l'acqua tiepida e dolciastra ha odore di palude»¹³⁸). È come se la vista si ritirasse di fronte a quello scenario desolante, delegando la funzione suppletiva agli altri organi di senso.

Si raggruppano nell'orbita testimoniale le date («Sono stato deportato ad Auschwitz nel 1944», «Ero stato catturato dalla Milizia fascista il 13 dicembre 1943»¹³⁹, «Al momento del mio arrivo, e cioè alla fine del gennaio 1944, gli ebrei italiani nel campo [di Fossoli] erano 150 circa, ma entro poche settimane il loro numero giunse a oltre 600»¹⁴⁰, l'ultimo capitolo *Storia dei dieci giorni*), le formule incolori («regime di segregazione a cui da quattro anni le leggi razziali mi avevano ridotto»¹⁴¹, «preferii dichiarare la mia condizione di cittadino italiano di "razza ebraica"»¹⁴²; «l'annuncio della deportazione trovò gli animi impreparati»¹⁴³), i significanti della violenza («disagi», «percosse», «freddo», «sete»¹⁴⁴, «schiacciati e pugni»¹⁴⁵, «camere a gas»¹⁴⁶,

¹³¹ *Ibidem*.

¹³² P. Levi, *Se questo è un uomo* cit., p. 9.

¹³³ *Ivi*, p. 51.

¹³⁴ *Ivi*, p. 15.

¹³⁵ *Ivi*, p. 28.

¹³⁶ *Ivi*, p. 52.

¹³⁷ *Ivi*, p. 128.

¹³⁸ *Ivi*, p. 14.

¹³⁹ *Ivi*, p. 5.

¹⁴⁰ *Ivi*, p. 6.

¹⁴¹ *Ibidem*.

¹⁴² *Ibidem*.

¹⁴³ *Ibidem*.

¹⁴⁴ *Ivi*, p. 9.

¹⁴⁵ *Ivi*, p. 20.

¹⁴⁶ *Ivi*, p. 41.

«crematorio»¹⁴⁷, «bestemmie e colpi»¹⁴⁸, «fame», «paura», «promiscuità»¹⁴⁹) e degli oggetti dedicati a perpetrarla («rasoi, pennelli e tosatrici»¹⁵⁰; «disinfezione»¹⁵¹, «marchio tatuato»¹⁵², «corrente ad alta tensione»¹⁵³, «filo spinato»¹⁵⁴, «nerbi di gomma»¹⁵⁵). Si aggiunga il glossario del cibo: gli alimenti ridotti all'estremo «pane, zuppa»¹⁵⁶, il «pane», unica moneta di scambio, la «zuppa» attesa tutto il giorno dai prigionieri per quanto miserabile; i «mucchi di cavoli e di rape», le «patate bollite», le «fette di rapa arrostita sulla stufa»¹⁵⁷ scoperte, come un albero della Cuccagna, al momento della fuga dei tedeschi («I tedeschi non c'erano più, le torrette erano vuote»¹⁵⁸); il vassellame «gamella», «mastelli, mestolo»¹⁵⁹. Gli effetti del digiuno, descritti in maniera realistica, danno origine a «fame regolamentare, fame cronica»¹⁶⁰, «ventre gonfio»¹⁶¹, a livello compensatorio si ripercuotono nei sogni («molti schioccano le labbra e dimenano le mascelle. Sognano di mangiare»¹⁶²) e nelle allucinazioni, come nel caso della «benna» che, mentre sposta la terra argillosa, si dota agli occhi dei prigionieri di «mascelle dentate»¹⁶³. Le bocche «si socchiudono, i pomi di Adamo danzano in su e giù miseramente visibili sotto la pelle floscia»¹⁶⁴.

Il *lager* è definito con i termini metaforici che hanno perduto la trasparenza del traslato tanto sono logorati dall'uso: «campo di distruzione»¹⁶⁵, «campo di lavoro»¹⁶⁶, «campo di annientamento»¹⁶⁷ o che la mantengono come sottile filigrana letteraria, con richiami danteschi: «[q]uesto è l'inferno»¹⁶⁸ e dostoevskiani: «casa dei morti»¹⁶⁹. Talvolta compaiono arditi predicati nominali

¹⁴⁷ Ivi, p. 45.

¹⁴⁸ Ivi, p. 49.

¹⁴⁹ Ivi, p. 56.

¹⁵⁰ Ivi, p. 15.

¹⁵¹ Ivi, p. 17.

¹⁵² Ivi, p. 19.

¹⁵³ Ivi, p. 23.

¹⁵⁴ *Ibidem.*

¹⁵⁵ Ivi, p. 24.

¹⁵⁶ Ivi, p. 20.

¹⁵⁷ Ivi, p. 159.

¹⁵⁸ Ivi, p. 155.

¹⁵⁹ Ivi, p. 25.

¹⁶⁰ *Ibidem.*

¹⁶¹ Ivi, p. 29.

¹⁶² Ivi, p. 55.

¹⁶³ Ivi, p. 69.

¹⁶⁴ *Ibidem.*

¹⁶⁵ Ivi, p. 3.

¹⁶⁶ Ivi, p. 17.

¹⁶⁷ Ivi, p. 19.

¹⁶⁸ Ivi, p. 14.

¹⁶⁹ Ivi, p. 23.

identificativi «il lager è la fame»¹⁷⁰ o perifrasi del divieto «luogo in cui è proibito tutto»¹⁷¹. Gli 'ospiti' sono detti «cenciosi, cadenti, scheletrici»¹⁷², «bestie stanche»¹⁷³, «file di scheletri nudi», «fantocci rigidi fatti solo di ossa»¹⁷⁴, «vermi vuoti d'animo»¹⁷⁵, «spettri affamati»¹⁷⁶. L'attributo che spesso ricorre per connotare i prigionieri è «nudo/i» con evidente allusione alla nudità interiore: «uomini anziani *nudi*»¹⁷⁷, «noi siamo *nudi*»¹⁷⁸, «*nudi* con i piedi nell'acqua»¹⁷⁹, «l'uomo che esce dal Ka-Be, *nudo* e quasi sempre insufficientemente ristabilito, si sente proiettato nel buio e nel gelo dello spazio siderale»¹⁸⁰, «file di scheletri *nudi*», «un cadavere *nudo* e contorto»¹⁸¹, «sopra noi, *nudi* impotenti inermi, uomini del nostro tempo cercavano la reciproca morte coi più raffinati strumenti»¹⁸².

In una sorta di contrappasso intertestuale i termini in giudaico di Bassani si ribaltano nelle parole in tedesco di Levi: «Häftling», «Warum»¹⁸³, «Jawohl»¹⁸⁴, «Ka-Be», «Aufstehen»¹⁸⁵; ma se i primi recano un'impronta mimetica, le seconde suonano quasi sempre come offesa alla dignità personale.

Alla tormentosa certezza dell'impossibilità di salvarsi che fa dire a Levi: «Noi non ritorneremo. Nessuno deve uscire di qui, che potrebbe portare al mondo, insieme col segno impresso nella carne, la mala novella di quanto, ad Auschwitz è bastato di animo all'uomo di fare dell'uomo»¹⁸⁶ si contrappone il dovere morale di sopravvivere del sergente Steinlauf: «Eppure, anche in questo luogo si può sopravvivere, e perciò si deve poter sopravvivere, per raccontare, per portare testimonianza»¹⁸⁷.

La testimonianza si fa memoria, l'impronta autobiografica si amplifica a meditazione universale sulla vita e sul dolore.

¹⁷⁰ Ivi, p. 69.

¹⁷¹ Ivi, p. 21.

¹⁷² Ivi, p. 155.

¹⁷³ Ivi, p. 37.

¹⁷⁴ Ivi, p. 22.

¹⁷⁵ Ivi p. 65.

¹⁷⁶ Ivi, p. 159.

¹⁷⁷ Ivi, p. 14.

¹⁷⁸ Ivi, p. 15.

¹⁷⁹ Ivi, p. 16. Quando non è l'acqua, è il fango, la melma a fare da base per un fragile, mal-sano piedistallo: «confitti nella melma» (ivi, p. 129), «la terra è come il fondo di una palude» (ivi, p. 128).

¹⁸⁰ Ivi, p. 51.

¹⁸¹ Ivi, p. 159.

¹⁸² Ivi, p. 169.

¹⁸³ Ivi, p. 21.

¹⁸⁴ Ivi, p. 25.

¹⁸⁵ Ivi, p. 57.

¹⁸⁶ Ivi, p. 49.

¹⁸⁷ Ivi, p. 33.

4. *Semantica dell'isolamento, tra memoria e testimonianza*

Resta da stabilire in quale rapporto si collochi in Bassani la semantica dell'isolamento rispetto alle altre due categorie, se più sbilanciata verso la memoria o maggiormente inclinata dalla parte della testimonianza.

Setacciando i lemmi interessati, si può ricreare al loro interno la divisione tra sostantivi astratti (che indicano la solitudine dell'animo) e concreti (riferiti ai segni tangibili della solitudine), già incontrata per gli ordini lessicali dominanti.

Chiameremo 'steccati reali' i significanti che hanno a che fare con la casa, le stanze, i muri di cinta e gli spazi divisorii (portone, scale, corridoi, ascensori), oppure quelli che denotano le zone di segregazione, dove si perpetua «l'antico sgarbo del disconoscimento o della separazione» (ghetto, carcere, cimitero israelitico). Rubricheremo invece sotto la voce 'confini metaforici' le espressioni collegate ai sentimenti e agli stati emotivi. I primi 'paletti' hanno come referenti privilegiati i Finzi-Contini; i secondi l'io narrante, seppur in maniera non esclusiva. Ogni volta che si ha a che fare con gli 'assiti reali', il territorio linguistico si avvicina a quello della testimonianza; quando s'incontrano i 'confini metaforici' si scivola verso l'ambito della memoria.

Già il cimitero ebraico «posto in fondo a via Montebello»¹⁸⁸ appare «difeso e riparato» da «muri di cinta e di divisione»¹⁸⁹, connotati dell'isolamento, poi ripresi dal «muro di cinta»¹⁹⁰ che delimita il giardino dei Finzi-Contini. A cominciare dalla tomba monumentale che accoglie o attende i componenti della dinastia, distinguendoli e distaccandoli anche nella morte dalle altre lapidi e cippi, per proseguire con la casa «isolata laggiù tra le zanzare e le rane del canale Panfilio»¹⁹¹, ed estendersi all'«interminabile muro di cinta»¹⁹² del Barchetto del Duca, tutte le strutture dei discendenti del patriarca Moisè recano il marchio di *apartheid*. Protetta da una triplice rete di divisione (la tomba; lo spazio isolato dove sorge la dimora; la cerniera muraria), l'altezzosa casata denuncia fin dalla base genealogica la «vocazione alla solitudine», espressa tanto nelle soluzioni architettoniche (l'«incredibile pasticcio»¹⁹³ di stili della tomba, il «maniero neogotico all'inglese»¹⁹⁴) quanto nelle scelte educative. Sia Alberto che Micòl, infatti, studiavano «privatamente»¹⁹⁵, ma pur così «segregati», avevano sempre mantenuto «un esile rapporto con l'ambiente esterno»¹⁹⁶.

¹⁸⁸ G. Bassani, *Il giardino dei Finzi-Contini* cit., p. 344.

¹⁸⁹ Ivi, p. 344.

¹⁹⁰ Ivi, p. 352 e 378.

¹⁹¹ Ivi, p. 552.

¹⁹² *Ibidem*.

¹⁹³ Ivi, p. 348.

¹⁹⁴ Ivi, p. 350.

¹⁹⁵ Ivi, p. 359.

¹⁹⁶ Ivi, p. 360. «Solitari» sono detti anche gli studi di agraria del professor Ermanno (cfr. ivi, p. 359).

Se si leggono i sintagmi riconducibili all'isolamento uno dietro l'altro, ne deriva una lunga stringa di aggettivi, sostantivi, participi predicativi, avverbi, moduli fraseologici: «vocazione alla solitudine», «isolamento», «separazione»¹⁹⁷, «vivere separati», «segregati», «distanti», «famiglia sempre tenuta in disparte», «come se li proteggesse una parete di cristallo»¹⁹⁸, «assurdo isolamento», «sdegnoso isolamento», «fondamentale antisemitismo»¹⁹⁹, «persistente antisemitismo da aristocratici»²⁰⁰. «È gente diversa, non sembrano neanche *judim*»²⁰¹ diceva il padre. «Che gente impossibile»²⁰² commentava Malnate. In questi casi le frontiere metaforiche, riservate di solito agli stati d'animo di colui che dice io, servono a circoscrivere il *modus vivendi* dei Finzi-Contini.

Il marchio snob dell'isolamento è paradossalmente rappresentato dal ghetto, o meglio da quell'essere e sentirsi *halti* dell'intera tribù; a loro «le Leggi razziali facevano in fondo piacere!», «Eh, loro, i Finzi-Contini, rimpiangevano il ghetto (era nel ghetto, chiaramente, che sognavano di vedere rinchiusi tutti quanti, magari disposti, in vista di questo bell'ideale, a lottizzare il Barchetto del Duca per farne una specie di *kibbùz* sottoposto al loro alto patronato»²⁰³.

Tornando agli 'steccati' reali, non è facile, dunque, varcare il portone di quella casa («il portone *tardava* ad aprirsi»²⁰⁴, «La volta che *mi riuscì* di passarci davvero, di là dal muro di cinta del Barchetto del Duca [...] fu qualcosa come una decina di anni più tardi»²⁰⁵), che pone a guardia il fido Perotti, il portinaio tuttofare, e il vecchio Jor, il danese bianco e nero²⁰⁶. Un modo per ripetere anche all'interno il doppio sistema di protezione del fuori (fossato-mura). Una volta ammessi «di là dal portone, subito richiuso con un gran colpo del solerte Perotti»²⁰⁷, si ritrova la stessa tendenza a isolare e proteggere l'intimità. Ci sono spie linguistiche che alludono alla segregazione («*di là* dal muro», «*di là* dal por-

¹⁹⁷ Ivi, p. 349.

¹⁹⁸ Ivi, p. 369. Ma per una suggestiva lettura delle barriere in trasparenza nell'opera narrativa di Bassani cfr. A. Dolfi, *Il diaframma speculare della distanza*, in Giorgio Bassani, *Una scrittura della malinconia* cit., pp. 11-47.

¹⁹⁹ Ivi, p. 353.

²⁰⁰ Ivi, p. 370.

²⁰¹ Ivi, p. 597.

²⁰² Ivi, p. 582.

²⁰³ Ivi, p. 401. Se si cercano conferme al «sistema di vivere isolati» (G. Bassani, *Gli occhiali d'oro* cit., p. 313) che contraddistingue i Finzi-Contini, si possono trovare nelle dichiarazioni di Nino Bottecchiari, dalle quali emerge «quel loro specialissimo gusto di starsene segregati in una grande casa nobile» (*ibidem*). Dallo stesso libro giunge la descrizione del ghetto, non più filtrata attraverso le ironiche ricostruzioni del padre, ma aderente fin nei particolari allo spazio reale: «via Mazzini, via Vignatagliata, il vicolo-mozzo di Torcicoda», «le anguste, tortuose viuzze di quel misero quartiere medievale» (ivi, p. 311).

²⁰⁴ Ivi, p. 406.

²⁰⁵ Ivi, p. 393.

²⁰⁶ Ivi, p. 412.

²⁰⁷ *Ibidem*.

tone», la particella avverbiale prediletta da Bassani) che denunciano la difficoltà ad essere accolti nella cerchia dei Finzi-Contini, difficoltà sottolineata dalla lentezza che consente l'accesso («riuscì di passarci», «tardava ad aprirsi») e ribadita per contrasto dalla rapidità della chiusura («subito richiuso») che immediatamente torna a isolare gli ospiti.

La «sala da pranzo è così intima, così riparata, starei per dire così sepolta»²⁰⁸ da richiamare nell'aggettivazione una tomba; offre infatti una *privacy* dai toni lugubri, prolungati dalla «buia, silenziosa tempesta del parco»²⁰⁹ che si intravede dalla parete a vetri. Del resto anche l'aspetto del Barchetto del Duca, se in un nevosio giorno d'inverno richiama un «paesaggio da saga nordica»²¹⁰, in una «splendida notte di luna, gelida, limpidissima»²¹¹ fa l'effetto di essere «sepolto sotto una coltre di neve»²¹². Perfino nel tramonto estivo la *magna domus* è circondata da un'atmosfera funeraria: «alta e scura [si erge] nell'aria piena di zanzare e pipistrelli»²¹³. Ancor più recondito è l'accesso alla camera di Micòl, raggiungibile salendo i centoventitré gradini che compongono la «lunga scala elicoidale»²¹⁴ o attraverso l'ascensore, anch'esso protetto da un duplice criterio di sicurezza: il cancello della gabbia esterna e la porta scorrevole della cabina²¹⁵. L'appartamento di Micòl «situato più in alto»²¹⁶ le riserva uno spazio privilegiato, simbolo di distinzione e dominio, ma anche stigma di un destino di solitudine, ripetuto nella casa degli zii a Venezia «non meno triste e tagliata fuori»²¹⁷ di quella paterna. Micòl stessa si riconosce «capace di sopportare all'occorrenza, le solitudini più feroci»²¹⁸.

La solitudine persiste nella ricerca di un «personale rifugio segreto»²¹⁹, sia il sandolino, la *hütte*, o la vecchia carrozza, 'contenitori' in bilico tra interno e esterno, dove celarsi pur potendo essere raggiunti. Ma soprattutto si manifesta negli atteggiamenti: «mossa da un impulso imprevedibile si era scostata bruscamente, rannicchiandosi nel suo angolo»²²⁰, «sfilò le mani dalle mie e si alzò in piedi: "Ciao, ho freddo" [...] "Bisogna che rientri"»²²¹. «Scostata», «rannicchiandosi», «angolo», «freddo» dicono la lontananza dall'altro e il ripiegamento su se stessa.

²⁰⁸ Ivi, p. 496.

²⁰⁹ Ivi, p. 497.

²¹⁰ Ivi, p. 500.

²¹¹ Ivi, p. 513.

²¹² Ivi, p. 500.

²¹³ Ivi, p. 558.

²¹⁴ Ivi, p. 530.

²¹⁵ *Ibidem.*

²¹⁶ *Ibidem.*

²¹⁷ Ivi, p. 549.

²¹⁸ Ivi, p. 541.

²¹⁹ Ivi, p. 425.

²²⁰ Ivi, p. 445.

²²¹ Ivi, p. 558.

L'ultima immagine di lei, ai funerali di Alberto, sfuocata «dietro i cristalli della vecchia Dilambda», è ancora un indizio di solitudine, che consente appena di distinguere «il biondo cinerino dei suoi capelli»²²².

Anche la camera di Alberto si raggiunge superando un labirinto di stanze e corridoi: «attraversammo almeno una ventina di stanze [...] collegate a volte l'una dall'altra da corridoi»²²³. Come il portone d'ingresso, la porta della sua stanza deve rimanere rigorosamente chiusa («afferrò la maniglia esterna [per] tirarla a sé»²²⁴). L'istinto a sottrarsi alla vista («chiuso in casa per mesi e mesi»²²⁵) si estende al fisico («Perfino fisicamente tendeva a defilarsi, a cancellarsi, a sparire»²²⁶). Il culmine dell'isolamento la famiglia lo tocca nell'atteggiamento assunto nei confronti della malattia di Alberto: «strano che nessuno di casa sua, né suo zio, né suo padre, avesse preso la benché minima iniziativa per curarlo. Lo zio medico [...] non credeva nelle medicine. Ma tutti gli altri, la sorella compresa? Calmi, sorridenti, serafici: nessuno muoveva un dito»²²⁷; «gli altri come sempre fingevano di non vedere, lasciavano correre [...] Perfino la malattia di Alberto mostravano di non vederla, in casa. Era il loro sistema»²²⁸.

Per converso gli 'steccati metaforici' racchiudono in una sorta di ghetto del cuore i sentimenti dell'io narrante. Alla sofferta consapevolezza del destino che sovrasta gli ebrei («io avevo scelto per orgoglio e aridità una solitudine nutrita di vaghe, nebulose, impotenti speranze»²²⁹), corrisponde nella relazione sentimentale «il peso di una lontananza e di una solitudine spesso intollerabili»²³⁰ cui si aggiungono «umiliazioni e amarezze»²³¹.

L'isolamento della prigionia, dove l'io narrante sarebbe stato rinchiuso qualche anno più tardi²³², non vale quello dei «venti giorni di separazione»²³³ imposti da Micòl, che richiedono per essere rispettati «uno sforzo durissimo»²³⁴, «cacciato dal Paradiso, aspettavo in silenzio di esservi riaccolto»²³⁵, «ero partito per l'esilio»²³⁶, «scaduto il ventesimo giorno d'esilio»²³⁷, «La mia restava una speran-

²²² Ivi, p. 610.

²²³ Ivi, p. 472.

²²⁴ Ivi, p. 473.

²²⁵ Ivi, p. 541.

²²⁶ Ivi, p. 489.

²²⁷ Ivi, p. 581.

²²⁸ Ivi, p. 606.

²²⁹ Ivi, p. 511.

²³⁰ Ivi, p. 562.

²³¹ Ivi, p. 555.

²³² Cfr. ivi, p. 507.

²³³ Ivi, p. 560.

²³⁴ Ivi, p. 561.

²³⁵ Ivi, p. 562.

²³⁶ *Ibidem*.

²³⁷ Ivi, p. 579.

za vaga [...] di ricongiungermi a lei e ai luoghi paradisiaci dai quali tuttora mi si escludeva»²³⁸. La semantica gioca tra le parole dell'interdizione («separazione», «cacciato», «esilio», «mi si escludeva») e la vertiginosa metafora dello spazio negato («luoghi paradisiaci», «Paradiso»).

Ecco profilarsi di nuovo l'ombra dell'«antico sgarbo», tramandata nella forma privata di un amore non corrisposto, o dilatata a quella tragica della dispersione di un popolo. Nel Paradiso perduto, simboleggiato dal giardino, c'è forse una lontana eco della Terra promessa, come nell'esilio dell'io narrante sussiste un richiamo implicito all'esodo. Carattere e destino tornano a incrociarsi.

²³⁸ Ivi, p. 561.

UNA LAPIDE IN VIA MAZZINI: LA VERA STORIA GEO JOSZ¹

Marcella Hannà Ravenna

La lettura dell'articolo di Alberto Cavaglion, *25 Aprile, un fiore per Geo Jozs*, pubblicato sul sito dell'associazione storiAmestre² in occasione del 25 aprile 2016, mi ha sollecitato a intraprendere un raffronto tra il protagonista letterario del racconto di Giorgio Bassani, *Una lapide in via Mazzini* e la figura reale che lo ispirò. Per delineare Geo Jozs, Giorgio Bassani si ispirò infatti liberamente a Eugenio (Gegio) Ravenna, mio padre, collocandolo in un contesto caratterizzato dal perdurare di continuità e legami fra fascismo e postfascismo. Poiché la questione di chi fosse realmente tale ispiratore non è stata sinora mai affrontata negli studi e nei contributi sull'argomento, ciò mi ha convinta ad abbozzare la comparazione qui delineata. Circa le reazioni che la pubblicazione del racconto suscitò va detto che ero troppo piccola per conoscere o ricordare quella di mio padre e delle persone della nostra famiglia, inoltre anche in seguito non ne parlò con noi figli, così come faceva generalmente per tutte le questioni che lo riguardavano.

1. *Geo Jozs, il protagonista del racconto di Bassani*³

Geo è un sopravvissuto alla Shoah nei giorni del suo solitario ritorno nella sua città natale, Ferrara, a pochi mesi dalla liberazione dell'Italia dal nazifascismo.

¹ Si riprende in questa sede l'articolo pubblicato per la prima volta il 7 marzo 2017 sul sito dell'associazione storiAmestre, url: <<http://storiamestre.it/2017/03/la-vera-storia-geo-josz/>>, proponendone una versione leggermente ampliata. Marcella Hannà Ravenna è professore ordinario di Psicologia sociale (fino al 2014 presso l'Università di Ferrara). Studia i fenomeni sociali distruttivi specie in relazione al funzionamento personale dei perpetratori e delle vittime durante la Shoah. Fa parte della Comunità ebraica di Ferrara, del Comitato scientifico del CDEC (Centro di Documentazione Ebraica Contemporanea di Milano) e del GRIVISPE (Gruppo di ricerca sulla violenza sociale, politica ed economica, attivo dal 2012 presso il Dipartimento di Filosofia e Comunicazione dell'Università di Bologna).

² Alberto Cavaglion, *25 Aprile, un fiore per Geo Jozs*, 24 aprile 2016, online in storiamestre.it, <<http://storiamestre.it/2016/04/il-25-aprile-un-fiore-per-geo-josz/>>.

³ Ho considerato qui l'edizione di *Una lapide in via Mazzini* compresa in Giorgio Bassani, *Cinque storie ferraresi*, Torino, Einaudi, 1956, pp. 103-148; a essa si riferiscono i numeri di

scismo. Sebbene descritto come l'unico «fortunato» ad avercela fatta dei 183 deportati⁴, egli diventa ben presto una figura inquietante, ignorata e ridicolizzata da molti in un clima sociale convintamente rivolto a chiudere i conti con un passato scomodo e ingombrante e a proiettarsi in un tempo nuovo e presumibilmente più promettente⁵. «Che cosa voleva?», è la domanda retorica che a più riprese ricorre nel racconto e la cui risposta rimane del tutto implicita. Fra gli eventi che via via si snodano, considererò le prime fasi dell'arrivo in città di Geo, quando egli, pallido e gonfio di una grassezza che immediatamente suscita sospetti e insinuazioni, si trova a leggere, sulla lapide che un operaio sta terminando di affiggere sulla facciata dell'edificio della Comunità ebraica, ad alta voce e in tono interrogativo il suo nome fra quelli degli ebrei uccisi.

Trovarsi annoverato fra quei morti suscita in Geo un'immediata e spontanea ilarità, e per ben due volte ride. Rivedendo poi per la prima volta lo zio materno, dai noti trascorsi fascisti, egli grida selvaggiamente e in modo strozzato (p. 126). Se inizialmente prevalgono "sorpresa e imbarazzo", fra i due seguirà tuttavia un interminabile colloquio.

Centrale nel racconto la colluttazione fra Geo e un anziano informatore dell'Ovra, il conte Scocca, e le contrastanti versioni che di essa furono date. Colpisce nella descrizione la meccanicità del comportamento di Geo più simile a un automa che a un essere umano: «La sua esitazione ad ogni modo era stata minima. Quanto basta per aggrottare le ciglia, stringere le labbra, serrare convulsamente i pugni, borbottare qualcosa di mozzo e di incoerente. Dopodiché, come spinto da una molla, egli era letteralmente volato addosso al povero conte...».

Ed è qui che Bassani prefigura un altro possibile scenario che si sarebbe potuto concludere con un urlo tanto «furibondo e disumano» da essere udito con «orrore» fino oltre le mura della città (p. 148). Colpisce il fatto che mentre la prima caratterizzazione evidenzia aspetti meccanici la seconda si concentra su tratti animaleschi, che in entrambi i casi convergono nel deumanizzare Geo⁶.

pagina nel testo. Per l'incontro di Geo con la lapide va tenuta presente la versione più estesa che Bassani preparò per un'edizione successiva; ho utilizzato quella compresa in *Il romanzo di Ferrara*, Milano, Mondadori, 1980.

⁴ Così Bassani nelle prime righe del suo racconto. I sopravvissuti in realtà furono cinque: Carlo e Franco Schönheit da Buchenwald, Gina Finzi Schönheit da Ravensbruck, Gegio Ravenna e Carlo Rietti da Auschwitz. La lapide affissa nel 1949 riporta 96 nomi a cui, per la storia della comunità ferrarese, sono da aggiungere i 54 di coloro che, nati e vissuti a Ferrara, si trovavano al momento dell'arresto in altre località.

⁵ Sulla «fortuna» del sopravvissuto, cfr. ora Robert S.C. Gordon, «Sfacciata sfortuna». *La Shoah e il caso*, Torino, Einaudi, 2010, pp. 49-51. Cfr. inoltre Guri Schwarz, *Ritrovare se stessi. Gli ebrei nell'Italia postfascista*, Roma-Bari, Laterza, 2004, pp. 113-114; Ilaria Pavan, *Il Podestà ebreo*, Roma-Bari, Laterza, 2006, pp. 192-193 e Alexander Stille, *Ferrara Buchenwald-Ferrara: la famiglia Schönheit*, in *Uno su mille. Cinque famiglie ebraiche durante il fascismo*, Milano, Mondadori, 1991, p. 397.

⁶ I processi di deumanizzazione sono particolarmente studiati dagli psicologi sociali che si occupano di violenze sociali. Indicano la tendenza a negare l'umanità degli altri tramite una

Se il racconto coglie con raffinatezza «lo spirito del tempo» che contraddistinse il ritorno alla vita di numerosi ebrei italiani, nonché la tormentata uscita da anni di immersione nella cultura fascista, colpiscono i molteplici riferimenti per lo più impietosi alle caratteristiche personali di Geo che vanno, come vedremo fra breve, dall'esibizionismo, all'incoerenza, alla bizzarria. Ampio spazio è per esempio accordato all'*aspetto fisico*: cosicché, se all'inizio si tratta di un «uomo di età indefinibile, grasso [...], con un *kolbak* di pelo d'agnello sul capo rapato, e rivestito di una sorta di campionario di tutte le divise militari cognite e incognite» (p. 104), successivamente appare sempre più magro e con indosso un «impeccabile abito borghese di gabardine color oliva» (p. 130), per poi ripresentarsi di nuovo come una «figura via via più lacerata e desolata» (p. 141), «come un pezzente, con la nuca rapata degli ergastolani» (p. 144).

Circa lo *sguardo* e l'*espressione del viso*, «i suoi occhi di un celeste acquoso guardavano freddi dal basso quasi che egli emergesse [...] dal profondo del mare» (p. 109); «e a me non me la date mica a bere! Diceva il suo sorriso» (p. 117); «con l'occhio freddo di ghiaccio» (p. 120); «nell'atteggiamento di ironico spregio che gli era abituale» (p. 122); «sempre con quell'ombra di rattristato stupore nello sguardo» (p. 141); «ghigni mielati, con quelle smorfie imploranti, ironicamente imploranti» (p. 143). Riguardo al suo *carattere* è raffigurato come insopportabile verso tutto ciò che sottolinea il passaggio del tempo (p. 115); più orientato a rievocare il passato che a proiettarsi nella nuova epoca (p. 123) come testimonia il desiderio espresso di tornare ragazzo (p. 130). Capita che egli racconti, in un modo che appare agli interlocutori «eccessivo», dei suoi cari uccisi, che ne mostri le fotografie e addirittura ne tappezzi le pareti della propria stanza (p. 125).

In complesso è definito un individuo bizzarro (pp. 133, 137), «strambo» (p. 146), «indecifrabile», come una «specie di enigma vivente» (p. 147), la cui presenza, se all'inizio suscita curiosità, gradualmente provoca un sempre più diffuso disagio fino a che tutti finiscono con l'evitarlo come la peste (p. 141). La descrizione che Bassani fa di Geo si concentra dunque su aspetti discutibili dell'*appearance*, del carattere e delle condotte favorendo inoltre l'impressione che l'esperienza compiuta nel lager abbia reso il protagonista in qualche misura meno umano.

forma di discriminazione aggravata per cui individui o gruppi sociali sono percepiti non possedere alcune caratteristiche fondamentali degli esseri umani. Cfr. Albert Bandura, *Moral disengagement in the perpetration of inhumanities*, in «Personality and Social Psychology Review», 3, 1999, pp. 193-209. Per approfondire cfr. Chiara Volpato, *Deumanizzazione. Come si legittima la violenza*, Roma-Bari, Laterza, 2011, e Flavia Albarello-Monica Rubini, *When hate leads to devaluation of others: denial of humanity and the "Banality of evil"*, in «Advances in Psychology Research», LXXVII, ed. by Alexandra M. Columbus, New York, Nova Science Publishers, 2011, pp. 187-203.

2. Eugenio Ravenna, l'ispiratore del racconto

Quel che accomuna Geo alla figura reale di Eugenio (Gegio) Ravenna, cugino di secondo grado di Bassani⁷, è soprattutto aver letto la lapide in via Mazzini: come Geo vi trovò il suo nome, così Gegio trovò quello di un suo omonimo. Poi, a parte l'assonanza dei nomi, le comunalità si limitano secondo me a pochi altri aspetti; senz'altro al colore degli occhi e forse a quell'espressione talvolta un po' sprezzante dello sguardo. Ma non è sull'*appearance* o sul «carattere» (gioiale nella vita esterna, silenzioso, taciturno e talvolta cupo in famiglia) che mi soffermerò qui, ma sui fatti che ne hanno scandito la dura esistenza a partire dal 1938, nel loro intreccio con accadimenti e incontri personali cruciali.

Eugenio è un superstite della Shoah che ha vissuto in modo riservato, per lo più in silenzio e senza riconoscimenti, la sua esperienza di perseguitato razziale, fatta di perdita dei diritti civili, di mesi di carcerazione, di internamento nel campo di Fossoli, di deportazione per un anno nel lager di Auschwitz-Monowitz e della perdita di tutta la sua famiglia. Alla liberazione (27 gennaio 1945), dopo un non breve periodo di cure mediche in un ospedale della Croce Rossa polacca⁸ lavorò per alcuni mesi allo scavo di trincee e al ripristino di ponti per l'esercito russo fino al ritorno a Ferrara il 15 settembre 1945. Circa il viaggio di ritorno così scrive a Leonardo De Benedetti in una lettera del 12 dicembre 1945:

Fui a Katowice, ma eravate già partiti. Intanto qualche caso di tifo si verificava, ciò faceva molti timori ma, finalmente alla fine di agosto, prima tradotta. Partono tutti i civili e poche decine di militari. 18 giorni di viaggio attraverso la Germania, la Cecoslovacchia, Austria, Germania e ancora Austria. Brennero. Arrivai a Pescantina il 15 settembre; nello stesso giorno a Ferrara, con camion degli alleati [...] Sempre mi ricordo di te, caro Leonardo, perché mi hai sempre sostenuto, che mi hai fatto sperare, mi hai confortato nei momenti più cruciali con i tuoi consigli e la tua squisita bontà⁹.

La sua vita successiva ebbe al centro la famiglia, il lavoro, il tennis e il bridge, ma fu tuttavia costantemente intercalata da fatti connessi ad Auschwitz fino a che, in una notte del 1977, il suo cuore provato, all'improvviso si fermò.

Eugenio nacque nel 1920 a Ferrara, in una famiglia ebraica benestante. Secondogenito di Letizia Rossi (n. 1892) e Gino Ravenna (n. 1889), frequentò il Liceo Scientifico fino alle soglie della maturità che interruppe a causa delle leggi razziali del 1938 così come forzatamente cessò la frequenza del Circolo

⁷ Eugenia Hanau, nonna paterna di Bassani, era infatti sorella di Amelia Hanau, nonna materna di Eugenio.

⁸ Dove, come riporta Paolo Ravenna (*La famiglia Ravenna 1943-1945*, Ferrara, Corbo, 2001, pp. 28 e 110), l'11 marzo 1945 risulta ancora ricoverato.

⁹ La lettera a Leonardo De Benedetti, datata 12 dicembre 1945, è pubblicata in P. Ravenna, *La famiglia Ravenna* cit., [pp. 61-64], pp. 63-64.

di Tennis Marfisa. Nel 1971, durante la trasmissione *III B facciamo l'appello*¹⁰, alla domanda del giornalista Enzo Biagi «Che cosa pensava di Mussolini prima e dopo il '38?» così Eugenio rispose:

Sono sincero, c'era un'ammirazione, ero giovane, 15, 16, 17 anni, ero meno riflessivo magari, credevo in questa persona, in questo personaggio, dopo fu una mazzata netta, dal momento in cui Mussolini parlò di razza, il pensiero si rivoltò in modo deciso, quest'uomo diventò un incubo, diventò un odioso personaggio.

Fino al 1943 lavorò insieme alla sorella Franca (n. 1916) nel deposito di alimentari all'ingrosso di proprietà del padre mentre il fratello più giovane Marcellino (n. 1929) frequentava la scuola ebraica di via Vignatagliata¹¹. Il padre Gino¹², uomo tanto espansivo e brillante nella vita pubblica quanto riservato in famiglia, fu anch'egli uno sportivo tanto che nel 1908 partecipò come ginnasta alle Olimpiadi di Londra. Inoltre, per un tempo e in luoghi imprecisati, prese parte alla Prima guerra mondiale¹³.

3. *Gli anni della persecuzione e della deportazione*

Nell'estate del 1943 la famiglia sfollò ad Albarea (una frazione di Ferrara, sull'argine del Po di Volano) ma l'8 ottobre Gegio fu arrestato e ciò avvenne, secondo la sua testimonianza:

¹⁰ La serie ideata e condotta da Enzo Biagi andò in onda nel 1971. La puntata a cui facciamo riferimento fu quella inaugurale, trasmessa l'8 giugno, e negli ultimi anni periodicamente replicata dalle reti Rai, l'ultima volta il 27 gennaio 2017 su Rai Scuola. Biagi vi ricostruì tramite interviste a testimoni la vita quotidiana e le storie dei ragazzi e degli insegnanti che, espulsi dalle scuole pubbliche in conseguenza delle leggi razziali del 1938, frequentavano la Scuola Ebraica di via Vignatagliata. Tramite episodi di vita personali furono qui rievocate, oltre all'esclusione dalla scuola e dai circoli sportivi, le limitazioni e le sofferenze imposte ai cittadini ebrei, nonché l'improvviso cambiamento e peggioramento delle loro condizioni di vita. Parteciparono in diretta: Cesare Finzi, Matilde Finzi Bassani, Primo Lampronti, Giuseppe Lopes Pegna, Eugenio Ravenna, Tullio Ravenna, Maurizia Tedeschi Cevidalì e Luciano Chiappini; tramite interviste registrate Giorgio Bassani, Ruggero Minerbi e Franco Shonheit. Al riguardo, vedi anche Cesare Moisé Finzi, *Qualcuno si è salvato ma niente è stato più come prima*, a cura di Lidia Maggioli, Cesena, Il Ponte Vecchio, 2006; P. Ravenna, *Le persecuzioni e i giovani: la scuola ebraica di via Vignatagliata*, in *Le Leggi razziali del 1938: ricordare perché non accada mai più*. Atti del Convegno (Ferrara, 20 novembre 1988), Ferrara, Spazio Libri, 1991.

¹¹ Una breve storia di Marcellino è stata presentata nel gennaio 2017 al Meis (Museo Nazionale dell'Ebraismo Italiano e della Shoah) nel quadro della mostra *Touch – Toccare alcune storie di cittadini ferraresi ebrei deportati*, installazione a cura di Piero Cavagna e Giulio Malfer.

¹² Gino aveva quattro sorelle – Margherita, Alba, Bianca, Lina – di cui le prime due, come lui, uccise ad Auschwitz, e un fratello, Renzo, zio di Eugenio, avvocato, assai noto per il suo impegno nella vita pubblica e che dal 1926 al 1938 fu podestà di Ferrara. Cenni sulla storia di Gino e dei suoi fratelli sono contenuti in I. Pavan, *Il podestà ebreo* cit., pp. 14-15, 97, 101 e in P. Pavan, *La famiglia Ravenna* cit., pp. 13-29.

¹³ P. Ravenna, *La famiglia Ravenna* cit., p. 13.

qui nella mia casa, nella mia camera da letto, dalla questura italiana e dalle Brigate nere insieme, quindi fui trasportato a Bologna a San Giovanni in Monte insieme con altri politici e israeliti di Ferrara. Dopo una settimana fummo riaccompagnati a Ferrara dove la detenzione continuò nelle carceri di via Piangipane¹⁴.

La tragedia imminente si concretizzò il 19 ottobre 1943 quando sostò per qualche ora a Ferrara il treno che trasportava i 1023 ebrei arrestati a Roma e diretti ad Auschwitz come ricorda la lapide affissa il 27 gennaio 2005 al binario 1 (Fig. 1.); fra loro la zia paterna di Gegio, Alba (che consegnò a un ferroviere un drammatico biglietto da recapitare al fratello Renzo affinché si mettesse in salvo) insieme al marito Mario Levi e al figlio Giorgio.

Altrettanto tragica per Ferrara fu poi la notte dell'eccidio del castello del 15 novembre¹⁵. Ecco come Gegio ricorda gli ultimi momenti di vita di alcuni di coloro che di lì a poco sarebbero stati fucilati¹⁶. Nella già citata trasmissione *III B: facciamo l'appello*, egli così riferì a Biagi:

Mi pare che fossero le 3-4 di notte, che improvvisamente ci svegliarono in questo camerone, eravamo in un camerone del Carcere di Ferrara. Venne dentro il capo guardia con due agenti di custodia. Avevano una lista in mano, cominciarono a leggere, avvocato, avvocato, dottore e altri. Un brivido fu proprio, scosse tutti noi, perché non si poteva in quel momento lì, tutti pensarono che le cose stavano precipitando, ci sarebbe stato qualcosa d'impensabile. Io stesso mi rifugiai sotto le coperte della mia branda, proprio con un gesto di difesa, così,

¹⁴ Eugenio Ravenna, *La forma del cranio*, in *Il coro della guerra: venti storie parlate*, raccolte da Alberto Pacifici e Rina Macrelli, a cura di Alfonso Gatto, Bari, Laterza, 1963, [pp. 83-88], p. 83 (il testo è riprodotto ora anche in P. Ravenna, *La famiglia Ravenna* cit., pp. 51-54).

¹⁵ L'eccidio, avvenuto a seguito dell'omicidio del federale Iginio Ghisellini, fu preceduto dal primo arresto di massa della notte del 14 novembre, in cui furono rastrellate 74 persone, per la metà ebrei e per lo più capofamiglia. Riguardo questi tragici fatti e il clima politico dell'autunno 1943 rimandiamo ai seguenti contributi: *Ferrara 1943-1993 a cinquant'anni dall'eccidio del castello Estense*, a cura di Anna Maria Quarzi, Ferrara, Corbo-Istituto di Storia contemporanea, 1993; *60° anniversario dell'Eccidio del Castello Estense. 1943-2003*, a cura dell'Istituto di Storia contemporanea, Ferrara, Centro stampa del Comune di Ferrara, 2003; Carlo Zaghi, *Terrore a Ferrara durante i 18 mesi della repubblica di Salò*, Bologna, Istituto Regionale «Ferruccio Parri», 1992; Giorgio Gandini, *La notte del terrore. L'eccidio del Castello estense cinquant'anni dopo*, Castel Maggiore, Book, 1994. Si vedano inoltre la testimonianza di Corrado Israel De Benedetti, *Anni di rabbia e di speranza. 1938-1949*, Firenze, Giuntina, 1993, e il celebre racconto di Giorgio Bassani, *Una notte del '43*, in *Cinque storie ferraresi*, Torino, Einaudi, 1956, pp. 211-263, dove la data dell'eccidio è spostata di un mese, al 15 dicembre; Florestano Vancini ne trasse, nel 1960, l'altrettanto famoso film *La lunga notte del '43*.

¹⁶ Fra gli 11 cittadini ferraresi trucidati, quattro erano ebrei o di origine ebraica, Ugo Teglio, Alberto Vita Finzi, Mario Hanau, Vittore Hanau. Circa le loro figure rimandiamo al capitolo di Germana Zamorani, *Gli ebrei a Ferrara dalle leggi razziali alle deportazioni*, in *Azione operaia, contadina, di massa [L'Emilia Romagna nella guerra di liberazione, III]*, a cura di Luigi Arbizzani, Bari, De Donato, 1975, pp. 631-648 e al volume di Giuseppe Longhi, *Un'alba di sangue e di vendetta: il 15 novembre 1943 a Ferrara*, Bologna, Seledizioni, 1975.



Fig. 1 – Stazione Ferroviaria di Ferrara, lapide apposta al binario 1.

inconscio, cosa c'entrava, non si sa. Eppure quando finirono di leggere questi nomi, un po' per egoismo, un po' per la lotta che si fa per sopravvivere, fu un grande respiro. Si vestirono in fretta tutti e quattro, quelli che erano con noi, non capirono neanche loro dove dovessero andare, alle 4 di notte. Chiusero la porta, sparirono. Dopo mezz'ora sentimmo rumori nel carcere un po' dappertutto: erano i nuovi arrestati che arrivavano, centinaia di persone e dopo ne arrivarono ancora e la notizia della fucilazione del castello estense ci fu resa nota.

I familiari, incalzati dagli eventi e dall'intensificarsi di arresti e confische, a fine novembre, lasciarono loro malgrado Gegio in carcere e organizzarono la fuga. Così, in un piccolo gruppo composto dal padre Gino, dalla madre Letizia, dai due fratelli Franca e Marcello, dalle due giovani cugine Novella Melli (n. 1922) e Amelia Melli (n. 1924)¹⁷ e dalla zia Milena Rossi (n. 1898), a fine novembre cercarono fortunatamente di raggiungere la Svizzera. Dopo un viag-

¹⁷ Anche la storia di Amelia Melli è fra quelle presentate nel gennaio 2017 al Meis nel quadro della mostra *Touch* (vedi n. 10).

gio estenuante, giunti finalmente a destinazione furono però respinti. Arrestati a Domodossola l'11 dicembre 1943, furono poi trasferiti a Ferrara nel carcere di via Piangipane dove si ricongiunsero a Eugenio («Io li credevo in salvo, ma li vidi capitare a Ferrara nel mio carcere...»)¹⁸.

Qui, dopo il bombardamento del 29 gennaio che rese inagibile la prigione, i detenuti ebrei maschi furono scortati a piedi alla Caserma Bevilacqua di via Ercole I d'Este¹⁹, mentre parte delle donne inviate presso il carcere di Portomaggiore. È dalla Caserma Bevilacqua che Eugenio il 9 febbraio invia una durissima lettera testamento agli amici più stretti di cui riporto qui alcuni passaggi:

tra pochi giorni parto per il concentramento. Lascio così la mia città per inoltrarmi nella provincia di Modena [...]. Pongo così fine ad oltre quattro mesi di ansie e di apprensioni per attendere che questo caotico stato di cose si risolve in qualche maniera. Chissà che tutto vada per il meglio, ed è questa la mia speranza suprema. Se non avessi questa certamente potrei spararmi. Brutto destino davvero, non una me ne è andata bene; incominciando dall'ormai lontano 8 ottobre è stato sempre un peggioramento. Tanti mi invidiavano perché non facevo la guerra ed ora avete visto che razza di guerra mi fanno? Ho perduto tutto, persino il letto, che a nessuno si nega, mi è stato tolto. Difficilmente, se avrò la fortuna di sopravvivere, avrò a che fare con una masnada di vigliacchi simili. Nemico della Patria: ecco la mia nuova denominazione. Il mio odio è fortissimo; sono sicuro che saprei anche uccidere²⁰.

L'11 febbraio i 48 ebrei detenuti²¹, uomini e donne, sostarono per una notte nell'edificio della Comunità ebraica di via Mazzini 95 che all'epoca funzionava come Campo di concentramento provinciale fino al trasferimento tramite pullman al Campo di Fossoli (Modena) del 12 febbraio 1944 («Fossoli durò poco, non si stava male, c'era una certa libertà. La polizia italiana non era cattiva gente, mi ricordo che giocavano a carte con noi»)²².

È proprio a partire da Fossoli che la vita di Eugenio si intrecciò in modo indelebile con quella di numerose persone e in special modo Leonardo De Benedetti, Primo Levi, inoltre Luciana Nissim, Italo Moscati, Silvio Barabas. Con essi e

¹⁸ E. Ravenna, *La forma del cranio* cit., p. 83.

¹⁹ Nel 2013 è stato scoperto in questo «luogo della memoria», attualmente sede di una caserma della Polizia di Stato, un cippo commemorativo, realizzato da studenti del Liceo artistico «Dosso Dossi» e dedicato ai cittadini di religione ebraica che vi furono ristretti nel febbraio del 1944. Da allora, in occasione del Giorno della Memoria è sempre stata realizzata una cerimonia commemorativa con la partecipazione attiva di gruppi di studenti e la presenza delle autorità cittadine.

²⁰ Il testo è riportato in P. Ravenna *La famiglia Ravenna* cit., p. 23, poi ripreso anche in sia in Mario Avagliano-Marco Palmieri, *Gli ebrei sotto la persecuzione in Italia. Diari e lettere 1938-1945*, Torino, Einaudi, 2011, pp. 293-294.

²¹ Fonte: Archivio Paolo Ravenna.

²² E. Ravenna, *La forma del cranio* cit., p. 84.



Fig. 2 – Eugenio (Gegio) Ravenna ritratto da Cesare Lampronti nelle carceri giudiziarie di Ferrara, 3 gennaio 1944 (Archivio di Nara Forti Ravenna, riprodotto in P. Ravenna, *La famiglia Ravenna* cit., p. 105).

con tutta la sua famiglia Eugenio sarà poi deportato nel campo di sterminio di Auschwitz-Birkenau con il convoglio n. 08, partito da Carpi il 22 febbraio 1944 e arrivato a destinazione quattro giorni dopo:

Giorni e giorni d'inverno in un vagone, caricati uno sopra l'altro, con la paglia sporca dopo poche ore, sporca di tutti i bisogni [...]; giorni e giorni senza mangiare [...]. Insomma fu terribile.

Dovevamo andare a Auschwitz. L'avevamo letto nel cartellino di destinazione del vagone in quei pochi attimi d'aria. Auschwitz, per noi non diceva ancora niente, ma i tedeschi, gli jugoslavi [...] legati al nostro stesso destino, sapevano di che cosa erano capaci i tedeschi [...]. / Auschwitz ci si spalancò davanti al vagone nel buio, verso le otto di sera [...]. Le SS si mettevano da spartitraffico: uomini da una parte, donne dall'altra; uomini validi da una parte, uomini non validi dall'altra; così per le donne e i bambini. E lì fui separato da mia mamma e da mia sorella [...]. Rimasi con mio fratello, il mio fratellino di tredici anni, che mi era dietro. / Ci buttarono su un camion. Riuscii a vedere ancora mia mamma e mia sorella in un altro camion, chiamai, ma non c'era modo di farsi sentire. Nel camion mi ritrovai con mio padre, ma il fratellino non c'era più. / Da quel momento abbiamo capito che per gli altri non c'era più speranza [...]. / Ci portarono nel campo di Monowitz – un sotto-campo di Auschwitz – e ci fecero stare lì una notte intera nudi completamente, in una camera [...]. / Arrivammo in una baracca e lì ci impressero il numero sull'avambraccio sinistro. Io ho ancora il numero 174542, mio padre aveva il 174541. Alla sera verso

le cinque e mezzo ci portarono nella grande piazza dell'appello, per primi. Si dovette aspettare tutti gli altri, circa diecimila deportati, che rientrassero dal lavoro. / Uno proprio non sa cosa dire, come cascare in un altro mondo, vedere queste diecimila persone tutte in fila per cinque, comandate, andavano al passo. E il loro colore! Era una massa grigiasta [...] uniforme, era un grigio che quasi dava all'azzurrognolo. Il cranio che s'intravedeva dal baschetto appariva proprio come la struttura ossea della testa²³.

Eugenio fu impiegato insieme al padre nei lavori di ampliamento dello stabilimento della IG Farben, un complesso chimico per la produzione di benzina e gomma sintetica. Il compito del *kommando* (squadra) di cui faceva parte, che operava all'aperto per dodici ore al giorno, era di portare a spalla sacchetti di cemento e di carbone, pile di mattoni o di scavare buche.

Mio padre, un uomo di cinquant'anni, non ha resistito più di un mese e mezzo. Il lavoro era pesantissimo, un suo potenziale disturbo si riacutizzò [...] capirono che era un elemento irrecuperabile e quindi alla prima occasione lo fecero «trasferire». Non era un trasferimento, era l'eliminazione. Avveniva sempre di domenica, per non perdere le ore di lavoro²⁴.

Nel periodo di Monowitz Eugenio fu sottoposto a sevizie²⁵ – 25 bastonate in una apposita camera di punizione in presenza di un comandante delle SS e di altri responsabili del campo –, assistette a una decina di esecuzioni per impiccagione e superò fra le sei e le otto selezioni per le camere a gas. Fu inoltre sottoposto a un intervento chirurgico per una sinusite e a sperimentazione di farmaci relativamente ai dosaggi²⁶. In una intervista a Bruno Traversari del 25 aprile 1975, così racconta del 27 gennaio 1945, quando lasciato fra gli intransportabili dai nazisti in fuga (che evacuarono il campo a metà gennaio), fu liberato dai soldati russi:

Mi trovavo al Ka Be con una piaga sulla fronte che gettava pus, dissenteria acuta e un principio di congelamento ai piedi. [...]. Ridotto a 38 chili, venti in meno del mio peso normale, giacevo in uno stato di torpore nell'infermeria [...]. Le cannonate erano cessate, un profondo silenzio avvolgeva il lager pieno di morti e di moribondi. Poco prima di mezzogiorno si alzarono delle grida. Ci trascinnammo fuori dalla baracca. C'era gente che piangeva, altra sembrava impazzita: i russi stavano arrivando. Nella foschia si intravedevano delle ombre avanzare

²³ Ivi, pp. 84-86.

²⁴ Ivi, p. 87.

²⁵ Da una breve dichiarazione scritta rilasciata alla Comunità ebraica di Ferrara nel dicembre del 1946.

²⁶ Da un'intervista del 2005 alla moglie Nara Forti Ravenna nel video di Leopoldo Gasparotto, *Ferrara, i giorni della Shoah*, 2005.



Fig. 3 – Fabbrica Buna di proprietà della IG Farben nel campo di lavoro di Monowitz (gennaio 1941?). Fonte Bundesarchiv Bild 146-2007-0058, IG-Farbenwerke Auschwitz.jpg (Bundesarchiv, Bild 146-2007-0058/CC-BY-SA 3.0).

lungo la strada che costeggiava il campo. Erano soldati sovietici con il mitra a tracolla, che viaggiavano su carretti trainati da cavalli.

«Come ho fatto a salvarmi? Non lo so: il caso, la fortuna, il fatto che ero giovane, la paura di morire che significava voglia di vivere, la speranza che non mi ha mai abbandonato»²⁷.

Soltanto 95 uomini e 29 donne dei circa 500 trasportati da Fossoli furono immatricolati²⁸, tutti gli altri subito «mandati in gas». Il 27 gennaio 1945 quando Auschwitz fu liberato solo 23 persone di quel convoglio erano ancora in vita²⁹.

²⁷ Le due ultime citazioni da Bruno Traversari, *La vita era solo un numero*, in «Il Resto del Carlino», 25 aprile 1975, p. 9.

²⁸ Nel 1971, nell'ambito di una testimonianza resa per l'istruttoria del processo contro l'ex colonnello delle SS Friedrich Bosshammer, Primo Levi stilò un elenco degli uomini del suo stesso convoglio selezionati per il lavoro coatto; cfr. Domenico Scarpa, *La memoria chimica di Levi*, in «Il Sole 24 Ore», 25 gennaio 2015; una riproduzione dell'originale e di una copia manoscritta ora in Primo Levi con Leonardo De Benedetti, *Così fu Auschwitz. Testimonianze 1945-1986*, a cura di Fabio Levi, Domenico Scarpa, Torino, Einaudi, 2015, pp. 142-143; si veda anche Italo Tibaldi, *Primo Levi e i suoi "compagni di viaggio": ricostruzione del trasporto da Fossoli ad Auschwitz*, in *Primo Levi testimone e scrittore di storia*, a cura di Paolo Momigliano Levi, Rosanna Gorris, Firenze, Giuntina, 1999, [pp. 149-232], p. 232 per la riproduzione dell'elenco manoscritto di Levi.

²⁹ Rimando alla *Dedica* nel mio Marcella Ravenna, *Carnefici e vittime. Le radici psicologiche della Shoah e delle atrocità sociali*, Bologna, il Mulino, 2004.

4. *Il ritorno a Ferrara*

Al suo ritorno Eugenio non poté riprendere gli studi (avrebbe desiderato iscriversi a Medicina) e dopo avere riacquisito l'azienda paterna divenuta sede prima di un gruppo di brigate nere, successivamente degli alleati³⁰, continuò la professione del padre. In occasione dello Yom Kippur del 1945 (il 17 settembre dell'anno ebraico 5706) furono commemorate con cerimonia solenne in una delle Sinagoghe agibili di via Mazzini le vittime israelite del nazifascismo³¹. Questo mi scrisse al riguardo da Rehovot (Israele) Graziella Danon Falco (z'l) in una lettera del 10 gennaio 2011: «Non ci siamo mai viste, ma io “ti conosco” e voglio dirti che ho davanti agli occhi la figura di tuo padre Gegio che porta il Sefer Torà il giorno di Kippur 1945 (e con lui Franco Schönheit e il padre di Corrado De Benedetti). Non siamo più in molti a ricordare».

Da allora Gegio partecipò esclusivamente alle festività ebraiche maggiori. Nel 1950 si sposò ed ebbe tre figli: Marcella (n. 1951), Franco (n. 1953), Michele (n. 1967). Continuò lo sci e proseguì fino all'ultimo la sua attività di tennista presso il Tennis Club Marfisa. È verosimile pensare che proprio queste attività del tempo libero abbiano funzionato come indispensabili ancoraggi per affrontare la vita «del dopo» che, come vedremo in questa parte, fu costantemente contrassegnata da situazioni che lo facevano ogni volta ripiombare nell'esperienza di *Häfilinge*. Fra gli episodi della mia prima infanzia ricordo quando, dinanzi a me impietrita dallo stupore, fece a pezzi un mio bambolotto di pezza perché secondo lui era troppo brutto e malmesso per appartenermi. Talvolta si rivolgeva a me e i miei fratelli impiegando termini tedeschi quali *raus* (fuori), *schnell* (veloce), *was machst du denn hier?* (Che cosa fai tu qui?) ed espressioni gergali quali *loss*, *loss* (svelto, svelto). Cavoli e rape erano banditi dalla nostra tavola e mio padre non lasciava mai briciole di pane sulla tovaglia. Capitava inoltre che non si tagliasse le unghie ma se le strappasse, e in varie circostanze mi repeté che era meglio non mi facessi notare. Prese un treno solo in due particolari occasioni.

Ricevette numerose lettere, dolorose e struggenti, che gli giunsero specie fra il 1945 e il 1947 da persone alla ricerca di notizie dei propri cari nei periodi di Fossoli, del trasporto su carro bestiame o di Monowitz. Iniziarono inoltre gli scambi epistolari con diversi ex compagni: Aldo Moscati, che gli chiede se ha notizie di suo fratello Giorgio; Luciana Nissim che saluta con felicità il suo ritorno, gli racconta degli altri scampati e gli comunica con dolore della morte della madre Letizia, di sua sorella Franca, di sua zia Milena e di Novella e Amelia Melli³² che erano state con lei nella sezione femminile del campo di Auschwitz.

³⁰ Cfr. la già citata lettera a Leonardo De Benedetti del 12 dicembre 1945, in P. Ravenna, *La famiglia Ravenna* cit., p. 61.

³¹ P. Ravenna, *La Sinagoga dei Sabbioni. Il Tempio di rito italiano a Ferrara da ser Mele ai Finzi Contini*, Ferrara, Edisai, 2012, pp. 82-83.

³² Dalla testimonianza che Luciana Nissim Momigliano pubblicò nel 1946, *Ricordi della*

È l'inizio di una corrispondenza epistolare tra i sopravvissuti che si allarga a comprendere Silvio Barabas, Leonardo De Benedetti e Primo Levi, e che continuerà anche negli anni successivi.

Alla richiesta (con lettera del 16 febbraio 1947) di Raffaele Cantoni, all'epoca presidente UCEI, di presenziare come testimone al processo all'ex comandante di Auschwitz, Rudolph Hoess, che si sarebbe tenuto a Varsavia, Eugenio dette il suo assenso, ma non poté parteciparvi perché sprovvisto del passaporto che non riuscirà ad acquisire in tempo utile. Rina Macrelli, giornalista RAI, lo intervistò per quasi due giorni nel 1960 acquisendo un dettagliato resoconto audio registrato della sua odissea che venne pubblicato in forma sintetica sotto il titolo *La forma del cranio* nella raccolta di testimonianze *Il coro della guerra*. Eugenio non parlò mai ad alcuno dei suoi familiari più stretti, a eccezione di quanto riferì alla moglie Nara, degli ultimi momenti di vita del padre Gino: questi, prima di essere inviato alla camera a gas (presumibilmente il 30 aprile 1944), chiese a un compagno insieme a lui in infermeria «di dire al figlio che lo salutava e di tenere duro, che si sarebbe salvato e che riprendesse in mano l'azienda»³³. E queste parole ebbero presumibilmente un ruolo nella lotta giorno per giorno per la vita che Gegio stava combattendo. Mi è stato comunicato inoltre da più persone che nell'estate 1947 a Selva di Cadore per una giornata intera Gegio «raccontò» quanto accaduto ai suoi alla cugina Bruna Levi Voghera.

Nel 1952 per iniziativa di un ex internato si costituì un Comitato per rivendicare dalla I.G. Farbenindustrie un indennizzo per il lavoro coatto effettuato nella Buna e la pratica si concluse solo sette anni dopo. Il 15 febbraio 1972 Eugenio testimoniò al processo all'ex-Sturmbannführer Friedrich Bosshammer, accusato di avere organizzato e realizzato la deportazione e l'assassinio ad Auschwitz degli ebrei italiani, che si tenne presso la Corte di Assise di Berlino ovest³⁴. Bosshammer, collaboratore di Adolf Eichmann dal 1942 al 1944, dall'agosto 1944 fu a capo della sezione «ebrei» (IV B4) presso il comandante della Polizia di sicurezza e del SD (BdS) Italia a Verona. A tal fine Eugenio compilò un dettagliato questionario di cui una copia fu inviata a Berlino e una restò al CDEC.

casa dei morti (in Luciana Nissim, Pelagia Lewinska, *Donne contro il mostro*, prefazione di Camilla Ravera, Torino, Ramella, 1946): «Nella nostra "coja", oltre a me e Vanda (Maestro), sono Bozena Hirschler, Amelia e Novella Melli, Marianna Reichmann. Dormiamo tutte insieme abbracciate, aderendo l'una all'altra, per tenerci più caldo [...]. Invece sono molto care le nostre due sorelle ventenni di Ferrara, che fanno sempre meravigliosi "menus" per quando torneranno a casa, e noi andremo a trovarle, a festeggiarci di essere libere»; «Amelia e Novella erano morte nel mio Block, quando io ero ancora al Revier, una di Durchfall, l'altra di Tbc». Cito dalla nuova edizione Luciana Nissim Momigliano, *Ricordi della casa dei morti e altri scritti*, a cura di Alessandra Chiappano, introduzione di Alberto Cavaglion, Firenze, Giuntina, 2008, pp. 48-49 e 68.

³³ P. Ravenna, *La famiglia Ravenna* cit., p. 27.

³⁴ *Ferrarese superstita di Auschwitz depone contro ex maggiore nazista*, in «Il Resto del Carlino», ed. di Ferrara, 15 marzo 1972. Sul processo Bosshammer, vedi anche *supra* n. 27.

Partecipò, inoltre, con una lunga intervista sulla sua esperienza di deportazione ad Auschwitz, alla già citata trasmissione *III B: facciamo l'appello* del 1971. Il 14 ottobre 1973 assistette all'inaugurazione del Museo Monumento al Deportato politico e razziale da parte dell'allora presidente della Repubblica Giovanni Leone nel corso di una manifestazione che richiamò a Carpi più di 40.000 persone; erano presenti Sandro Pertini, allora presidente della Camera dei Deputati, il senatore Umberto Terracini oltre ad altri importanti rappresentanti del Governo, delle forze armate, del mondo culturale, artistico e religioso³⁵.

Quattro anni dopo, nella notte del 18 febbraio 1977, consapevole dei suoi disturbi cardiaci, dopo una partita serale di tennis, Eugenio morì nel sonno per infarto cardiaco.

Concluderò la storia di Gegio con una poesia scritta da Laura Voghera Luzzatto nel gennaio 2001, in memoria sua e dei suoi cari, a pochi mesi dal viaggio che insieme a nostra madre noi fratelli compimmo ad Auschwitz³⁶:

Un'ombra oltre le betulle

Notte insonne al suono di parole
che narrano l'andare
e fruscio di betulle
nei boschi senza fine,
case sparse nella campagna
– di Polonia –
e tetti grigi
spioventi quasi a terra
villaggi dimessi
all'ombra del campanile breve
e il vuoto
della sinagoga antica
di legno e bigia
– scrigno già smagliante
di colori segreti –
dissolta nel rogo.

La via per Cracovia
Pare senza fine:
carri e cavalli ancora
nell'affresco paesaggio
e il treno corre

³⁵ Elena Pirazzoli, *I quarant'anni del Museo Monumento al deportato di Carpi*, in «E-Review. Rivista degli Istituti storici dell'Emilia-Romagna in rete», <<http://e-review.it/pirazzoli-i-quarant-anni-del-museo-monumento-al-deportato-di-carpi>>.

³⁶ Laura Voghera Luzzatto, *Fumo e Profumo. Prose e poesie*, Firenze, Giuntina, 2008, pp. 100-101.



Fig. 4 – Carpi, 14 ottobre 1973, in occasione dell'inaugurazione del Museo Monumento al deportato politico e razziale (Archivio dei fratelli Ravenna).

nel bosco ora più folto
 che allunga l'ombra
 su anima e pensieri
 di chi s'inoltra verso il Campo
 e le sue ciminiere.

Chi sa se il fumo
 Svapora ancora – filo tra cielo
 E chiome lontane:
 si apre il bosco ed ecco il torrione
 cupo e sbiadito
 inorridito per le memorie
 di chi non può perdonare.
 Si allunga, lineare, il binario morto
 – simmetria impassibile, mai bombardato –
 e prende forma nei meandri muti
 dell'anima la figura del ragazzo,
 incredulo, che si muoveva in quel grigiore.
 La sfida del gelo, e della fame,
 il lavoro greve e la morte
 nella visione del camino laggiù

impastata di roco dolore,
stretto passaggio che il fumo sfiorava
trascinando anime verso il fulgore:

anche i fratelli e il padre
e la madre –

e insieme sfuma
il coraggio di parlare, a loro
che non vorranno udire,
ai figli
che non dovranno ascoltare.



Fig. 5 – Eugenio Ravenna in una foto degli anni Settanta (Archivio dei fratelli Ravenna).

DALL'ARCHIVIO DI MIO PADRE

Paola Bassani

20 marzo 2017

Cara Anna,

nell'archivio di mio padre ho trovato alcune lettere o minute di lettere che mi sembrano particolarmente suggestive e intonate all'argomento del tuo recente convegno di Firenze e che dunque ti invio in vista della pubblicazione dei relativi atti.

Esse si scalano tra la fine degli anni '30 e il '45. Tre sono a firma di mio padre. La prima è una minuta, molto tormentata, diretta ad Alessandro Bonsanti, direttore, come ben sai, della rivista «Letteratura», databile tra la fine del '38 e gli inizi del '39 e dunque a ridosso della promulgazione delle leggi razziali: si concentra sulla questione del firmare sotto pseudonimo o no, da parte di Bassani, un suo testo per tale rivista (su cui aveva appena pubblicato il racconto *Concerto*), e si fa riferimento a *Debora*, che però sembra ancora in cantiere. La seconda è destinata a Carlo Muscetta, all'indomani del famoso discorso pronunciato da Adolfo Omodeo presso il «Circolo di pensiero e azione» di Napoli, nel luglio del '44 e ci illumina sull'attività così viva e partecipe svolta da Bassani in questo momento nell'ambito del Partito d'Azione e di «Italia libera». La terza è una lettera di Bassani indirizzata al padre e datata 27 settembre 1944: in essa si citano due recenti martiri antifascisti, Ugo – sicuramente Ugo Teglio, di Ferrara – e Massenzio Masia, di Bologna, ed è questione di una eventuale andata di mio padre a Ferrara, probabilmente in vista di una cerimonia di commemorazione dei caduti ferraresi (il massacro del 15 novembre del '43) e della imminente liberazione degli alleati. La quarta è una lettera di Lanfranco Caretti¹ all'amico Bassani, del 6 agosto '45, che rievoca con accenti commossi e ormai disillusi, i tempi giovanili delle comuni letture e degli studi appassionati.

¹ Ringrazio gli eredi di Lanfranco Caretti, in particolare Stefano Caretti, per l'autorizzazione alla riproduzione di questa lettera, nonché Anna Dolfi, che ha voluto gentilmente completarne la trascrizione e, più in generale, per i suoi consigli. La mia riconoscenza va ugualmente a Gaia Litrico, con la quale ho condiviso la scelta (e, in certi casi, anche lo sforzo di datazione) del materiale epistolare qui presentato.

Eccoti dunque i testi in versione originale e digitalizzata, nonché nella versione da me trascritta.

Cari saluti, grazie

Paola Bassani

1) *Minuta di Giorgio Bassani ad Alessandro Bonsanti (fine '38-inizi '39)*

Caro Bonsanti, ho ripensato alla utilità o meno di adottare un pseudonimo e ho deciso – anche considerando quanto mi diceva lei – di non farne nulla. Di tener fede, cioè, a queste mie povere sillabe: sospette, ma non tanto, poi, e quindi conservabili (per le due volte ancora, tutt'al più, che compariranno nella sua Rivista al piede di scritti non certo in qualche modo troppo notabili). Ad ogni modo riserbiamo mezzi estremi a frangenti estremi. E rimandiamo il discorso a quando si tratterà di rendere nota *Debora*. Non può credere quanto mi dispiace di disturbarla continuamente su temi di «utilità pratica» [...]

Caro Bonsanti, ho ripensato al pseudonimo e anche a quanto mi diceva lei [...] è bene cioè ricorrere a un mezzo estremo solo per estremi frangenti. Non vale la pena di mettere il carro avanti ai buoi. Quindi mi pubblichi – fin che si può –

2) *Minuta di Giorgio Bassani a Carlo Muscetta (luglio '44)*

Caro Muscetta, ti mando questa relazione del discorso di Omodeo che credo interessante anche per Roma. Sto organizzando il servizio che mi richiedi il quale – spero – continuerà a funzionare anche quando tornerò a Roma. Ho già scritto il pezzo su Salerno che ti manderò forse oggi stesso, per mezzo di Flora. Hai ricevuto l'articolo su Napoli e l'intervista con Gentili? Ti manderò tra breve il promesso articolo sul villaggio contadino di Cimitile, un altro sull'Ufficio del Lavoro di Napoli, un altro ancora sui lavoratori del corallo di Torre del Greco. Ho poi già pronta una nota sulle pubblicazioni culturali napoletane. Come vedi, dopo un periodo di necessaria acclimatazione e ricognizione, avrò da offrirti un buon raccolto.

Ti abbraccio

Bassani

3) *lettera di Giorgio Bassani al padre*

Roma, 27 settembre 1944

Caro papà,
rispondo alla tua ultima lettera. Le riserve che tu mi esprimi circa l'opportunità di una mia andata a Ferrara trovano in me la massima comprensione. Ti

confesso che non ho molta voglia di muovermi da Roma per immergermi nella bolgia ferrarese; mi ci tira soltanto il mio gusto di cronista e nessun odio privato. Vero è che poter contribuire – su un piano di stretta legalità – a vendicare il povero Ugo e gli altri non mi dispiacerebbe, e penso d'altra parte che, se potessi esser subito a Ferrara, non appena gli alleati arriveranno, potrei forse salvare i resti dei miei libri, la casa da requisizioni, e altro. Ad ogni modo vedrò di decidere secondo considerazioni di stretta utilitarietà. Qui a Roma tra Ufficio Stampa del P. A., giornali ed editori me la cavo discretamente.

Non che riesca a bastare totalmente a me e a Val[eria], però. Ci vogliono dalle 7 alle 8 mila lire al mese, solo per mangiare e dormire. Io arriverò sì e no a 6. Dei nostri capitali non è restato pressoché nulla. Temo che presto dovremo vendere i primi orologi...

I miei rapporti con Ragghianti non sono cordiali. Siamo gentili, quando ci incontriamo, ma di un'amicizia vera e propria non si può parlare. Penso ad ogni modo che potresti tranquillamente rivolgerti a lui; oppure, se ti è possibile, ad Agnoletti, Enriquez, o a Codignola. Con questi due ultimi sono in ottime relazioni. Sono ragazzi di gran cuore e ti aiuteranno di certo.

Di venire a Firenze non è possibile nemmeno pensarci. Non si riesce ad avere il permesso. Quel famoso dolce che diceva la mamma chissà quando potrò mangiarlo. E pensare che ho sempre tanta fame, di dolci non vi dico. Sono terribilmente in pensiero per P[aolo] dopo il fatto di Masia. Vostro Giorgio

4) Lettera di Lanfanco Caretti a Giorgio Bassani (6 agosto 1945)

6 agosto 1945

Caro Giorgio,

sono riuscito ad aver il tuo indirizzo romano da mia madre. L'anno scorso a Sassari, dai Dessì seppi qualcosa di te e delle tue peripezie; quindi, giunto in continente, vidi la tua firma su l'«Italia Libera» e ti immagino *azionista* come, del resto, tanti altri intellettuali giovani ed anziani.

Di me avrai saputo. Ho avuto, a mia volta, anni difficili (e chi non ne ha avuti?) e certo ne ho risentito nel corpo e nello spirito. Ero in Sardegna, l'otto settembre, proprio incorporato in una batteria tedesca da 88, con alcune decine di militari italiani (e già m'ero salvata miracolosamente la pelle avendo preso parte a tutte le azioni di fuoco sul porto di Olbia). Non ti dico che avvenne in quei giorni: mancanza di ordini, collegamenti recisi, sabotaggio, viltà di generali (ma Basso deve pagare!)!! naturalmente i tedeschi fecero di tutto per portarmi con loro, insieme ai miei soldati (dalle lusinghe alle minacce), ma nessuno esitò a prendere le armi e ad opporsi energicamente.

Naturalmente allora mi si fece sapere, dai comandi, che agivo *sotto la mia responsabilità* e soltanto un mese dopo – partiti i tedeschi da tempo – mi fu rivolto l'encomio scritto per aver sottratto ai tedeschi uomini e materiale *secondo le*

direttive impartite (!!)). Per fortuna in Sardegna eravamo in numero soverchiante rispetto ai tedeschi e questi ultimi tagliarono la corda dopo qualche sporadica scaramuccia [Ma si dovevano accoppiare tutti!!]. I nostri reparti dopo quei giorni rimasero intatti e continuarono a funzionare regolarmente sotto il Comando alleato. Sino all'agosto del '44 prestai servizio alla Centrale d'Avvistamento di Olbia per la difesa degli aeroporti americani dislocati nell'isola e quindi, a domanda, entrai a far parte di un reparto ausiliario dell'VIII Armata e venni in continente. Nel gennaio 1945 rinunciai al congedo per passare ai gruppi di combattimento e se non ho avuto la soddisfazione di giungere in linea (gli avvenimenti sono precipitati) resta in me la convinzione di essermi adoperato con il massimo delle energie per la guerra di liberazione.

Nel frattempo non avevo più alcuna notizia dei miei. A Firenze la mia abitazione era distrutta completamente da incursione aerea. Ho trascorso così mesi terribili di ansia e di pena. Temevo anche rappresaglie fasciste, trovandomi io in qualità di ufficiale fra le truppe alleate (eravamo considerati «disertori» e, se catturati, venivamo passati per le armi dai repubblicani).

Nel giugno finalmente ho avuto la gioia di riabbracciare tutti i miei cari e di *conoscere* il mio figlioletto Paolo, nato durante la mia lontananza (ora è in viaggio il terzo figlio!!).

Attualmente attendo il congedo, e lo attendo all'ospedale dove sono ricoverato per un ennesimo attacco di malaria buscatami in Sardegna

Forse avrai già saputo del mio progetto di rientrare almeno per qualche anno a Ferrara. A ciò mi spingono le particolari condizioni di famiglia (a Firenze, dove ho perduto la casa e parte dei mobili, non è possibile trovare alloggio ed anche la situazione alimentare, specie per i bimbi, è precaria) e un forte desiderio di tranquillità, di solitudine e di raccoglimento.

Mi sembra di dovere tutto rifare in me stesso e di dovere creare tutti nuovi rapporti con gli uomini, con la società. Che generazione sventurata, la nostra! Non c'è concesso neppure il ricordo delle illusioni giovanili, perché tutto fu un ingenuo, e tutto una menzogna. Se fummo per un tempo felici (veramente felici?) lo fummo perché *indifferenti* più che ignari, e poi scettici e solitari. Ma gli occhi li abbiamo aperti soltanto più tardi e ad un prezzo ben amaro e per virtù di dolore diretto, personale. Per te la persecuzione feroce, per me (e per tanti altri) lo spettacolo di quella persecuzione, e l'esperienza della guerra.

Per noi, davvero, non esiste la ricerca del «tempo perduto» a meno d'immaginare e di crearci una giovinezza del tutto fittizia, e la speranza è solo nel domani, in una maturità saggia e sperimentata.

In questi mesi, anzi in questi anni, ho letto moltissimo: filosofia e sociologia. Per ora non sono iscritto ad alcun partito (ma certo il tuo è bello e glorioso: ed ha alle spalle tutta la tradizione risorgimentale e l'ombra di Mazzini, e il sacrificio dei Rosselli, e il lievito romantico del movimento «Giustizia e Libertà»). La mia scelta però è già fatta ed è per il socialismo (un socialismo non strettamente classista o marxista; un socialismo moderno, umanistico – non umanitario –

direi quasi «religioso»: il socialismo di Turati e, oggi, di Silone. Socialismo senza ideologia, se possibile). Ma vorrei di questo parlarti a voce. Spero vederti quando passerò da Roma diretto a Ferrara.

E intanto scrivimi, a lungo e con abbandono, come se fossimo nel tuo studio di Via Cisterna del Follo, tu nella sedia ed io nella poltrona ospitale, e intorno a noi i libri – miei amici ed unica speranza – a guardarci benigni.

Con affetto tuo

Franco

Ti mando l'indirizzo «Fermo posta», per facilitare la corrispondenza.

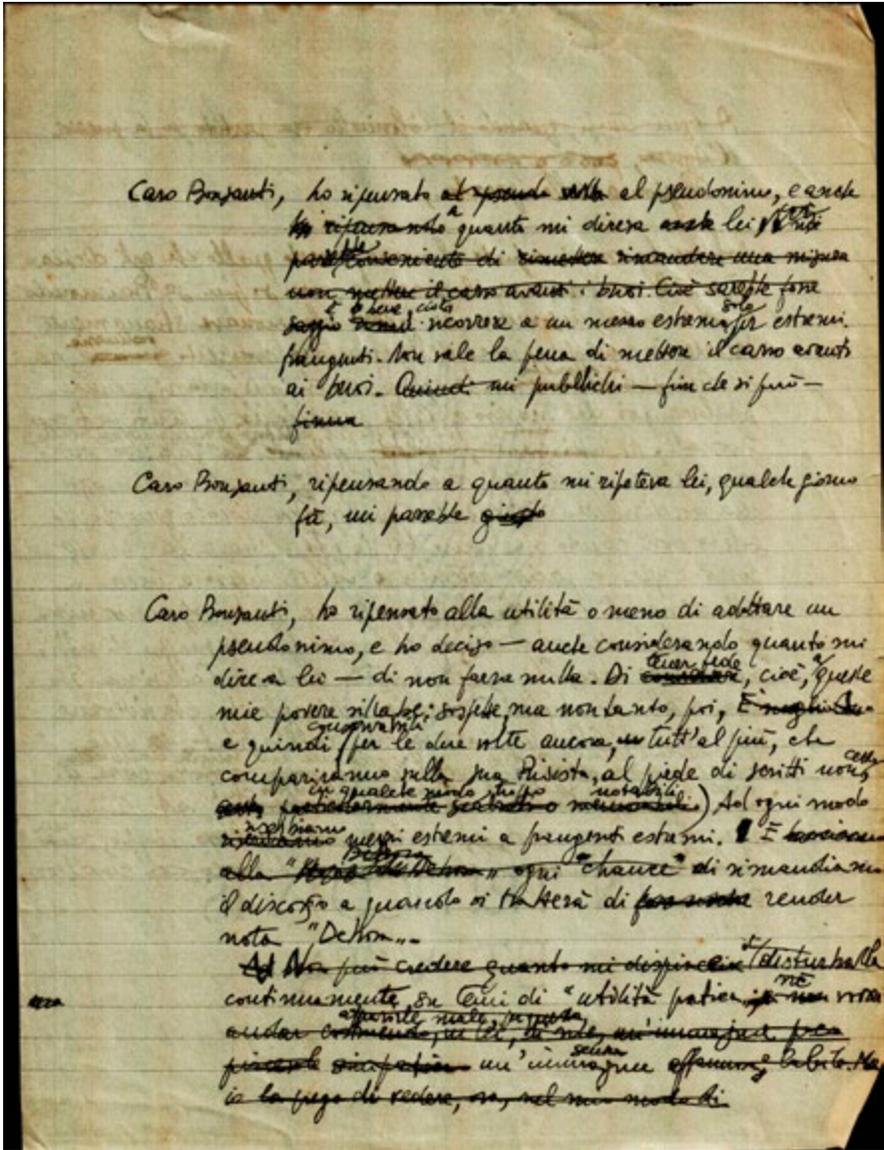


Fig. 1 – Bozza di una lettera di Giorgio Bassani ad Alessandro Bonsanti (autografo. Fondo eredi Paola ed Enrico Bassani, Parigi).

l'esclusione di Ruffolo, per sempre, dal Governo Italiano, e alla nuova formula di giuramento, non più di fedeltà alla dinastia, ma al Paese.

Brevi precisazioni di Onofrio che non fece di ritenere che la situazione politica sta nel complesso ~~peggiore~~ aggravata da un mese a questa parte, concludono l' riunione.

Ambedue gli oratori sono stati applauditissimi dalla folla degli attentissimi ascoltatori.

Caro Muscetta, ti mandavo ^{questa} ~~essa~~ elazione del discorso di Onofrio che credo interessante anche per Roma. Sto organizzando il servizio che mi richiedi il quale - spero - continuerà a funzionare anche quando tornerò a Roma. Ho già scritto il pezzo su Salerno che ti mandavo forse opposto, per mezzo di Flora. Hai ricevuto l'articolo su Napoli e l'interista con Scutiti?

Ti mandavo tra bene il promemoria inteso sul villaggio calabrese di Limbale, un altro sull'Ufficio del lavoro di Napoli, un altro ancora sui laboratori del corallo di Torre del Greco. Ho poi già pronta una nota sulle ~~Attualità~~ ~~culture~~ pubblicazioni culturali napoletane. Come vedi, dopo un periodo di necessarietà ecclimazione e ricognizione, ora la ~~composizione~~ ~~offerti~~ ~~in~~ ~~man~~ ~~raccolto~~.

ti abbracci

Bassani

Fig. 2 – Lettera di Giorgio Bassani a Carlo Muscetta (autografo. Fondo eredi Paola ed Enrico Bassani, Parigi).

ROMA, 27 set. 1944
 Posta: Via Lucullo, 6
 Telefoni: 42-323 - 481-380

Caro papà,
 risposta alla tua ultima lettera.
 Le riserve che tu esprimi circa l'opportunità di una
 mia esule a Ferrara trovano ^(qualche) la massima
 comprensione. ~~questo~~ Ti confesso che non ho
 molta voglia di muovermi da Roma per immergermi
 in quella loggia ferrarese; mi ci tira soltanto
 il mio gusto di ^{assistere} e nel primo odio privato.
^(in un senso di stretta legalità)
 Verò è che poter ^{non} contribuire e recitare il potere
 Ugo e gli altri ^{non} mi piacerebbe; e penso, d'altra
 parte, che se potessi esser subito a Ferrara, non so
 per gli alleati ci arriverebbero, potrei forse salvare
 i resti dei miei libri, la casa da requisizioni,
 e altro. Al qui modo vedrò di decidere secondo
~~le~~ ^{le} considerazioni di stretta utilità.
 Qui a Roma tra Ufficio Stampa del P. A.,
 giornali ed editori ~~sono~~ me la cavo discretamente.

Fig. 3 – Lettera di Giorgio Bassani al padre (autografo. Fondo eredi Paola ed Enrico Bassani, Parigi).

Non che riesca a bastare totalmente a me e a Val, però. Ci vogliono dalle 4 alle 8 mila lire il mese, solo per mangiare e dormire. Io arriverò sì e no a 6. ~~Uffissimo~~ Dei nostri capitali non è restato neanche ~~più~~ nulla. Temo che presto dovremo vendere i pini rologgi...

I miei rapporti con Raggianti non sono cordiali. Siamo gentili, quando ci incontriamo, ma ^{di più} delle ~~parole~~ ~~parole~~ vera e propria non si può parlare. Penso ad ogni modo che potresti tranquillamente rivolgerti a lui; oppure, se ti è possibile, ad Agnoletti Enriquez, o a Colipudo. Con questi due ultimi mi sono in ottime relazioni. Sono ragazzi di gran cuore e ti aiuteranno di certo.

Di venire a Firenze non è possibile neppure pensarci. Non si riesce ad avere il minimo. Quel famoso dolce che diceva la mamma chi ora ~~quasi~~ ~~potrebbe~~ mangiarlo. È peccato che lo sempre tanta fame, si dolci non vi dico. Sono tranquillamente in servizio per P. dopo il fatto di Majia. Vostro sempre

6/8/45

Caro Giorgio,

souo riuscito ad avere il tuo indirizzo romano da una madre. L'anno scorso, a Sassari, Sai Dessi seppi qualche cosa di te e delle tue peripezie; quindi, giunta in continente, vidi la tua firma su "L'Italia libera" e ti immaginai azionista come, del resto, tanti altri intellettuali giovani ed anziani.

Di me devi sapere. Ho avuto, a una volta, anni difficili (e chi non ne ha avuti?) e certo ne ho risentite nel corpo e nello spirito.

Ero in Sardegna, l'otto settembre, proprio incorporato in una batteria tedesca da 88, con alcune decine di militari italiani (e già mi ero salvata miracolosamente la pelle, avendo preso parte a tutte le azioni di fuoco sul fronte di Olbia). Non ti dico che avvenne in quei giorni: mancava

Fig. 4 – Lettera autografa di Lanfranco Caretti a Giorgio Bassani (Fondo eredi Paola ed Enrico Bassani, Parigi).

di ordini, collegamenti recisi, sabotaggio, vietà di generali (ma Basso deve pagare!)!! Naturalmente i tedeschi fecero di tutto per portarmi con loro, insieme ai miei soldati (dalle lusinghe alle minacce), ma nessuno esitò a prendere le armi e ad opporsi energicamente.

Naturalmente allora mi si fece sapere, dai comandi, che agivo sotto la mia responsabilità e soltanto

un mese dopo - partiti i tedeschi a tempo - mi fu rivolto l'encanto scritto "fu arca sottratta ai tedeschi uomini e materiale secondo le direttive impartite (!!)."

Per fortuna, in Sarveque, eravamo in numero sovrachiante rispetto ai tedeschi e questi ultimi tagliarono la vita dopo qualche sporadica sparatoria.
[Ma si doverano accoppare tutti !!].

I nostri reparti dopo quei giorni rimasero
 intatti e continuarono a funzionare
 regolarmente sotto il Comando alleato.
 Fino all'Agosto del '44 presta-
 servizio alla Centrale di avvistamento
 di Olbia per la difesa degli aeroporti
 americani dislocati nell'isola e quindi
 a Tommaso, entrò a far parte di
 un reparto ausiliario dell'VIII Armata
 e venne in continente. Nel gennaio 1945
 rinunciò al lungo per passare a
 gruppi di combattimento e se non
 ho avuto la soddisfazione di giungere
 in linea (gli avvenimenti sono precipitati)
 resta in me la convinzione di
 essermi adoperato con il massimo delle
 energie per la guerra di liberazione.
 Nel frattempo non avevo più alcuna
 notizia dei miei - A Firenze la mia
 abitazione era distrutta completamente in
 incursione aerea. Ho trascorso vari mesi
 terribili di ansia e di pena. Temetti
 anche rappresaglie fasciste, trovandomi io

in qualità di ufficiale fra le truppe alleate
(eravamo considerati "disertori" e, se catturati
avremmo passati per le armi dai repubblicani).

Nel giugno finalmente ho avuto la
gioia di riabbracciare tutti i miei cari
e di conoscere il mio figliolotto Paolo, nato
samente la mia lontananza (ora è in
viaggio e verso figlio !!).

Attualmente attendo il congedo, e
lo attendo all'ospedale dove sono
ricoverato per un emulsionario di
malaria bruscatami in Sardegna.

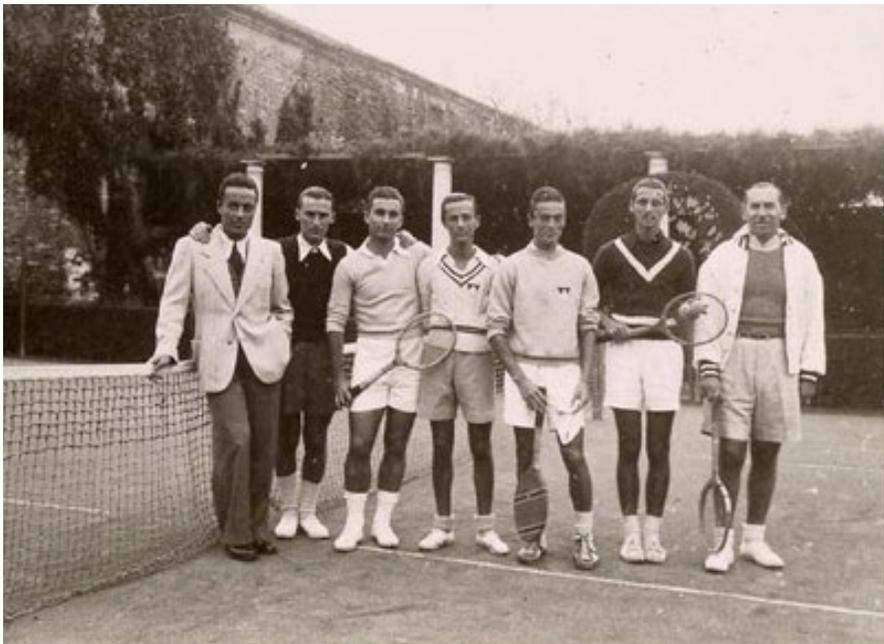
Fosse avrei già saputo del mio
progetto di rientrare almeno per qualche
anno a Firenze. E ciò mi spingeva

le particolari condizioni di famiglia
(a Firenze, dove ho tutta la casa e tutti
dei mobili, non è possibile trovare alloggio
per i bimbi, e anche la situazione alimentare, specie
resistenza di tranquillità, di solitudine e
di raccoglimento).

Mi sembra di dovere tutto riferire io
me stesso e di Firenze, vedere tutti
nuovi rapporti con gli uomini, con la società.

Che generazione sventurata, la nostra!
 Non c'è concesso neppure il ricorso
 delle illusioni giovanili, perché tutto
 fu un inganno, e tutto una
 menzogna. Se fummo per un tempo
 felici (veramente felici?), lo fummo
 perché iniferenti più che ignari, e poi
 scettici e solitari. Ma gli occhi li
 abbiamo aperti soltanto più tardi e ad
 un punto ben amaro e più vicino
 di solito di tanto, personale. Per te la
 persecuzione forse, per me (e per tanti
 altri) lo spettacolo di quella persecuzione,
 e l'esperienza della guerra.
 Per noi, davvero, non esiste la ricerca
 del "tempo perduto", al meno s'immagina
 e si creano una giovinezza del tutto
 fittizia, e la speranza è solo nel
 domani: in una maturità saggia e
 sperimentata.
 In questi mesi, anzi in questi anni,

ha letto moltissimo: filosofia e sociologia.
 Per ora non sono iscritto ad alcun partito
 (ma certo il tuo è bello e glorioso: ed
 ha alle spalle tutta la tradizione risorgimentale
 e l'ombra di Mazzini, e il sacrificio dei
 Rosselli, e il diritto romantico del movi-
 mento "giustizialista e libertario"). La mia
 scelta però è già fatta ed è per il
 socialismo (un socialismo non strettamente
 classista o marxista; un socialismo moderno,
 umanistico - non umanitario - , direi quasi
 "religioso": il socialismo di Turati e, oggi,
 di Silone - socialismo senza ideologia, se
 possibile). Ma vorrei di questo parlare
 a voce. Sporo vederti quanto passerei in
 Roma diretta a Ferrara.
 E intanto scrivimi, a lungo e con
 abbondanza, come se fossimo nel tuo studio
 di via Costanza del Folto, tu nelle sfilate
 ed io nella poltrona ospitale, e intorno ai
 libri - miei ducati ed unica speranza -
 a quarant'anni benigni -
 con affetto tuo
 Franco
 Ti mando l'indirizzo "Ferrara Costa" per facilitare la
 corrispondenza.



Giorgio Bassani, il primo a sinistra, Eugenio Ravenna (il quarto da sinistra) con alcuni giocatori al Tennis Club Marfisa in una foto del 1938 (Archivio dei fratelli Ravenna).

PRIMO LEVI CONTRO L'OBLIO E IL 'SOGNO' DI RACCONTARE

PRIMO LEVI: THE MATTER OF LIFE AND SUICIDE¹

Jacob Golomb

Levi was one of those humanists whose suicide is a tragic reminder that the best among us are fade up living in a world that refuses to become better and hence – it becomes worse. Nonetheless, I agree with Levi's close friend, the jurist Bianca Guidetti Serra who said that «Primo was a man like any other one; we should not judge his writing by whatever means he chose to die»².

Thus I adopt here Spinoza's guiding principle expressed in his *Introduction to Tractatus Politicus*: «Non ridere, non lugere, neque detestari, sed intelligere». Namely, Spinoza «have laboured carefully not to mock, lament, or execrate nor despise but to understand»³. In what follows I am not judging or lament Levi's suicide let alone his quite tormented life. I refer to them in order to understand his personal agonies, notably his existential profile as an assimilated and acculturated 'Marginal Jew' and in order to gain some insight regarding the enigma of his death.

1. *Life Beyond Definite Identity*

By the term 'marginal Jews', I refer to that problematic sector of Jewish geniuses that created during the most turbulent periods in the spiritual history of *fin-de-siècle* and of 20th century Europe. Various scholars used this term, and its synonyms⁴, to refer to such prominent Jewish women and men of letters

¹ This is an elaborated version of my presentation before the International Conference in Firenze 7-9 Novembre, 2016 on *Gli intellettuali/scrittori ebrei e il dovere della testimonianza*. I would like to express my gratitude for the kind invitation and warm hospitality extended to me by Professor Anna Dolfi from Università di Firenze (organizzatrice e responsabile scientifico del convegno) and by Daniel Vogelmann.

² From a conversation between Bianca Giudetti Serra and Myriam Anissimov, Torino, March 1993, in Myriam Anissimov, *Primo Levi: ou la tragédie d'un optimiste: biographie*, Paris, Editions JC Lattès, 1996 (my translation).

³ *Political Treatise* in *The Chief Works of Benedict de Spinoza*, translated by R.H.M. Elwes, New York, Dover, 1951, I, p. 288.

⁴ E.g.: Solomon Liptzin, *Germany's Stepchildren*, Cleveland and New York, Meridian Books, 1961; Frederic V. Grunfeld, *Prophets without Honour: a Background to Freud, Kafka, Einstein, and their World*, New York, Hold, Rinehart and Winston, 1979.

as Else Lasker-Schüler, Arthur Schnitzler, Gustav Mahler, Jakob Wassermann, Lion Feuchtwanger, Stefan Zweig, Alfred Döblin, Franz Kafka, Franz Werfel, Theodor Lessing, Kurt Tucholsky, Walter Benjamin, Carl Sternheim, Karl Kraus, Ernst Toller, Sigmund Freud and many others. All were *Grenzjuden* in that they had lost their religion and tradition, but had not been fully absorbed into secular European (especially German or Austrian) society. For some, their deep estrangement from their ancestral roots or expulsion from their fathers' *Sabbath* tables⁵ led to self-destruction, breakdown, and quite frequently even to suicide⁶. These individuals tragically lacked an identity: they rejected any affinity with the Jewish community but were nonetheless unwelcome among their non-Jewish contemporaries. The German writer of Jewish descent Jakob Wassermann (1873-1934) describes them from within as «religiously and socially floating in the air. They no longer had the old faith; they refused to accept a new one, that is to say, Christianity... The physical ghetto has become a mental and moral one»⁷.

According to Gershom Scholem, «because they no longer had any other inner ties to the Jewish tradition, let alone to the Jewish people», these marginal Jews «constituted one of the most shocking phenomena of this whole process of alienation»⁸. Yet despite their desperate attempts to be accepted by the Germans as Germans, most recognized the traumatic truth expressed by Arthur Schnitzler in his *Jugend in Wien* that «for a Jew, especially in public life, it was impossible to disregard the fact that he was a Jew»⁹.

The 'Marginal Jews' attempted a wide spectrum of solutions to this unbearable state of obliterated or suppressed identities from full assimilation, even conversion

⁵ Cfr. Alan Mintz, *Banished from Their Father's Table: Loss of Faith and Hebrew Autobiography*, Bloomington, Indiana University Press, 1989.

⁶ The most famous cases being those of Otto Weininger (Vienna, 1880-Vienna, 1903) and Stefan Zweig (Vienna, 1881-Petrópolis, Brazil, 1992). On Weininger case see: Allan Janik and Stephen Toulmin, *Wittgenstein's Vienna*, New York, Simon and Schuster, 1973, Ch. 3. On Stefan Zweig see: Jacob Golomb, *Stefan Zweig: The Jewish Tragedy of a Nietzschean Free Spirit*, in *Nietzsche and the Austrian Culture*, edited by Jacob Golomb, Wien, Universitätsverlag, 2004, pp. 92-126.

⁷ *The Maurizius Case*, London, Coward-McCann, 1930, p. 297. In his autobiography, Wassermann declares: «In a sense I was a Moses descending Mount Sinai, but without any recollection of what he had seen there and of what God had told him» (*My Life as German and Jew*, trans. S. N. Brainin, New York, 1933, p. 31). Wassermann's identity as a Jew was thus negative: «Precisely speaking, we were Jews only in name and in the hostility, remoteness or aloofness of the Christians about us... Why, then, were we still Jews, and what did it mean?» (*ibidem*, p. 17). Such questions, with which most of the marginal Jews were preoccupied, served as catalysts for their passionate search for personal authenticity. Wassermann's feeling of estrangement was the background for his yearning «to be not merely a guest, to be regarded not as a stranger. Not as an invited guest, nor as one tolerated out of pity and kindness, nor worst of all, as one admitted because his hosts have consented to ignore his race and descent» (*ibidem*, p. 24).

⁸ Gershom Scholem, *Jews and Germans*, in «Commentary», November, 1966, p. 35.

⁹ My translation from Arthur Schnitzler's *Jugend in Wien*, edited by Therese Nickl and Heinrich Schnitzler, Wien, 1968, p. 328. Little wonder that in Schnitzler's eyes the most important of his writings was his first, unfinished and lost drama *Der ewige Jude* (*Jugend in Wien*, p. 74).

to Christianity (Karl Kraus, Alfred Döblin, Gustav Mahler etc.), to identification with some definite ideological or political cause, such as Socialism (Ernst Bloch, Kurt Tucholsky, Arnold Zweig and Ernst Toller) or Zionism (Theodore Herzl, Max Nordau Martin Buber, Gershom Scholem). Primo Levi, however belonged (together with Stefan Zweig, Franz Werfel, and many other) to a special elite sub-group of them, that in spite of the existential pressure, remained in a state of a suspended identity – neither opting for Socialism or Zionism nor embracing some form of Catholicism. They preferred, instead, to stay as European free citizens and adopted, like Primo Levi, a cosmopolitan-humanistic *Weltanschauung*. The most influential members of this unofficial group preferred to forego a rock-solid identity rather than adopt a ready-made one. Given the ‘death of God’ in their hearts – all the ideological and political ‘isms’ that had emerged in the nineteenth and twentieth centuries (like: Socialism, Communism, Zionism, Capitalism, Nationalism, including Fascism or Nazism) were, in their eyes, but residual «shadows of the dead God»¹⁰. Werfel poignantly expressed this sentiment: «socialism and nationalism are political *ersatz* religions». Turning to his Jewish brethren, that surely included also the young Primo Levi who at that time struggled with the same inescapable existential dilemma, he asked rhetorically:

What way of escape do they have? The way of liberalism? Who would not be ashamed of its superficial and false cheapness? The way of nationalism? Self-deceit and self-destruction! One becomes a Hebrew nationalist in order not to have to be a Jew any longer! The way of orthodoxy? There is no retreat from life into fossilization, even if it be a holiest fossilization. The way to Christ?... There is no way out!¹¹

Following a penetrating self-analysis and keen self-criticism the leading representatives of the Marginal Jewry have arrived to the gloomy conclusion that the «dream of assimilation remained solely a dream»¹². But even as a sheer dream or rather a nightmare it cost them to lose their priceless self-identity and personal dignity since their answer to the question ‘why they are still Jews’ could be answered only negatively: because the surrounding Gentiles did not want them among their mists; did not accept them socially as their equals but only legally so by means of what was called ‘solely a mathematical Emancipation’¹³.

¹⁰ Friedrich Nietzsche, *The Gay Science*, trans. Walter Kaufmann, New York, Random House, 1974, & 108, p. 167.

¹¹ Franz Werfel, *Between Heaven and Earth*, translated by Maxim Newmark, London, Hutchinson International Authors, 1947, ‘Foreword’ (written in 1944), p. VIII.

¹² Cfr. Gershom Scholem, *Jews and Germans*, in *Explications and Implications: Writings on Jewish Heritage and Renaissance* (Heb.), Tel- Aviv, Am Oved, 1982, pp. 96-113. He adds: «Assimilation did not solve the Jewish Question in Germany... it only made it more acute» (*ibidem*, p.

¹³ And read the speech of Max Nordau, the Zionist leader and a close friend of Theodor Herzl, who proclaimed in Basle in 1897: «The emancipation of the Jews was not the consequence

These sentiments of a shallow and negative Jewish identity forged mainly due to their rejection, discrimination and persecution but lacking any positive content were also expressed by some of the most leading Jewish-Italian writers. E.g., Giorgio Bassani, who writes in *Il giardino dei Finzi-Contini* that the fact of belonging to Jewish community signified nothing for the Jews in Ferrara since they did not know how to interpret the term 'Jew'. They did not choose voluntarily to become Jews but they were born to it and to its tradition that has been older than any memory. The same was true of Primo Levi who belonged to Jewish assimilated bourgeois family¹⁴ whose father Cesare liked to eat secretly, the forbidden for Jews, prosciutto – a religious blasphemy that did not prevent him from going to Synagogue on *Yom Kippur*. He even wore the *camicie nere* (of Mussolini's fascists) in order to «continue enjoying the peaceful life the bourgeoisie after the adoption of the anti-Jewish legislation»¹⁵. Thus perhaps Primo was quite right describing his father as the «most assimilated Jew on Earth»¹⁶. In *The Periodic Table* Levi writes that until these months [of 1938 when the Italian regime adopted the anti-Semitic laws]: «it had not meant much to me that I

of the conviction that grave injury had been done to a race [...] and that it was time to atone for the injustice of a thousand years; it was solely the result of the geometrical mode of thought of French rationalism... of pure logic, without taking into account living sentiments [...] The emancipation of the Jews was an automatic application of the rationalistic method». For details read ch. 2 in Jacob Golomb, *Nietzsche and Zion*, Ithaca and London, Cornell University Press, 2004, (the quote is on p. 57); *Nietzsche e Zion: Motivi nietzschiani nella cultura ebraica di fine Ottocento*, Firenze, Editrice La Giuntina, 2006, pp. 88-120. This formal emancipation, that granted the Jews rights only on papers was the main reason for the gradual growth of the syndrome of Jewish marginality also among the Italian Jewry at the first half of the 20th century.

¹⁴ Anissimov, in her biography of primo Levi, emphasizes (in the *Prologue*) the socio-historical fact that after the emancipation, the ancient Jewish community of Torino underwent an accelerated process of assimilation so much so that only few religious Jewish customs and rituals were observed, though their true meaning was already quite forgotten. In chapter 1 of her research she dwells, rather speculatively, that Levi's feelings of inferiority and inhibition toward girls during his adolescence stemmed from him being aware that he is a circumcised Jew and that his weak sense of Jewish identity was forced upon him by external agents, at the beginning by his Christian friends in school who treated him as being different from them, and this provoked in him the unpleasant sense of being a stranger and an 'other'. In his family were many intermarriages between Jews and the Christian and this confused identities even became quite grotesque when we read that Levi's grandmother (of his Father side) vacillated between Judaism and Christianity: once prayed in a Synagogue and another time confessed before Priest in the local Church.

¹⁵ Anissimov, Ch. 2 of her biography. Also Lang informs his reader that «in 1938, more than a third of Italy's Jewish adults (about ten thousand) – including Cesare, Primo's father – were members of the Fascist Party» (Berel Lang, *Primo Levi: The Matter of a Life*, New Haven, Yale University Press, 2013, p. 92). Nonetheless, after the adoption of the anti-Jewish legislation in 1938, all Jewish members were forced out of the Party.

¹⁶ Quoted by Anissimov in Ch. 2. This of course is quite an exaggeration since obviously the most assimilated Jew is one that baptized himself. Nonetheless this description perhaps implies some quilt feelings of Primo himself as to his also quite negligible positive Jewish content in his life. The fact was that instead to study in a *Yeshiva* or in a Jewish School, Primo Levi studied on Mondays, after the end of his studies at the Public secular school, one hour of Hebrew and Jewish History.

was a Jew. Within myself, and in my contacts with my Christian friends, I had always considered my origin as an almost negligible but curious fact: a small amusing anomaly; like having a crooked nose or freckles»¹⁷.

However, the most shocking expression of Levi's negative identity is his confession during the interview with Ferdinando Camon on 1987: «If it hadn't been for the racial laws and the concentration camps, I'd probably no longer be a Jew, except for my last name»¹⁸.

And more succinctly he makes the same point in even a more dramatic fashion: «I was turned into a Jew by others»¹⁹.

This reminds us of Jean-Paul Sartre's infamous essay: *Réflexions sur la Question Juive* (from 1946) and of his problematic statement that emphasizes the negative identity of a Jew. Sartre ignored any inner and cultural foci of positive identity that the individual Jews derived from their long history, tradition, ethos and heritage. He also disregarded the invaluable contributions of the Jews for the enrichment and rejuvenation of the Judea-Christian Culture (such as the Bible²⁰ and the literary output of the luminaries and geniuses mentioned above as belonging to the sector of 'Marginal Jews'). Disregarding the rich and vast Jewish history as a People for themselves, Sartre claims in his essay that «If the Jew did not exist, the anti-Semite would invent him»²¹.

This negative identity (forged by external circumstances) that victimized Jews was dramatically expressed by the wish of Primo Levi that on his tomb should be engraved his prisoner number in Auschwitz (174517) that was burnt on his arm by the Nazis. And the most ironic and cruel fact of all is that though in Levi's eyes his Judaism was quite insignificant or marginal and almost did not leave

¹⁷ Quoted by Lang (n.15 above), p. 91. Anissimov believed that by these «small anomalies» Levi referred also to the fact of him being circumcised.

¹⁸ Ferdinando Camon, *Conversations with Primo Levi*, trans. John Shepley, Marlboro, Vt., Marlboro Press, 1989.

¹⁹ Primo Levi, interview with Edith Bruck, in «Il Messaggero», 1976. Translated by Berel Lang on p. 91.

²⁰ In contrast to Sartre in his essay, another non-Jewish philosopher was fully aware of the vital role that Jews played in «making of Europe's mission and history a continuation of the Greek» (Nietzsche, *Human, All Too Human*, translated by R.J. Hollingdale, Cambridge, Cambridge University Press, 1986, I, & 475, p. 175. For details see my article: *Nietzsche's Positive Religion and the Old Testament*, in *Nietzsche and the Divine*, Jim Urpeth and John Lippett (eds.), Manchester, Clinamen Press, 2000, pp. 30-56; and my Introduction *Nietzsche: amico degli ebrei e nemico dell'antisemitismo* in *Nietzsche e gli ebrei*, edited by Vivetta Vivarelli, Firenze, Giuntina, 2011, pp. 21-62.

²¹ Jean-Paul Sartre, *Anti-Semite and Jew* translated by George J. Becker, New York, Schocken Books, 1965, p. 13. To be fair, we ought to mention here that before his death Sartre, in his last conversations with his devoted student, regretted the fact that he did not read much Jewish history before writing his pamphlet on the existential profile of the anti-Semite. And see: Jean-Paul Sartre-Benny Lévy, *L'espoir maintenant: Les entretiens de 1980*, Paris, Édition Verdier, 1996. Berel Lang decisively claims that by regarding anti-Semitism as an «originary source of Jewish identity – as if that identity would not otherwise have emerged», Sartre commits «a flagrant anachronism» (*Primo Levi* cit., p. 94).

any effect on his daily life – his barely ten month incarceration in the *Lager* in Auschwitz to which he arrived because he was defined as a Jew (about which he had no deep knowledge at all²²) had exerted upon him such a deep impact on his writings and life that eventually led to his suicide, as Elie Wiesel wisely remarked: «Levi died at Auschwitz forty years later»²³.

To summarize so far this first part: it is quite fair to say that Levi's life was a constant search for roots²⁴. When he did not find them in his own life, he made his death into the final identity, that transgressed all the shadowy, ephemeral existent. Hence there was no one but Levi who best exemplified Friedrich Nietzsche's statement: «man would rather will *nothingness* than *not* will»²⁵. One prefers to will nothing than to will no more. In other words: if there remains nothing to will – we should will this very nothing and, even, commit a suicide.

However, not only Levi's shattered and unsound identity as a 'Marginal Jew' or as Italian *Grenzjude* was the main reason for his suicide (like it perhaps was in other, cases such as those of Otto Weininger and Stefan Zweig²⁶). In my view the major factor that led to it was his acute and pervasive guilt feeling as the survival of the *Shoah*.

2. *The Guilt-Feeling of the Survival and His Suicide*

At the beginning of this section I must confess that my approach here is partly inspired by Martin Heidegger's view that 'Death enters life to define it'. In other words: the meaning of our life is defined by the way we die, by the way we are confronting death: expecting it or escaping from it²⁷. Only when one finally passed away and cannot create anymore or transcend himself, only then, at the end of the process of living we, as outsiders, are able to define it. Hence my central thesis in this second section is that Primo Levi's suicide explains his life and illuminates it retrospectively. My concern is not to engage in the intriguing

²² Anissimov claimed that Primo Levi read the Bible only late in his life and Lang claims that it was Auschwitz that «brought his first encounter with Yiddish as the mother tongue of the majority of European Jews» and that only in the *Lager* he met the «religiously observant Jews» (p. 97).

²³ Quoted in Berel Lang, p. 4.

²⁴ As is vividly documented by an anthology that Primo Levi compiled, *La ricerca delle radici*, Torino, Einaudi, 1981; *The Search for Roots: A Personal Anthology*, translation and introduction by Peter Forbes, London, The Penguin Press, 2001.

²⁵ Friedrich Nietzsche, *On the Genealogy of Morals*, Third Essay, section 28, trans. Walter Kaufmann, New York, Random House, 1969, p. 163.

²⁶ See above n. 6.

²⁷ For details see Chapter 5 of my *In Search of Authenticity From Kierkegaard to Camus* (London and New York, Routledge, 1995), especially pp. 105-114 and my article: *Heidegger on Authenticity and Death*, in «Existential: An International Journal of Philosophy», Budapest and Münster, 11, 2001, pp. 457-472.

speculations on the possible connection between Levi's work and his suicide²⁸ but to dwell on the possible connection between Levi's *Schuldgefühl* and his suicide. His suicide speaks louder than his literary works, and I think that when a suicide has occurred – literature must become silent and let the very life speak for itself.

And indeed any serious researcher of Primo Levi today has no doubt as to the fact that Levi has committed a suicide²⁹. The cardinal question however remains: why and why at such a late stage of his life? Here I will argue that his feelings of guilt as a survivor of Auschwitz were the major catalyst (though not the only one) for Levi's fatal decision.

At this point I found myself at odds with my dear colleague Professor Berel Lang who wrote a brilliant book on Primo Levi³⁰. After concluding that Levi has committed a suicide, he claims that his experience as a survivor of Auschwitz had no significant impact on his decision to end his life. Now, if it is true, how could one explain Levi's demand that on his tomb would be engraved his Auschwitz number and that he insisted on keeping in his pockets – even forty years after the *Lager* – some items of food? Or even more revealingly: how can we grasp Levi's very protracted and indirect slow journey back from the inferno in Auschwitz to his beloved native city – Torino?³¹ To understand these bizarre facts we should realize that only Primo Levi's body was liberated from Auschwitz but not his soul that remained in agonizing prison of personal guilt and self-damnation, forever condemned and punished (by his free will) to repeat in his life and work the endless vicious circle between redemption (that he sought to find by his literary works) and perdition, he longed for from the very time he finally passed the gate on which the most cynical phrase in human history was engraved: *Arbeit Macht Frei*. In Levi's case it was his suicide that finally set him free though not happy.

²⁸ As does, e.g., Jonathan Druker, in his intriguing article *On the Dangers of Reading Suicide into Works of Primo Levi*, in *The Legacy of Primo Levi*, ed. Stanislaw G. Pugliese, New York, Palgrave Macmillan, 2005, pp. 221-231.

²⁹ This statement needs certain qualification since there are still some researches arguing that Levi's death was strictly accidental. For bibliographical details see endnotes 3 and 4 in Druker's article. All at all, I agree with Diego Gambetta's *Primo Levi's Last Moments*, in «Boston Review», (Summer, 1999, pp. 25-29) who, after presenting good evidence both for and against suicide concludes that we will probably never know with certainty. And indeed how can we know for sure about the most enigmatic human action such as the ambiguity of suicide? And read Levi's revealing comment on Jean Améry's suicide that «like other suicides it admits a cloud of explanation» (*The Drowned and the Saved*, trans. Raymond Rosenthal, New York, Summit Books, 1988, p. 136). Even those of us who somehow managed to penetrate this dark cloud cannot be absolutely sure that they have arrived at the final truth.

³⁰ See n. 15 above.

³¹ Read Ch. 7 and 8 in Levi's biography by Anissimov. In my view, an almost 'psycho-analytical' hint to solve this enigma of his almost reluctant journey back home is provided by the fact told by Anissimov (by the end of Ch. 7) that being in Auschwitz, Primo Levi frequently dreamt that he is once again in Torino and tried to tell his traumatic experiences to his family but instead of listening to him - they turn their backs to him and stayed away from him! And was it not Freud who claimed that dreams are «the royal road to our unconscious mind»?

And how could one be happy when carrying such an enormous burden of *Schuld*, shame³², and when one possesses such a sensitive conscience that has never been clean since Primo Levi used it at all times, for most part even – overtimes.

Be it as it may, it is highly significant in support of my argument that Levi committed his suicide only when he became so successful (his *La tregua*³³ was awarded in 1963 one of the big Italian literary prizes, the first Campiello Prize whereas in 1967 he received for science fiction the Bagutta Prize and in 1975 *Il sistema periodico* was co-recipient of the Prato Prize). The open way to become a strong candidate for the Nobel Prize thus lied in front of him.

The proposed hereby speculation is based upon certain existential and psychological considerations. In *nuce*: the more Primo Levi was approaching his death, namely becoming older and sicker – the more he was reproaching his life, condemning it and seeking way out from the *cul de sac* pendulum of feelings of guilt that overwhelmed him the more he became successful and famous, till the unbearable tension between his sense of guilt feeling as a *Lager* survivor and his career exploded and led him to fall (also from a metaphysical-religious point of view) into his death. Generally speaking, my view derives from three different sources and I am not sure which one of them is the most conclusive in such inconclusive and delicate matter as one's suicide. I am pretty sure, though, that all of them put together might shed some clarifying light on this dark riddle.

1. The first evidence has to do with the fact that Primo Levi had extremely developed moral conscience that easily provoked in him «feelings of shame and guilt»³⁴. Such feelings were dramatically portrayed in certain incident regarding the execution of two Italian partisans who were caught on a «drunken looting» though Primo Levi in person was not even remotely responsible for this affair. And if such a minor incident (minor in reference to Levi's direct responsibility) was able to cause him so much guilt – what about his feelings of being able to survive (though also incidentally) some of his friends? Significant in this context is the case of Lorenzo Perrone, the Italian laborer at Auschwitz who risked his life to provide food for Levi. Perrone, on returning to Italy, destroyed himself (in the year 1952) though not in a single act but over several years since in Levi's own words: «To live no longer interested him»³⁵. In a parentheses I must

³² And never be able to get out of the circle of what Jean Améry so aptly called: *Jenseits von Schuld und Sühne* (*Beyond Guilt and Atonement*), Stuttgart, J.G. Cotta, 1977.

³³ Primo Levi, *La tregua*, Torino, Einaudi, 1963; *The Truce*, translated by Stuart Woolf, London, Bodley Head, 1965.

³⁴ Berel Lang, p. 25.

³⁵ Thus he mentions in his *If This is a Man* in memory of Lorenzo Perrone: «But Lorenzo was a man; his humanity was pure and unblemished... Thanks to Lorenzo, I happened not to forget

admit that coming from *Gerusalemme*, my beloved city, I am proud of the fact that the most famous institution there (and I do not necessarily mean the Israeli Parliament – the Knesset – or our Prime-minister office and apartments) namely that *Yad Vashem* memorial museum recognized Lorenzo Perrone on June 1998 as one of the ‘Righteous among the Nations’.

2. The other source for holding my view on the importance of Levi’s feeling of guilt *qua* survivor has to do with certain empirical findings that show that actually everyone living after Auschwitz nurtured such guilt. All of them did but it became especially manifest and sensational in great literary figures like Paul Celan (committed suicide on 1970), Jean Améry (Hans Mayer who ended his life on 1978 and who is mentioned in Levi’s *I sommersi e I salvati*)³⁶; Jerzy Kosiński (who committed suicide in Manhattan on 1991) and many, many other post-Holocaust famous victims and survivors. Still one may ask: «why those famous writers waited so long to commit suicide and did it only when they stood at the peak of their impressive careers?» My answer: because then their guilt feeling were at the strongest possible level: not only that they survived their beloved ones but they were even blessed with fortune and fame and were not inflicted by damnation and punishment.

3. Here I came to the third and most personal (and painful) source of my view about the importance of guilt in Levi’s life. Belonging myself to the second generation of the victims of the Holocaust (what is nicknamed in professional literature as *Le candele della memoria*³⁷), I sensed in my mother a severe anxiety of dying. Then I realized that for her the fear of death led her to fear life, because to live is also to die!

Feeling a tremendous quilt of surviving her daughter and her parents – her life became in her eyes not worth living. Thus had begun her numerous attempts to commit suicides one after another. But she had never succeeded since she re-

that I myself was a man». In this context, a natural question arises: does Primo Levi felt himself a lesser man vis-à-vis these heroic acts of humanity, a feeling that also was propelled by his *Schuld*? In our post-modern eyes this was of course a very subjective and not-realistic image of himself. But one may claim, in vein of the religious father of Existentialism, Søren Kierkegaard that «Truth is Subjectivity» (*Concluding Unscientific Postscript*, trans. David F. Swenson, Princeton University Press, 1968, Part Two, Ch. II) and by it he meant personal truthfulness, namely what is called (also by atheistic existentialists like Nietzsche or Sartre): a «personal authenticity» (for details see my *In Search of Authenticity*, n. 27 above).

³⁶ In a chapter that deals with *The intellectual in Auschwitz*. Significant for the argument here is the fact that Levi wrote shortly after Améry’s suicide (October 17, 1978): «Suicides are generally mysterious: Améry’s was not» (Quoted by Lang, p. 162).

³⁷ Dina Wardi, *Le ‘candele della memoria’: i figli dei sopravvissuti dell’ Olocausto: traumi, angosce, terapi*, traduzione di Emanuele Beeri, Tania Gargiulo, Firenze, Sansoni, 1993; Dina Wardi, *Memorial Candles: Children of the Holocaust*, trans. Naomi Goldblum, London, Tavistock/Routledge, 1992. Is it a sheer coincident that Dina Wardi was born in Italy in 1938, grew up in Israel where she became the pioneering therapist who treated in individual and group therapies the second generation of *Shoah* survival? Cf. also Helen Epstein, *Children of the Holocaust*, New York, Bantam Books, 1979.

ally was anxious of death as well as of life. Thus her compromise was to live like a dead person in a personal *Ghetto* without a daylight and without a sunshine: a shadowy life in a twilight zone. Primo Levi, instead of trying to commit a series of suicides – decided to sublimate³⁸ his personal agonies by overcoming them in *belles lettres*. He also lived in a semi-shadowy world full of *Angst* and shame but turning it into fiction he could cope with it. Until his success shattered this unstable equilibrium for ever. Of course this is but a one and very subjective line of argument if it is an argument at all. But on such delicate, complicated and far from rational matters as guilt-feelings there are hardly any objective-scientific criteria valid for all cases and for all times.

Berel Lang's biography sheds an illuminating light on Primo Levi's standing as an intellectual and literary figure of the highest caliber: a writer and an important witness of the Holocaust, but also a moral thinker whose two preoccupations: chemistry and literature merged into harmony that had given him and us with the «Matter» and «Sense» of his life. Levi's writings became a synthesis of scientific rigor, ironic imagination and intensively moral import. Surely, Victor Hugo's tribute to Voltaire is very pertinent to Primo Levi as well: «and what was his weapon? but a pen!».

Moreover, Levi in his writings not only documents his personal destiny in Auschwitz. Despite the fact that some of his major compositions were written as memoirs, Levi opens a small historical window to Nazis machine of extermination that wanted also to crush our dignity as human beings. Virtually, Levi asks in his major book: *Se questo è un uomo?* and answers «unfortunately, it is our ugly image especially of all those who were directly or indirectly, actively or passively responsible for the “Nazi Genocide”»³⁹. Through the individual prism of one person, Levi tried to delineate a wider perspective loaded with heavy moral issues and existential questions: for example whether we can generalize from a private story and *memoir* and from an extreme existential situations (what Karl Jaspers called the *Grenzsituationen*⁴⁰) and specific events in time and history on the na-

³⁸ I intentionally use here the term *Sublimierung* that in Nietzschean and Freudian depth psychologies describes an unconscious mental process in which the aim of an impulse is modified before it finds its indirect, cultural gratification. For details read Ch. 1, section X: *Sublimation: Freud and Nietzsche*, in my *Nietzsche's Enticing Psychology of Power*, Ames, Blackwell Publishing, 1989, pp. 67-77.

³⁹ I might add that I concur with Levi's rejection of the term 'Holocaust' and prefer instead to use the term 'Nazi Genocide'. In ancient Greeks the term Holocaust comes from 'hólos' (namely 'whole') and 'kaustós' (burnt) and it referred to animal sacrifice to Gods. However the Nazis did not believe in any '*Gott im Himmel*' but only in an earthly Führer. Besides, equating Jews with animals was to play to the hands of Nazi's agenda of de-humanizing them in the concentration camps.

⁴⁰ A concise and systematic exposition of Jaspers's key notion of the *Grenzsituationen* is found in his *Philosophy*, trans. E. B. Ashton, Chicago, University of Chicago Press, 1969-1971,

ture of man and whole nations in general⁴¹. In other words, is there any validity to speak about an eternal and unchangeable essence of man as we are speaking on the same chemical definition of water, ice and steam as always having the formula of H-2-O. Levi, the Chemist, seems to believe in it but I have my doubts. We can always pose the pertinent question that any writing on the Genocide of the Jews by the Nazis has to deal with: are our rational tools adequate enough to struggle with problems that lie beyond our reason and our every day dichotomy between good and evil? The ethical issues that underlie our moral dilemmas are deeply buried in our unconscious memoirs. Many of us, especially the philosophers among us do believe in the redeeming and explanatory power of our reason. However one of the most enlightened philosophers of our period, Ludwig Wittgenstein, warned us in the last sentence of the *Tractatus Logico-Philosophicus*: «What we cannot speak about we must pass over in silence»⁴².

Our vivid sentimentality and emotions might cloud our more or less objective perception of events that a rational approach fails to understand, let alone capable to digest. Hence the appropriate tone of an understatement should accompany the biographies of the *Shoah* survivals. Such an attitude will assist us forming a more balanced and cool assessment of Levi's life. Moreover, the information about the number from Auschwitz that is engraved also on Levi's tomb vividly reminds us of the fact that Primo Levi's identity as a survival could not be erased by any successive, even very positive, events in his life after the *Lager*. Thus as the numbers of Auschwitz of other survivals could not be erased together with their traumatic memories and guilt-feelings.

Epilogue: Vita brevis, ars longa

Let me return now to the late Elie Wiesel insightful statement that «Levi died at Auschwitz forty years later»⁴³. A similar sensible reaction were expressed also by other public figures some of whom had known Levi personally like, for example, Natalia Ginzburg, who published Primo's books in Einaudi of Torino. Lang, however, states that if the experiences of the Holocaust were the reasons for guilt-feelings then most of the survivals had to feel them – which on his view is not the case. But on the other hand, not all survivals that suffered from de-

II, pp. 178ff. On their vital role in attaining personal authenticity see Ch. 2 in a book mentioned in footn. n. 27.

⁴¹ As to the issue of responsibility of the entire German nation for the Nazi crimes see, the still now unsurpassed treatise of Karl Jaspers, *Die Schuldfrage: Von der politischen Haftung Deutschlands*, Heidelberg, Schneider, 1946.

⁴² Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, the German text with English translation by D.F. Pears & B. F. McGuinness, London, Routledge & Kegan Paul, 1961, p. 151.

⁴³ See n. 23 above.

pression and large prostates committed suicide, did they⁴⁴? Thus the documented fact that Primo Levi has a history of depression which extended to pre-Auschwitz days (as Lang informs his readers on page 3) is quite irrelevant though in the last stage of his life it had dramatically increased due to the overwhelming guilt feelings.

Be it as it may, there is a far-reaching research done by Professor Yoram Barack and others on the inmates of a big Israeli mental hospital. These findings⁴⁵ has proven that the chances of a *Shoah* survival to commit suicide were three and a half more than among other elderly persons hospitalized there. Thus all other biographical relevant factors (like Levis' deteriorating health) functioned solely as minor catalysts that had driven him to end his life, but surely, the most decisive reason was Levi's paralyzing guilt feeling of the survivor.

Here I would venture to add some 'Freudian' insight concerning his suicide. Why? I ask myself he did it only after he became world famous and after he had produce so many best-sellers? Why commit suicide at the peak of such a great success-story? My answer is that precisely the tension between Levi's guilt-feelings and his increasing international success became so unbearable that it caused him to end it at approximately that period of his life as in suicides of other great survivals I mentioned at the beginning: Paul Celan, Jean Améry, and many others that ascended to the eternal pantheon of extraordinary artists and writers. If the fate does not punishes me and fortune favors me – I have no other choice – but punish myself by the ultimate punishment ever.

All these being said, I concur with Frederic Homer's conclusion that «Even if Levi's death was intentional, it does not detract from his life»⁴⁶. His suicide not just has detracted from his life, but it makes them lucid, highly meaningful and transparent. In his death, Levi leaves everything else unaltered and, still more certainly, undiminished. Even as an ending, it demands to be understood as a beginning. Here I should remind you of Martin Heidegger's insight that: «our past meets us in our future».

Highly dramatic in this context is Primo Levi's confession that originates from his urgent need to overcome his guilt feelings. In referring to these feelings in *Survival in Auschwitz*⁴⁷ he cries:

⁴⁴ Besides Berel Lang balanced exposition there are three other biographies that discuss in detail Levi's depression and his death: Myriam Anissimov (n. 2 above); Carole Angier, *The Double Bond, Primo Levi: A Biography*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2002; Ian Thomson, *Primo Levi*, New York, Random House, 2002.

⁴⁵ Which were published by the «American Journal of Geriatric Psychiatry» on August 2005.

⁴⁶ Frederic D. Homer, *Primo Levi and the Politics of Survival*, Columbia & London, University of Missouri Press, 2001, p. 256. In this research Homer convincingly documents that Levi used shame and guilt as synonymous.

⁴⁷ This was the American title of *Se questo è un uomo*, translated by Stuart Woolf, New York, Simon & Schuster, 1993.

Go away. I haven't dispossessed anyone. Haven't usurped anyone's bread. No one died in my place. No one. Go back into your mist.
It's not my fault if I live and breathe,
Eat, drink, sleep and put on clothes⁴⁸.

Despite this moving apology of the 'Drowned and the Saved' – Levi drowned himself into eternal oblivion on the morning of Saturday 11 April, 1987. In his 'self-interview' from February 1976, he says:

in 1946, Nazism and fascism seemed truly faceless: they seemed to returned to nothingness, vanished like a monstrous dream, justly and deservedly, the way ghosts disappear at cock-crow⁴⁹.

Fortunately for us, unlike Levi's rather too optimistic view about Nazis that returned to nothingness, Levi did not returned to it as well by writing his life and living his writings, proves the truth of the old saying: *Vita brevis, ars longa*. Or in Goethe's formulation of it in the first part of *Faust*: «art is forever, and our life is brief». This saying bears a macabre meaning in Levi's well known poem *Per Adolph Eichmann*:

Salterai nel sepolcro allegramente?
O ti dorrai come in ultimo l'uomo operoso si duole,
cui fu la vita breve per l'arte sua troppo lunga,
dell'opera tua trista non compiuta,
dei tredici milioni ancora vivi?⁵⁰

Ars is longa and overcomes the shortcomings of *vita brevis* as it will probably also recover from the shortcomings of this essay.

⁴⁸ To convey to the reader the depth of Levi's pervasive guilt-feelings it is enough to quote here his emphatic cry that Auschwitz poisoned the world, that it was «an abomination, which no propitiatory prayer, no pardon, no expiation by the guilty, which nothing at all in the power of man can ever clean again» (*Survival in Auschwitz*, p. 130).

⁴⁹ Printed (as 'Afterword') in *Sbema: Collected Poems of Primo Levi*, translated by Ruth Feldman & Brian Swann, London, Menard, 1976, p. 45. This 'self-interview' appeared originally in «Tuttolibri», II, 28 February 1976, 8.

⁵⁰ Primo Levi, *Ad ora incerta*, Milano, Garzanti, 1984.



Gerusalemme 2017 (foto di Angelino Mereu).

TESTIMONE DI CIVILTÀ SCOMPARSE. LEVI E LA LETTERATURA
MITTELEUROPEA SUL MONDO EBRAICO-ORIENTALE

Anna Baldini

Da qualche decennio e con particolare evidenza nel corso degli anni Novanta ebrei ed ebraismo sono più che mai al centro dell'attenzione, ma la sensazione è che lo siano spesso a sproposito o che – in altri termini – il sistema culturale si sia soffermato principalmente su un ebraismo evanescente e disincarnato, fondato in buona parte sull'approssimativa rappresentazione dei mondi ebraici remoti e ormai scomparsi dell'Europa orientale, mentre la concretezza dei vissuti e delle culture ebraiche tende a restare eccentrica e poco conosciuta¹.

Il fenomeno storico-culturale della scoperta dell'ebraismo nella cultura italiana, a partire dagli anni Settanta fino all'esplosione negli anni Novanta, è molto complesso, e per spiegarlo compiutamente sarebbe necessaria un'esplorazione dei cambiamenti non solo culturali ma anche ideologici, religiosi e geopolitici, che hanno caratterizzato quei decenni². In queste pagine mi limiterò ad analizzare il ruolo di Primo Levi in questo processo, ma non in relazione alla parte più nota della sua attività di intellettuale, quella cioè di testimone dello sterminio³. Vorrei ragionare invece sull'attività di mediazione culturale operata da Levi all'interno del processo di *transfer* letterario che ha portato in Italia la letteratura mitteleuropea di matrice ebraica: processo che ha contribuito a creare quella «rappresentazione dei mondi ebraici remoti e ormai scomparsi dell'Europa orientale» di cui parla lo storico Guri Schwarz.

¹ Guri Schwarz, *Ritrovare se stessi. Gli ebrei nell'Italia postfascista*, Roma-Bari, Laterza, 2004, p. V.

² Per un primo tentativo in questo senso cfr. G. Schwarz, «Una scoperta dell'ebraismo»: note sulla produzione culturale italiana degli anni Ottanta (di prossima uscita in «Mondo Contemporaneo»).

³ Su questo tema rimando ai lavori di Robert Gordon, che ha analizzato la «biblioteca dell'Olocausto» di Levi in un articolo del 2006: Robert S. C. Gordon, *Which Holocaust? Primo Levi and the Field of Holocaust Memory in Post-War Italy*, in «Italian Studies», 2006, 1, pp. 85-113. Il saggio è stato rielaborato nel capitolo 5 dell'ampio e fondamentale volume dedicato dallo studioso all'evoluzione della memoria italiana dello sterminio: R. S. C. Gordon, *The Holocaust in Italian Culture, 1944-2010*, Stanford, Stanford University Press, 2012 (trad. it. di G. Oliviero, *Scolpitelo nei cuori. L'Olocausto nella cultura italiana (1944-2010)*, Torino, Bollati Boringhieri, 2013).

Un buon punto di partenza per questa esplorazione è il repertorio bibliografico *La cultura ebraica nell'editoria italiana (1955-1990)*, uscito nel 1992 nella serie «Quaderni di libri e riviste d'Italia» del Ministero dei Beni culturali. L'idea di produrre un simile repertorio era nata – scrive Bice Migliaiu, coordinatrice della ricerca – da «alcune interessanti osservazioni ed ipotesi a proposito dello straordinario sviluppo che l'editoria in questo campo andava assumendo negli anni '80»⁴. Nel saggio di «premesse metodologiche» alla sezione letteraria della bibliografia la curatrice, Elèna Mortara di Veroli, si pone il problema di cosa inserire nel repertorio – e, quindi, di definire che cosa sia «letteratura ebraica». Nella cultura italiana sembra che manchi – annota Mortara Di Veroli – la percezione dei «caratteri (compositi) dell'identità ebraica»:

In Italia, la qualità assai limitata dell'approfondimento relativo a queste tematiche si manifesta con immediata evidenza, come naturale, nella stessa povertà del linguaggio. Rivelatrice, in questo senso, è la ambigua indeterminazione dell'espressione «letteratura ebraica», ove l'aggettivo «ebraica» può riferirsi sia ad un'opera scritta in ebraico che a un prodotto della cultura ebraica in altra lingua. Manca cioè, in italiano, quella distinzione, almeno parzialmente chiarificatrice, tra *Hebrew* (di lingua ebraica) e *Jewish* (del popolo ebraico) o *hébreu/juif*, che troviamo invece in altre lingue europee, quali l'inglese, il francese e il tedesco, e naturalmente in ebraico⁵.

A fronte di un grande successo editoriale, dunque, all'inizio degli anni Novanta la «cultura ebraica» era percepita in Italia in maniera piuttosto generica e vaga. Credo che sia possibile spiegare, almeno in parte, l'origine di questa percezione ragionando sull'operato della casa editrice Adelphi, uno degli agenti culturali che, nel corso degli anni Sessanta e Settanta, ha contribuito all'affermazione in Italia della «letteratura mitteleuropea», all'interno della quale la componente ebraica, per riconoscimento unanime degli attori che ne hanno promosso la conoscenza e la diffusione, risulta decisiva⁶. Nella prima parte di questo saggio accennerò dunque alle specificità di questo processo di *transfer* letterario, mentre nella seconda mostrerò come Primo Levi vi sia intervenuto – o, meglio ancora, vi abbia reagito.

L'uso dell'aggettivo «mitteleuropeo» e del sostantivo «Mitteleuropa» per «evocare l'ambiente e la tradizione culturale dell'Impero asburgico al suo tramonto»,

⁴ Bice Migliaiu, *Presentazioni*, in *La cultura ebraica nell'editoria italiana (1955-1990). Repertorio bibliografico*, a cura del Centro di Cultura Ebraica della Comunità Ebraica di Roma, Roma, Ministero per i beni culturali e ambientali-Direzione generale per gli affari generali amministrativi e del personale-Divisione editoria, 1992, p. 9.

⁵ Elèna Mortara Di Veroli, *La biblioteca di Babele. Premesse metodologiche ad una bibliografia di lingua e letteratura ebraica*, in *La cultura ebraica nell'editoria italiana (1955-1990)* cit., p. 91.

⁶ Cfr. i saggi raccolti in *Ebrei e Mitteleuropa: cultura, letteratura, società*, a cura di Quirino Principe, Brescia, Shakespeare & Co, 1984, e il capitolo 8 (*Il "cemento" perduto, gli ebrei della Kakanìa*) di Igor Fiatti, *La mitteleuropa nella letteratura contemporanea*, Milano-Udine, Mimesis, 2014.

come si legge oggi nella voce dell'*Enciclopedia* Treccani online⁷, è relativamente recente; nella prima versione della stessa autorevole fonte, l'*Enciclopedia italiana di scienze, lettere e arti* pubblicata tra il 1929 e il 1936, la voce «Mitteleuropa» manca, mentre la corrispondente traduzione italiana, «Europa centrale», fa riferimento esclusivamente al significato geografico e geo-politico del termine:

Europa centrale. Tra le regioni naturali e geografiche nelle quali si suol dividere l'Europa, viene annoverata di solito, specialmente dai geografi tedeschi, una *Mitteleuropa*, nel senso di Europa centrale o di mezzo. [...] Mentre [...] il concetto geografico di Europa media o centrale è meno evidente di quelli di Europa mediterranea, Europa atlantica, Europa orientale, ecc., dal punto di vista culturale l'individualità dell'Europa centrale sembra scomparire addirittura, come ha dimostrato il Hanslik. E anche il tentativo di dare una base politica al concetto di Europa centrale, più volte affacciatosi nel periodo antecedente alla prima guerra mondiale, quando il predominio di tendenze espansionistiche della Germania nell'Europa centrale erano manifeste, può considerarsi tramontato⁸.

Nel 1932, dunque, il geografo Almagià, autore della voce, non solo mostra la scarsa utilità del concetto geografico di «Mitteleuropa», ma nega anche l'esistenza di una cultura «mitteleuropea». Una rapida ricognizione nell'Opac nazionale conferma che nella prima metà del Novecento il significato prevalente del termine era quello cui si accenna alla fine della voce enciclopedica: «Mitteleuropa» rimandava innanzitutto ai progetti di egemonia pangermanica riemersi all'inizio del Novecento, che avevano trovato un punto di riferimento teorico nel volume omonimo di Friedrich von Naumann tradotto in italiano da Laterza nel 1918, tre anni dopo la sua edizione originale⁹. La semantizzazione in senso cul-

⁷ Cito dalla sezione *Enciclopedie online* del portale Treccani.it (<<http://www.treccani.it/enciclopedia/mitteleuropa/>>, 02/2017).

⁸ Cfr. R.A. [Roberto Almagià], *Europa centrale*, in *Enciclopedia italiana. Ristampa fotolitica del volume XIV pubblicato nel 1932. ENO/FEO*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1951, p. 645 (la voce è consultabile anche dal sito della Treccani).

⁹ Friedrich von Naumann, *Mitteleuropa*, Berlin, Georg Reimer, 1915; trad. it. di G. Luzzatto, *Mitteleuropa*, Bari, Laterza, 1918-1919. von Naumann rielabora il progetto politico pangermanico alla luce di una prevista vittoria degli Imperi centrali nella prima guerra mondiale, a seguito della quale si sarebbe costituito un impero di lingua tedesca – quarta potenza mondiale accanto all'Impero britannico, agli Stati Uniti e all'Impero zarista – che avrebbe esercitato la sua egemonia su una serie di Stati satelliti di lingua croata, ceca, ungherese, rumena e polacca. Nel corso degli anni Venti e Trenta a questa concezione di Mitteleuropa come «zone permettant à l'Allemagne de propager sa culture et d'exercer sa prédominance politique» (Zoran Konstantinovič, *Les Slaves du Sud et la Mitteleuropa*, in «Revue germanique internationale», 1994, 1, p. 46) se ne contrappongono diverse altre: dai «Veriningten Staaten von Mitteleuropa» del social-democratico Kautsky alle proposte di restaurazione della monarchia asburgica. Tra le reazioni a *Mitteleuropa* di von Naumann si segnala in Italia il *pamphlet* di Giovanni Papini *L'Europa occidentale contro la Mittel-Europa*, Firenze, Libreria della Voce, 1918, in cui l'intellettuale fiorentino, riprendendo la profezia di von Naumann su un futuro ordine mondiale dominato da potenze sovranazionali, invoca un'alleanza dell'Europa latina contro quella germanica.

turale del termine data invece agli anni Sessanta: si può dire che sia stato il primo libro di Claudio Magris, *Il mito asburgico nella letteratura austriaca moderna* pubblicato da Einaudi nel 1963, a inventare il significato di «Mitteleuropa» sintetizzato dalla voce odierna dell'*Enciclopedia* Treccani: «la specifica civiltà vissuta dal multinazionale mondo asburgico (dov'è essenziale la componente ebraica) poco prima e poco dopo la dissoluzione dell'impero»¹⁰. Anche se il libro di Magris propone un'analisi fortemente critica – il «mito asburgico» corrisponderebbe alla «completa sostituzione di una realtà storico-sociale con un'altra fittizia ed illusoria» e alla «sublimazione di una concreta società in un pittoresco, sicuro e ordinato mondo di favola»¹¹ –, di fatto l'opera dello studioso ha contribuito a introdurlo e acclimatarlo nella cultura italiana¹². In un convegno del 1985 dedicato a «storiografie e scritture» della Mitteleuropa, Magris apre il suo intervento alla tavola rotonda con un'annotazione significativa, che sembra suggerire la consapevolezza del germanista di come il suo primo libro avesse effettivamente (re)inventato la nozione italiana di «Mitteleuropa»: «Vorrei risalire anch'io alle origini, al momento in cui *non c'era ancora*, non si parlava molto di Mitteleuropa»¹³.

Otto anni dopo *Il mito asburgico*, in *Lontano da dove. Joseph Roth e la tradizione ebraico orientale*, Magris approfondisce lo studio della componente ebraico-orientale della civiltà mitteleuropea. Il germanista legge i romanzi di Joseph Roth individuandone i motivi comuni ad altre opere di autori ebrei di lingua tedesca, a classici della letteratura yiddish come Schalom Alejchem e Mendele

¹⁰ Voce «Mitteleuropa» della sezione *Enciclopedie online* del portale Treccani.it cit. Per lo slittamento di significato del termine si veda Arduino Agnelli, *La storiografia della Mitteleuropa*, in *Mitteleuropa. Storiografie e scritture*, Atti del convegno internazionale di studi, Parma, 18-20 aprile 1985, a cura di Maria Enrica D'Agostini, Marino Freschi, Gertrude Kothanek, Napoli, Pironti, 1987, pp. 241 e 262: «È tratto peculiare della cultura italiana il riservare il termine Mitteleuropa agli argomenti storici, che nessuno invece adoperava allorché sono in discussione questioni geografiche [...]. Non appena [...] ci si propone qualche problema di storia delle idee, di storia letteraria, di storia filosofica, di storia politica, se si vuol essere precisi, il termine che si deve adoperare è, in buon italiano (tale, infatti, è diventato per il grande uso), Mitteleuropa. [...] Chiarito ormai quel che si deve intendere per idea politica di Mitteleuropa, nelle sue diverse (e talora opposte) espressioni, ed assodato che l'esperienza politica da essa ispirata può considerarsi conclusa, lo storico della *Mitteleuropa* si fa essenzialmente storico della cultura».

¹¹ Claudio Magris, *Il mito asburgico nella letteratura austriaca moderna*, Torino, Einaudi, 1963, p. 15. «Anche l'analisi più feroce di Musil e l'umorismo disincantato di Doderer sono rimasti in un certo senso all'interno di un determinato modo di vedere, e prigionieri, anche se critici dispettosi, di quella favolosa e struggente trasfigurazione del mondo danubiano, di quella suggestiva alienazione ch'era stata per più di un secolo l'effettivo strumento di potere e il più valido sostegno spirituale dell'impero asburgico» (ivi, p. 16).

¹² «Claudio Magris [...] avait en fait évoqué dans son livre, avec une certaine ironie, l'esprit conservateur de la création littéraire autrichienne qui, de son point de vue, résistait opiniâtement à toute transformation. Son livre – et, avec lui, le mythe dont il était question – fut cependant accueilli avec un tel enthousiasme que Claudio Magris lui-même succomba à la fascination qu'il exerçait» (Z. Konstantinovič, *Les Slaves du Sud et la Mitteleuropa* cit., p. 49).

¹³ *Mitteleuropa. Storiografie e scritture* cit., p. 363 (corsivo mio).

Moicher Sfurim, e ai romanzi di uno scrittore americano in lingua yiddish, Isaac Bashevis Singer¹⁴. «Il nome di Joseph Roth era sconosciuto quando questo libro ne ha descritto l'opera», recita oggi la quarta di copertina dell'edizione più diffusa del libro, quella della «Piccola biblioteca Einaudi», mentre Roberto Calasso, direttore editoriale della casa editrice che ha intrapreso la pubblicazione sistematica dell'opera di Roth, ha ricordato come nel 1973, quando Adelphi avvia l'impresa pubblicando *La leggenda del santo bevitore*, «Roth era un nome che [...] non diceva nulla»¹⁵.

In realtà all'inizio degli anni Settanta Joseph Roth non era un autore completamente ignorato dall'editoria italiana: i suoi romanzi erano stati tradotti già nel «decennio delle traduzioni», quegli anni Trenta che avevano visto una massiccia importazione di romanzi stranieri da parte di piccole case editrici come Slavia, Modernissima, Frassinelli, le neonate Bompiani ed Einaudi, ma soprattutto da parte del maggiore editore italiano, Mondadori, che nel 1933 aveva inaugurato una collana di narrativa straniera «di qualità», «La Medusa»¹⁶. Durante il «decennio delle traduzioni» traduttori e direttori di collana non avevano guardato soltanto – come vorrebbe la vulgata – alla letteratura americana, ma avevano attinto, e in abbondanza, anche alla letteratura in lingua tedesca¹⁷. Di Joseph

¹⁴ C. Magris, *Lontano da dove. Joseph Roth e la tradizione ebraico-orientale*, Torino, Einaudi, 1971. «La sua [di Roth] riscoperta va in parallelo con la riscoperta onnicomprensiva della mittel-Europa [...]. La maggior spinta alla lettura o rilettura di Roth, di Walter Benjamin, della letteratura yiddish (Sholom Aleichem in testa), venne stimolata dalle pagine del *Lontano da dove* di Claudio Magris» (Guido Lopez, *Ebraismo ed editoria in Italia. Tendenze e sviluppi dagli anni Trenta agli anni Novanta*, in *La cultura ebraica nell'editoria italiana* cit., p. 43). Per la traslitterazione dei nomi yiddish ho scelto di adeguarmi di volta in volta alle scelte degli autori citati.

¹⁵ Roberto Calasso, *I libri unici*, in *L'impronta dell'editore*, Milano, Adelphi, 2013, p. 30. Nello stesso saggio Calasso spiega che «con Joseph Roth [...] operammo una netta, decisiva correzione di rotta», sostituendo alla politica del «libro unico» la pubblicazione integrale dell'opera di un autore: «*La Cripta dei Cappuccini* era uno dei suoi romanzi maggiori, ma per capirlo veramente occorreva disporlo in sequenza con tutti gli altri» (ivi, p. 37).

¹⁶ Per contestualizzare il processo di importazione di letteratura straniera durante il fascismo cfr. Pietro Albonetti, *Introduzione*, in *Non c'è tutto nei romanzi. Leggere romanzi stranieri in una casa editrice negli anni '30*, a cura di P. Albonetti, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1994, pp. 7-117; Ruth Ben-Ghiat, *La cultura fascista*, Bologna, il Mulino, 2000; Francesca Billiani, *Culture nazionali e narrazioni straniere. Italia, 1903-1943*, Firenze, Le Lettere, 2007; Christopher Rundle, *Publishing Translations in Fascist Italy*, Oxford-Bern-Berlin-Bruxelles-Frankfurt am Main-New York-Wien, Peter Lang, 2010.

¹⁷ «Un'industria editoriale nascente ma già in rapida espansione, come quella italiana, non poteva infatti lasciarsi sfuggire il prezioso *réservoir* di "letteratura d'intrattenimento" rappresentato dalla narrativa weimariana [...]. Tra il 1929 e il 1932 si pubblicarono in Italia 48 titoli di narrativa tedesca contemporanea, quasi a preparare l'impennata dei ben 35 titoli che sarebbero poi apparsi nel solo 1933 [...]. Si può a ragione affermare, allora, che quello che Pavese avrebbe definito "il decennio delle traduzioni" si aprì con le traduzioni dalla nuova letteratura che era andata maturando nel grande laboratorio della Repubblica di Weimar» (Liborio Mario Rubino, *La Neue Sachlichkeit e il romanzo italiano degli anni Trenta*, in *Gli intellettuali italiani e l'Europa (1903-1956)*, a cura di Franco Petroni, Massimiliano Tortora, Lecce, Manni, 2007, p. 248. Rubino approfondisce l'impatto della letteratura della «nuova» Germania sulla cultura italiana

Roth Treves aveva tradotto *Giobbe* nel 1932 [*Hiob*, 1930], Bemporad *La marcia di Radetzky* nel 1934 [*Radetzky marsch*, 1932], Mondadori *Tarabas* nel 1935 [*Tarabas. Ein Gast auf dieser Erde*, 1934], Sperling & Kupfer *I cento giorni* nel 1936 [*Die hundert Tage*, 1935]. E questo nonostante Roth, in quanto esule ebreo dalla Germania nazista, fosse un autore che poteva creare problemi con la censura, come possiamo leggere nel parere editoriale, redatto probabilmente nel 1934, di Lavinia Mazzucchetti, la più importante consulente per la letteratura tedesca in Mondadori in questi anni¹⁸:

Roth esalta ancora una volta la superiorità dello spirito pacificatore e assimilatore dell'antica Monarchia [...]. Mi pare che, pur non presentando questo studio pericoli concreti per la censura, tocca questioni che a noi italiani sono meno interessanti e che, suppongo, noi non tenderemmo a risolvere nel senso nostalgicamente desiderato da Roth¹⁹.

È interessante, in questo parere editoriale di Mazzucchetti, non solo l'accento alla censura ma anche il giudizio sullo scarso interesse che poteva suscitare negli anni Trenta proprio quell'elemento – la rappresentazione nostalgica del mondo absburgico – che costituirà invece il motivo principale del successo dei romanzi di Roth negli anni Settanta.

Se è vero che Roth non era un autore completamente inedito quando, nel 1971, uscì *Lontano da dove* di Magris, è però vero che nel secondo dopoguerra le nuove traduzioni dai suoi libri si contano sulle dita di una mano fino al 1973, quando, come abbiamo visto, la casa editrice Adelphi avvia la pubblicazione sistematica della sua opera narrativa e saggistica²⁰. La politica della casa editrice milanese, fondata dall'ex segretario generale di Einaudi Luciano Foà nel 1962 e diretta da Roberto Calasso dal 1971, si incentra in effetti in questi anni, più ancora che sulla ricerca di autori nuovi, su una serie di «ripescaggi» di autori dimenticati: non solo stranieri (Roth, appunto, insieme ad altri autori della *finis Austriae* anch'essi già tradotti negli anni Trenta come Leo Perutz o Alexander Lernet-Holenia), ma anche italiani «postumi», cioè ignorati e rifiutati dal sistema editoriale nei decenni precedenti, come Guido Morselli o Salvatore Satta. Si tratta di una linea coe-

in *I mille demoni della modernità. L'immagine della Germania e la ricezione della narrativa tedesca contemporanea in Italia fra le due guerre*, Palermo, Flaccovio, 2002).

¹⁸ Sulla figura di Lavinia Mazzucchetti si vedano saggi e documenti raccolti in «Come il cavaliere sul lago di Costanza». *Lavinia Mazzucchetti e la cultura tedesca in Italia*, a cura di Anna Antonello, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2015.

¹⁹ Lavinia Mazzucchetti, parere editoriale su *Die Büste des Kaisers* (1934), in *Non c'è tutto nei romanzi* cit., p. 401.

²⁰ Tra 1945 e 1973 escono in Italia *Il peso falso* [*Das falsche Gewicht. Die Geschichte eines Eichmeisters*, 1937], Milano, Mondadori, 1946; *La milleduesima notte* [*Die Geschichte von der 1002. Nacht*, 1939], Firenze, Vallecchi, 1964; *I 100 giorni* [*Die hundert Tage*, 1935], Firenze, Vallecchi, 1969.

rente con l'impostazione anti-einaudiana – cioè di contrapposizione frontale alla casa editrice egemone sul piano dell'editoria di cultura italiana negli anni Sessanta e Settanta – che soprattutto la direzione di Calasso conferisce ad Adelphi: la politica del «ripescaggio» produce, di fatto, una contro-immagine della letteratura, e più in generale della cultura, rispetto a quella dominante rappresentata da Einaudi²¹.

Uno dei terreni di contrapposizione – e di battaglia – tra Adelphi ed Einaudi è proprio la letteratura tedesca o, meglio ancora, austriaca: se i capisaldi della letteratura «mitteleuropea» (Musil, Broch e Schnitzler) erano già usciti presso la casa editrice di Torino grazie ai suggerimenti dell'intellettuale triestino Bobi Bazlen, con il passaggio di Bazlen a consulente e principale ispiratore di Adelphi è quest'ultima che si prende carico di esplorare sistematicamente il panorama letterario della *finis Austriae*, contendendo Schnitzler ad Einaudi e portando in Italia Karl Kraus ed Elias Canetti²². Non è un caso che negli anni Settanta il principale consulente di Einaudi per la letteratura tedesca, Cesare Cases, si trovi spesso in polemica con il direttore editoriale di Adelphi Roberto Calasso: quella che è in gioco tra i due intellettuali, e tra le due case editrici, è la rappresentazione italiana della letteratura in lingua tedesca.

Se a metà anni Cinquanta – secondo una ricostruzione di Calasso che risale a metà anni Ottanta – gli autori più noti agli intellettuali italiani erano Thomas Mann (Mondadori) e Bertolt Brecht (Einaudi), cui si erano aggiunti negli anni

²¹ Negli scritti dedicati alla sua impresa editoriale, Roberto Calasso mette in evidenza come Adelphi si sia costruita per differenziazione dal modello einaudiano: «Concordammo subito che cosa volevamo evitare: il bianco e i grafici. Il bianco perché era il punto di forza della grafica Einaudi, la più bella allora in circolazione – e non solo in Italia. Era perciò d'obbligo tentare di differenziarci al massimo. [...] Se fossimo stati Einaudi negli anni Cinquanta, ci saremmo subito preoccupati di trovare un prefatore che legittimasse l'operazione e indirizzasse il lettore verso una corretta lettura dell'autore. Ma Adelphi non era mai stata incline agli inquadramenti e alla pedagogia, che inevitabilmente andavano insieme con un certo paternalismo verso il lettore» (R. Calasso, *I libri unici* cit., pp. 19 e 63); «Il decennio passato da Einaudi era stato per Luciano [Foà] fondamentale e credo ne avesse tratto il meglio che quel luogo poteva dare. Ma quel periodo della sua vita gli aveva anche permesso di elaborare la determinazione irreversibile di ciò che *non* voleva e *non* gli piaceva. Adelphi, fin dall'inizio, doveva essere qualcosa di radicalmente diverso» (R. Calasso, *Luciano Foà* [2005], in *L'impronta dell'editore* cit., p. 112; corsivi del testo).

²² «In realtà, la Mitteleuropa non è un'invenzione adelphiana: singoli volumi degli autori più significativi avevano già iniziato a essere pubblicati in Italia: Musil (1957, su consiglio di Bazlen), Schnitzler (1959) e Broch (1960) da Einaudi, Roth da Mondadori, già nel periodo fascista. È una galassia letteraria di cui Magris aveva sottolineato il valore già in *Il mito absburgico nella letteratura austriaca moderna* (1963). Spetta ad Adelphi, tuttavia, il merito di aver percorso la vena nella sua interezza, restituendo un panorama esaustivo» (Stefano Guerriero, *Adelphi al paragone*, in «Belfagor», 2002, 3, pp. 351-352). Sulla consulenza einaudiana di Bazlen, durata dalla fine degli anni Quaranta alla nascita di Adelphi nel 1962, e sul suo contributo alla fondazione di Adelphi si vedano Valeria Riboli, *Roberto Bazlen editore nascosto*, Ivrea-Roma, Fondazione Adriano Olivetti, 2013, e Michele Sisto, «*Spianare le strade al futuro*», in Cesare Cases, *Scegliendo e scartando. Pareri di lettura*, a cura di Michele Sisto, Torino, Aragno, 2013, pp. XXIII-LXXIII. Una selezione delle lettere di consulenza editoriale di Bazlen, pubblicate già tre anni dopo la sua morte come primo volume della collana «Quaderni di Roberto Bazlen» (1968), si trova ora in Roberto Bazlen, *Scritti. Il capitano di lungo corso. Note senza testo. Lettere editoriali. Lettere a Montale*, a cura di R. Calasso, Milano, Adelphi, 1984, pp. 265-353.

Sessanta gli autori tedeschi contemporanei portati in Italia da Feltrinelli²³, con il lavoro di importazione di letteratura «mitteleuropea» di Adelphi

la percezione dell'insieme cambiò. [...] A distanza di anni questo asse di Vienna che non dipende certamente dalla voga, né editoriale, né universitaria, né artistica, etc., questo asse di Vienna è un fatto che dobbiamo riconoscere, che cambia la nostra geografia mentale quando guardiamo questo secolo e quell'asse passa per il punto centrale di quella Mitteleuropa di cui qui si è parlato²⁴.

«Alla luce dell'attuale euforia mitteleuropea sarà bene riscrivere la storia dei rapporti tra Kafka e suo padre», scrive Cases in una recensione che, non fosse stata scritta nel 1980, sembrerebbe replicare direttamente a queste affermazioni di Calasso del 1985 sul radicale cambiamento di prospettiva apportato dall'«asse di Vienna» alla nostra percezione della modernità:

Kafka tentava di sgattaiolare a letto e il padre, in camicia da notte, gli spuntava davanti minaccioso. «Che hai fatto oggi? – gli chiedeva. – Hai scritto qualcosa come Meyrink sulla nostra misteriosa Praga? E quando sei stato a Vienna l'ultima volta? Sei salito sullo Steinhof? Sei andato a trovare Wittgenstein? Ti sei ricordato di parlare del tuo Edipo con il dottor Freud?» Kafka balbettava di no: aveva scritto solo un racconto su un essere simile a un rocchetto, della misteriosa Praga non ne poteva più, a Vienna non aveva voglia di andare, casomai preferiva Berlino dove stavano il suo editore e la sua fidanzata, la segretaria di concetto. «Sciagurato, – esplodeva il padre, – con tipi come te la cultura mitteleuropea non si farà mai!»²⁵.

Lo scontro più violento tra Cases e Calasso nasce però dalla stroncatura di quest'ultimo a una traduzione einaudiana di Gottfried Benn firmata da Luciano Zagari²⁶. Cases coglie l'occasione per ridicolizzare la concezione della cultura portata avanti dalla casa editrice milanese, e in particolare «il trionfo dei Saggi e del Mito»²⁷:

²³ Su cui cfr. M. Sisto, *Mutamenti del campo letterario italiano 1956-1968: Feltrinelli, Einaudi e la letteratura tedesca contemporanea*, in «Allegoria», 2007, 1, pp. 86-109.

²⁴ Intervento di Roberto Calasso alla tavola rotonda del convegno *Mitteleuropa. Storiografie e scritture* cit., pp. 353 e 355-356.

²⁵ C. Cases, *Psicanalisi a Trieste*, in «L'Espresso», 14 settembre 1980, ora in *Il testimone secondario. Saggi e interventi sulla cultura del Novecento*, Torino, Einaudi, 1985, p. 451 (recensione ad Anonimo Triestino, *Il segreto*, Torino, Einaudi, 1980). Nello stesso volume si trova un'ulteriore stroncatura dell'immagine di «letteratura mitteleuropea» diffusa a metà anni Settanta: C. Cases, *Praga la maga*, in «Quaderni Piacentini», 1974, 52, ora ivi, pp. 439-444 (recensione ad Angelo Maria Ripellino, *Praga magica*, Torino, Einaudi, 1973).

²⁶ Gottfried Benn, *Romanzo del fenotipo e Il tolemaico*, a cura di Luciano Zagari, Torino, Einaudi, 1973; Roberto Calasso, *Macerie e lozioni*, in «L'Espresso», 8 aprile 1973, ora in *I quarantanove gradini*, Milano, Adelphi, 1991, pp. 193-199.

²⁷ C. Cases, *Gottfried Benn difeso contro un suo adoratore*, in «Quaderni piacentini», luglio 1973, 50, ora in *Il boom di Roscellino. Satire e polemiche*, Torino, Einaudi, 1990, pp. 110. La ri-

Membri di tutte le sette e religioni, il loro volto ora è adorno di barbe rabbiniche, ora porcellanato di Tao, e la loro bocca alterna il sorriso epicureo alla durezza stoica. Cresciuti nell'implacabile esercizio della Verità, essi camminano impavidi in mezzo a folle sorde e ostili. La loro saggezza non parla ad esse, e nemmeno ai pochi loro pari, ma è un mormorio rivolto a se stessi, un perpetuo autocongratularsi per essere sfuggiti alla menzogna²⁸.

In effetti, accanto all'attenzione per l'area letteraria austriaco-mitteleuropea, nel catalogo Adelphi appaiono tra anni Settanta e Ottanta autori di cultura ebraica che possiamo catalogare nella linea di interessi sapienziali dalla casa editrice: opere legate al chassidismo come *Le nove porte* di Jiri² Langer (1967), un intellettuale praghese ben noto a Kafka e a Brod, convertitosi al chassidismo; oppure il libro del maestro Nachman di Breslav, *La principessa smarrita* (1981). A cura quest'ultimo è Giacomina Limentani, che dopo aver esordito con il *memoir In contumacia* (1967) pubblica nel catalogo Adelphi diverse opere «midrashiche» (*Gli uomini del libro*, 1975; *Il grande seduto*, 1979). A partire dal 1972, inoltre, le raffinatissime traduzioni bibliche di Guido Ceronetti passano da Einaudi ad Adelphi (*Il libro di Giobbe*, 1972; *Il cantico dei cantici*, 1975; *Il libro del profeta Isaia*, 1981; *Il libro dei Salmi*, 1985). Lo stesso Kafka, di cui Adelphi ritraduce *Il processo* nel 1973, assume nuove risonanze nel contesto del catalogo adelphiano: risonanze in linea con i più recenti sviluppi della germanistica italiana, che negli anni Sessanta e Settanta comincia a valorizzare la componente ebraica dell'opera dello scrittore, che era stata totalmente assente dalla prima ricezione negli anni Trenta e Quaranta²⁹.

Anche su questa immagine dell'ebraismo Cesare Cases interviene, con *vis* polemica non inferiore a quella dispiegata in occasione dello scontro su Benn. Nel saggio autobiografico *Cosa fai in giro?*, uscito sul «Ponte» nel 1978, Cases punteggia una riflessione autobiografica sulla propria identità di ebreo italiano con continui riferimenti polemicamente all'intelligenza adelphiana:

sposta di Calasso, *Congiure del Tao*, esce sull'«Espresso» il 12 ottobre 1973 (ora in *I quarantanove gradini* cit., pp. 199-205).

²⁸ C. Cases, *Gottfried Benn difeso contro un suo adoratore* cit., p. 113. Perfetta incarnazione del Saggio votato al Sacro, Roberto Calasso «si erge altissimo sui mercati, su cui atterra divino e terribile, con uno schianto inversamente proporzionale alla frequenza delle sue epifanie: qualche introduzione o postfazione, e sull'«Espresso» un paio di articoli all'anno. [...] Arroccato nella presunzione di chi sta seduto sull'Origine, Calasso potrebbe tranquillamente ignorare i *rari nantes* che affogano nel pelago progressista [...] ma egli sente irresistibile il bisogno di scagliar sassi dietro a quegli sciagurati superstiti» (ivi, pp. 115-116).

²⁹ Cfr. soprattutto Giuliano Baioni, *Kafka. Romanzo e parabola*, Milano, Feltrinelli, 1962, e G. Baioni, *Kafka. Letteratura ed ebraismo*, Torino, Einaudi, 1984. Sulla prima ricezione italiana di Kafka si veda la recente panoramica di Simone Costagli, *Moderno e metafisico. Quando «La Metamorfosi» arrivò in Italia*, in *Metamorfosi di Kafka. Teatro, cinema e letterature*, a cura di Lucia Mor e Francesco Rognoni, Mergozzo, sedizioni, 2014, pp. 85-107.

Ceronetti, Zolla, Calasso, che pur non essendo ebrei hanno studiato l'ebraico fin da piccoli per poter leggere lo *Zohar*, non possono capire perché io non evadessi dalla borghesia nel misticismo ebraico³⁰.

Al tempio si andava tre o quattro volte all'anno, nell'insincero tentativo di ricostruire la comunità che non esisteva più. Chissà quante parole di profonda saggezza Ceronetti o Calasso sarebbero riusciti a riscattare dal murmure delle preghiere! Ma deve essere scritto da qualche parte nel Talmud che in ogni tempo il novero di coloro le cui orecchie sono aperte alla saggezza è assai ridotto, sette o nove o undici o qualche altro dispari e basso numero mistico. Io non appartenevo a questa schiera³¹.

Le lezioni del rabbino per la maggioranza religiosa non servirono certo a schiarirmi le idee sul *mysterium judaicum*: avrebbero disamorato della cultura ebraica perfino Ceronetti³².

Cases contrappone la propria esperienza storica concreta all'ebraismo disincarnato e astorico celebrato nelle collane adelphiane. L'anti-storicismo adelphiano, infatti, così repellente allo storicista marxista Cases, non si esplicita solo nelle prese di posizione del direttore editoriale o nelle scelte dei testi da pubblicare, ma è suggerito dagli stessi strumenti del mestiere editoriale. L'impostazione della collana più importante della casa editrice, la «Biblioteca Adelphi», ne farebbe infatti, secondo Gian Carlo Ferretti:

una collana-contenitore antitetica rispetto alle collane einaudiane, che mirano a proporre una visione ordinata e una prospettiva progettuale del mondo. Una collana in particolare fondata su una mera compresenza di generi e di epoche, come espressione di un mondo atemporale e astorico che rifiuta qualsiasi sistemazione dei saperi e che ruota esclusivamente intorno all'oggetto libro, alla scrittura e all'atto *numinoso* del leggere³³.

Adelphi propone così a partire dagli anni Settanta una visione nostalgica della Mitteleuropa, in cui ha un ruolo di rilievo il mondo ebraico-orientale rappresentato come mondo perduto e fuori dal tempo; sempre Adelphi propone testi

³⁰ C. Cases, *Cosa fai in giro?*, in «Il Ponte», 1978, 12, ora in *Il testimone secondario* cit., p. 11.

³¹ Ivi, p. 13.

³² Ivi, p. 15.

³³ Gian Carlo Ferretti, *Storia dell'editoria letteraria in Italia. 1945-2003*, Torino, Einaudi, 2004, p. 199. In un'intervista del 1992 in occasione del trentennale dalla fondazione della casa editrice Calasso attribuisce questo fondamento anti-storicistico della casa editrice e delle sue collane al lascito di Bobi Bazlen: «Io credo che in Bazlen ci fosse la capacità di vivere nell'assoluta contemporaneità un testo taoista cinese, un saggio di biologia, le memorie di un pellerossa e il romanzo di uno scrittore norvegese scoperto il giorno prima» (Antonio Gnoli, *Da Roth a Walcott, ecco l'Adelphi mittelcaraibica*, intervista a Roberto Calasso, in «la Repubblica», 18-19 ottobre 1992, p. 35).

della tradizione sapienziale ebraica, dalla Bibbia al chassidismo all'esegesi contemporanea, nati in contesti storici distanti nello spazio e nel tempo, ma inseriti in un contenitore, la «Biblioteca Adelphi», che esalta l'unicità del singolo testo a scapito della sua contestualizzazione storica e geografica. E poiché Adelphi negli anni Ottanta vince la battaglia ingaggiata nel decennio precedente per sottrarre ad Einaudi l'egemonia nel campo dell'editoria di cultura, complice anche la gravissima crisi finanziaria e identitaria della casa editrice di Torino del 1983, l'impatto del lavoro culturale di Adelphi risulta fondamentale nel costruire in Italia quell'idea di ebraismo magico e mitico, fuori dal tempo e della storia, da cui eravamo partiti³⁴.

Uno degli autori più importanti per la diffusione in Italia della conoscenza del mondo degli *shtetl*, però, non è un autore Adelphi: Isaac Baashevis Singer, infatti, viene pubblicato in Italia inizialmente da Lerici e Longanesi, e conosce un grande successo e una grande diffusione soprattutto a seguito del Premio Nobel che gli viene assegnato nel 1978. A commentare il conferimento del premio «La Stampa» chiama uno dei suoi editorialisti di punta, Primo Levi. Il titolo del suo pezzo, *Un mondo cancellato da Hitler*, non allude soltanto a quella che è la caratteristica più rilevante dell'immagine pubblica di Levi, cioè del principale testimone dello sterminio degli ebrei in Italia, ma anche al brano conclusivo dell'articolo:

Non si possono leggere i libri di Singer senza che ci si stringa il cuore, poiché il mondo vario, gaio e triste che egli ha rappresentato non esiste più. Lo ha distrutto la barbarie hitleriana, cancellando in pochi anni una cultura ed una civiltà, evento unico nella storia moderna. Nel rileggere la storia-fiume della *Famiglia Moskat*, o l'indimenticabile novella (in *Gimpel l'idiotta*) in cui la vedova giace col diavolo, gli si affeziona, lo cura quando si ammala, rifiutando sempre di riconoscere in lui il vagabondo del villaggio, non ci possiamo sottrarre alla sensazione opprimente di chi scava con trepida pietà fra le rovine di una città sepolta³⁵.

Non è la prima volta che Levi riflette sullo sterminio degli ebrei non solo dalla prospettiva della distruzione di milioni di vite, ma anche di una cultura e di una civiltà. Nel 1966 gli «Amici di Lohamei Haghettaot» – cioè del museo della resistenza del ghetto di Varsavia istituito presso il kibbutz omonimo, fondato nel 1949 da «combattenti del ghetto» (questo il significato letterale del nome) sopravvissuti e trapiantati in Israele – danno alle stampe una traduzione del *Canto del popolo ebraico massacrato* del poeta yiddish Yitzhak Katzenelson,

³⁴ «Nell'immaginario del pubblico non specialistico il libro Adelphi [è] il veicolo per eccellenza dell'alta cultura. In questo ruolo, si può dire che esso abbia sostituito il libro Einaudi»: S. Guerriero, *Adelphi al paragone* cit., p. 358.

³⁵ Primo Levi, *Un mondo cancellato da Hitler*, in «La Stampa», 6 ottobre 1978; ora in P. Levi, *Opere*, a cura di Marco Belpoliti, Torino, Einaudi, 1997, I, pp. 1242-1243.

morto nel 1944 ad Auschwitz, cui è intitolato il museo del kibbutz. La prefazione è di Primo Levi:

È la voce di un universo culturale ignoto in Italia da sempre, ed oggi scomparso; la voce di un popolo che piange su se stesso. I versi in cui l'angoscia di Katzenelson si fa più pungente e più concreta sono proprio quelli in cui rivive il mondo culturale dell'ebraismo d'oriente³⁶.

Levi aveva conosciuto direttamente quel mondo, o, meglio, quel che restava di quel mondo, prima ad Auschwitz e poi in Polonia, Unione Sovietica, Romania e Ungheria, cioè nei territori attraversati nel lungo viaggio di ritorno da Auschwitz raccontato nel suo secondo libro, *La Tregua*. Ne era rimasto affascinato al punto che una delle poesie composte al ritorno – le poesie «concise e sanguinose» che precedono e accompagnano la composizione di *Se questo è un uomo*³⁷ –, rievoca l'immagine dei «padri» askenaziti:

Ostjuden

Padri nostri di questa terra,
 Mercanti di molteplice ingegno,
 Savi arguti dalla molta prole
 Che Dio seminò per il mondo
 Come nei solchi Ulisse folle il sale:
 Vi ho ritrovati per ogni dove,
 Molti come la rena del mare,
 Voi popolo di altera cervice,
 Tenace povero seme umano.

7 febbraio 1946³⁸

Ora, sappiamo bene anche grazie alle ricerche di Alberto Cavaglion³⁹ come i «padri» di Primo Levi non fossero askenaziti ma sefarditi di origine provenzale; quell'ap-

³⁶ P. Levi, *Prefazione*, in Yitzhak Katzenelson, *Il canto del popolo ebraico massacrato*, a cura di Fausta Beltrami Segrè e Miriam Novitch, Torino, Beit Lohamei Haghetat, 1966, ora in *Opere cit.*, I, p. 1154.

³⁷ «Scrivo poesie concise e sanguinose, raccontavo con vertigine, a voce e per iscritto, tanto che a poco a poco ne nacque poi un libro» (P. Levi, *Il sistema periodico* [1975], in *Opere cit.*, I, p. 871).

³⁸ P. Levi, *Ad ora incerta* [1984], in *Opere cit.*, II, p. 530. Secondo una sua prassi consueta, Levi appone una nota di spiegazione a quanto ritiene non sia noto ai suoi lettori, e in questo caso si tratta del titolo: «Nella Germania nazionalsocialista, era questa la denominazione ufficiale degli ebrei polacchi e russi».

³⁹ Alberto Cavaglion, *Argon e la cultura ebraica piemontese (con l'abbozzo del racconto)*, in *Primo Levi. Il presente del passato*, a cura di Alberto Cavaglion, Milano, FrancoAngeli, 1991, pp. 169-196; A. Cavaglion, *Notizie su Argon. Gli antenati di Primo Levi da Francesco Petrarca a Cesare Lombroso*, Torino, Instar Libri, 2006.

posizione, «padri», quindi, non è da interpretare alla lettera ma in senso metaforico. Gli ebrei askenaziti sono «padri», cioè figure d'autorità, in quanto incorporano la tradizione che gli ebrei occidentali non hanno potuto, saputo o voluto conservare⁴⁰. Negli studi sulla componente ebraica della letteratura dell'Europa di mezzo, questo tema emerge continuamente – e si tratta, naturalmente, di un motivo esistenziale, prima ancora che letterario, che ritroviamo anche in un piccolo episodio della *Tregua*:

Accanto a noi, che fumavamo e discorrevamo vivacemente, sedevano su una cassetta di legno due ragazze vestite di nero, molto giovani. Parlavano fra loro: non in russo bensì in yiddish.

– Capisci cosa dicono? – chiese Cesare.

– Qualche parola.

– Dài, allora, attacca. Vedi se ci stanno.

Quella notte tutto mi sembrava facile, perfino capire il yiddish. Con audacia inconsueta, mi rivolsi alle ragazze, le salutai, e sforzandomi di imitarne la pronuncia chiesi loro in tedesco se erano ebreo, e dichiarai che anche noi quattro lo eravamo. Le ragazze (avevano forse sedici o diciott'anni) scoppiarono a ridere. – Ihr sprecht keyn Jiddisch: ihr seyd ja keyne Jiden! –: «Voi non parlate yiddish: dunque non siete ebrei!» Nel loro linguaggio, la frase equivaleva ad un rigoroso ragionamento.

Eppure eravamo proprio ebrei, spiegai. Ebrei italiani: gli ebrei, in Italia e in tutta l'Europa occidentale, non parlano yiddish. Questa, per loro, era una grande novità, una curiosità comica, come se qualcuno affermasse che esistono francesi che non parlano francese⁴¹.

La contrapposizione tra gli ebrei italiani e le due ragazze di Minsk si focalizza sul possesso di una lingua comune, che gli ebrei orientali posseggono, e gli ebrei occidentali hanno perduto: una lingua separata che ha reso possibile la sopravvivenza di una cultura autonoma⁴².

⁴⁰ Levi stesso illustra l'opposizione tra ebraismo occidentale ed orientale nella *Prefazione* alla sua traduzione di Jacob Presser, *La notte dei Girondini*, Milano, Adelphi, 1976: «Questa breve opera è fra le poche che rappresentino con dignità letteraria l'ebraismo europeo occidentale. Mentre dell'ebraismo orientale, askenazita, yiddish, esiste una letteratura abbondante e gloriosa, il ramo occidentale, profondamente integrato nelle culture borghesi tedesca, francese, olandese, italiana, ha contribuito generosamente a esse, ma raramente ha rappresentato se stesso. È un ebraismo condizionato dalla dispersione, e quindi poco unitario; è talmente intrecciato con la cultura del paese-ospite da non possedere, come è noto, una lingua propria. È stato illuminista con l'illuminismo, romantico col romanticismo, liberale, socialista, borghese, nazionalista; tuttavia, attraverso tutte le metamorfosi dovute al tempo e al luogo, ha conservato alcuni lineamenti che lo caratterizzano, e questo libro li riproduce. L'ebreo occidentale, teso e disputato fra i due poli della fedeltà e dell'assimilazione, è in perenne crisi d'identità, e di qui provengono, altrettanto perenni, le sue nevrosi, la sua adattabilità e la sua acutezza. La figura dell'ebreo contento del suo ebraismo, a cui il suo ebraismo basta (l'immortale Tevie lattivendolo, di Schalom Alechem), in Occidente è rara o manca» (in *Opere cit.*, I, pp. 1208-1209).

⁴¹ P. Levi, *La tregua* [1963], in *Opere cit.*, vol. I, pp. 302-303.

⁴² Proprio attraverso una lingua perduta – il dialetto ebraico-piemontese – Levi evocerà i propri antenati ebrei piemontesi nel primo capitolo del *Sistema periodico*, Argon.

La fascinazione di Levi per la cultura askenazita si manifesta nella sua opera soprattutto nell'ultimo decennio, sia in forma creativa sia in forma divulgativa. Nella prima sezione, intitolata «Passato prossimo», della sua terza raccolta *Lilit e altri racconti* (1981) lo scrittore raccoglie nuovi frammenti narrativi dal mondo di Auschwitz, quasi sempre incentrati su un singolo personaggio: e molte delle figure la cui storia Levi sente la necessità di raccontare a distanza di decenni sono ebrei orientali, come l'orologiaio e cantore Ezra, protagonista del racconto *Il cantore e il veterano*, che chiede e ottiene da Otto, Kapo della sua baracca, che gli venga conservata la zuppa dello Yom Kippur perché possa mangiarla il giorno dopo, terminato il digiuno⁴³. Nella disputa tra Ezra e Otto – un comunista prigioniero prima a Dachau poi ad Auschwitz fin dal 1933 – Levi fa trapelare la sua fascinazione per la sottigliezza e l'intelligenza delle elucubrazioni rituali del mondo askenazita, di cui è testimonianza anche un articolo uscito sulla «Stampa» nel 1983, che racconta l'esperienza di lettura di Levi di alcuni testi di interpretazione del Talmud⁴⁴. «Loico indomito» e «savio arguto» è definito anche il protagonista di Scialòm Aleché, *Tewye il lattivendolo*, romanzo che Levi antologizza nella *Ricerca delle radici* del 1981⁴⁵. Tra i trenta testi, letterari e non, che Levi raccoglie per formare un auto-ritratto per interposta scrittura c'è quindi anche uno dei capisaldi della letteratura yiddish, che Levi cita nella prima traduzione italiana, del 1928, pubblicata dall'editore ebreo, suicida nel 1938, Angelo Fortunato Formiggini.

Il mondo di Tewye, però, è tutt'altro che un mondo immobile e fuori dal tempo: è invece un mondo in rapida trasformazione, che sta entrando nella modernità. «L'ebraismo orientale alla svolta del secolo», scrive Levi nell'antologia, è «in crisi di transizione dall'isolamento nei villaggi all'integrazione urbana e borghese»; «nel suo [di Aleché] microcosmo si riflettono (con colori peculiari) i grandi fermenti moderni, l'illuminismo, il socialismo, il nazionalismo, il naturalismo, l'espressionismo»⁴⁶. Per quanto sia affascinato dal mondo degli *shtetl* Levi non dimentica quanto quello fosse anche un mondo di oppressione, il mondo dei ghetti. L'immagine che dell'ebraismo orientale si era diffusa in Italia dall'inizio degli anni Settanta non poteva perciò non sembrargli parziale e monca di elementi vitali:

In Occidente, e specie in Italia [...] si aveva dell'ebraismo orientale un'immagine vaga e poetica, importata attraverso i canali della letteratura, a cui avevano

⁴³ P. Levi, *Il cantore e il veterano*, in «La Stampa», 16 luglio 1978, ora in *Lilit e altri racconti* [1981], ora in *Opere cit.*, II, pp. 37-42.

⁴⁴ P. Levi, *I sabati della pulce*, in «La Stampa», 17 luglio 1983; riedito come *Il rito e il riso* in *La trui mestiere* [1985], ora in *Opere cit.*, II, pp. 795-799.

⁴⁵ P. Levi, *Un loico indomito*, in *La ricerca delle radici* [1981], ora in *Opere cit.*, II, pp. 1473-1474.

⁴⁶ Ivi, p. 1473.

contribuito in misura preminente e prepotente, proprio per la loro forza trasfiguratrice, i libri di Joseph Roth e dei fratelli Singer, dai quali il lettore ricava fondamentalmente la nozione di un ebreo avulso dal mondo, confinato (volontariamente o no) nel suo *shtetl*, ad un tempo prigioniero e nido; estraneo, ignaro, non toccato dalle convulsioni politiche che nel corso dell'Ottocento e del primo Novecento mutavano il volto e i confini dei paesi europei; *luftmensch*, «uomo d'aria», nutrito di fede ingenua, di affetti famigliari, di leggende pittoresche e stralunate; mite, dimesso, erratico, nevrotico⁴⁷.

Levi scrive queste parole introducendo gli atti di un convegno, *Gli ebrei dell'Europa orientale: dall'utopia alla rivolta*, tenutosi nel 1984 (e di cui aveva scritto anche un resoconto per «La Stampa»⁴⁸). La verità del mondo ebraico-orientale raccontata dagli storici risulta ben diversa da quella fossilizzata in alcune opere letterarie. Levi sa bene però che un mito letterario si combatte meglio sullo stesso terreno, quello della letteratura: l'aspirazione a raccontare la verità complessa di quel mondo è così all'origine di un progetto molto ambizioso, quello di scrivere un romanzo – il suo primo romanzo, e il primo romanzo italiano che metta in scena in tutta la sua complessità la vita delle comunità ebraiche dell'Europa orientale nel primo Novecento. Questo romanzo è *Se non ora, quando?*, uscito nel 1982, e narra la storia, ispirata a vicende reali, di una banda di partigiani ebrei che dalla Russia si apre la strada combattendo attraverso l'Europa fino a giungere nel 1945 in Italia, da dove il loro cammino proseguirà per la Palestina. I vari protagonisti del romanzo incarnano le diverse opzioni esistenziali e politiche dell'ebraismo orientale nel momento in cui sta per perire: dal sionismo al comunismo, dal socialismo del Bund polacco al legame inscindibile con la tradizione⁴⁹.

Dagli ebrei dello *shtetl* che racconta Singer nei suoi romanzi agli ebrei di *Se non ora, quando?*, sono passati molti anni, e tra l'altro la Rivoluzione d'Ottobre che ha distrutto queste piccole comunità piuttosto asfittiche creando problemi nuovi e conferendo un aspetto inedito all'ebraismo di lingua yiddish, molto diverso da quello che noi in Italia conosciamo attraverso la letteratura⁵⁰.

⁴⁷ P. Levi, *Prefazione a Gli ebrei dell'Europa orientale: dall'utopia alla rivolta*, a cura di Marco Brunazzi e Anna Maria Fubini, Milano, Edizioni di Comunità, 1985, pp. IX-XIII, ora in *Opere cit.*, II, p. 1284.

⁴⁸ P. Levi, *Educatori in yiddish*, in «La Stampa», 14 febbraio 1984, riedito come *La miglior merce in L'altrui mestiere* [1985], ora in *Opere cit.*, II, pp. 815-818.

⁴⁹ Per una lettura del romanzo alla luce di temi e motivi derivati dalla letteratura ebraico-orientale si veda Paola Valabrega, *Primo Levi e la tradizione ebraico-orientale*, in «Studi piemontesi», 1982, 2, pp. 296-310, ora in *Primo Levi. Un'antologia della critica*, a cura di Ernesto Ferrero, Torino, Einaudi, 1997, pp. 263-288.

⁵⁰ Intervista televisiva di Anna Maria Rebaudengo a Primo Levi, Rai3 regionale, 17 aprile 1982, riportata in Gabriella Poli, Giorgio Calcagno, *Echi di una voce perduta. Incontri, interviste e conversazioni con Primo Levi*, Milano, Mursia, 1992, p. 277.

Vorrei concludere però non su *Se non ora, quando?* ma su *Lilit*, il racconto eponimo della raccolta del 1981⁵¹. Protagonisti del racconto sono l'io narrante e un suo compagno di prigionia, il Tischler, "il falegname" di cui non conosciamo il vero nome, nato lo stesso giorno e lo stesso anno di Levi. In uno dei momenti di tregua dal lavoro schiavile, l'io narrante e il Tischler condividono una mela e una storia: quello della prima donna creata, Lilit, di cui il Tischler racconta all'io narrante, che svolge la parte dell'«epicureo», dell'incredulo, le diverse leggende elaborate dalla cultura cabbalistica e da askenazita. «Perché ridi? —, sbotta il Tischler a metà del suo racconto, — Certo che non ci credo, ma queste storie mi piace raccontarle, mi piaceva quando le raccontavano a me, e mi dispiacerebbe se andassero perdute»⁵². Il piacere e il testimone nella lunga catena di narratori si trasmette a Primo Levi, che deve però chiudere il suo racconto con un commento malinconico: «È inesplicabile che il destino abbia scelto un epicureo per ripetere questa favola pia ed empia, intessuta di poesia, di ignoranza, di acutezza temeraria, e della tristezza non medicabile che cresce sulle rovine delle civiltà perdute»⁵³.

Il racconto delle incredibili leggende dell'ebraismo orientale, come quello della storia dei partigiani ebrei che combattono dalla Russia fino all'Italia, sono accomunati dalla stessa esigenza di salvare ciò che è andato per sempre distrutto: di testimoniare la verità di quanto un tempo è esistito.

⁵¹ Pubblicato originariamente con il titolo *Dentro il Lager con Lilit. Storia malinconica di una civiltà perduta*, in «La Stampa», 10 giugno 1979, ora in *Opere cit.*, II, pp. 18-23.

⁵² Primo Levi, *Lilit*, in *Opere cit.*, II, p. 21.

⁵³ Ivi, p. 23.

IL SISTEMA PARODICO. PARODIE SACRE IN «SE QUESTO È UN UOMO»

Alberto Cavaglion

«Miserere di me», gridai a lui,
«qual che tu sii, od ombra od omo certo!»
Inferno, I, vv. 65-66

[...]
Vi comando queste parole.
Scolpitele nel vostro cuore,
stando in casa, andando per via,
coricandovi, alzandovi
Primo Levi, *Se questo è un uomo*

1. Premessa

Nella ormai sterminata bibliografia su Primo Levi salta agli occhi la carenza di studi intorno al tema del sacro. Non esistono, nella letteratura ebraico-italiana, testi in cui una preghiera, come accade per *Se questo è un uomo*, sia collocata in posizione di tale preminenza, eppure gli interpreti si sono ritratti – e continuano a ritrarsi – davanti all’idea che l’agnostico Levi, l’illuminista chimico scrutatore della Materia, si sia servito della Scrittura per decifrare il Caos. Ne consegue che si sappia oggi, e venga ripetuto, con puntigliosa precisione, di quali brani dei *Salmi* e di *Deuteronomio* e di quale mirabile intarsio di versetti sia formato un componimento in origine intitolato proprio *Salmo*, ma s’ignori la ragione per cui Levi abbia deciso d’iniziare il suo viaggio negli inferi con un sermone *sui generis*, finalizzato a scopi che certo liturgici non sono, ma pur sempre modellato sul testo principale del giudaismo, quello che vale a caratterizzarlo. Una professione, anzi ‘la’ professione per antonomasia: «Ascolta, Israele!».

La parodia sacra entra in scena a metà circa della poesia. I, vv. 17-19 – da «Scolpitele» a «figli» – sono parafrasi fedele di *Deut.* 6, 6-7 e fanno da preambolo. *Shemà* inizia con le parole: «Ascolta, Israele, il Signore Dio nostro è unico» e termina con l’esortazione a trasmettere ai figli la nozione fondamentale dell’u-

nicità di Dio. Adoperiamo l'espressione «parodia sacra» non per mero gusto di provocazione. Contrariamente a quanto si crede, la questione delle parodie in letteratura è da prendere molto sul serio. Per sua natura – e la sua storia – la parodia non è mai puramente comica. Il riso carnevalesco ha preso di mira i classici, gli *auctores* e non ha escluso la preghiera. La pratica medievale dell'imitazione, del *contrafactum*, del «sermone parodico», censita dalla storiografia positivista e approfondita dalla storiografia contemporanea¹, possiede un volto burlesco e uno allegorico. Dante ne fa largo uso nel suo viaggio ultraterreno, soprattutto nella prima cantica. Ai suoi tempi il travestimento sacro non era considerato uno scandalo. Disponiamo di decine di Paternostri contraffatti, di *Missae* burlesche. Cavalcanti si era servito di una traduzione cortese del «Quae est ista quae progreditur» (*Cantico dei Cantici* 6, 9), reso con «Chi è questa che vèn, ch'ogn'om la mira». Procedimenti analoghi da *Ecclesiaste* e dai *Salmi* sono merce corrente nella *Commedia*.

La precisazione è da estendersi al mondo ebraico. Sono presenti fin dal Medioevo parodie di preghiere, di solito associate alla festa di Purim, censite e studiate come quelle dantesche in età positivistica². Quasi sempre si è trattato di passi ad alta tensione dialogico-espressiva: Giobbe o Qohelet, ma non sono mancati stravolgimenti talmudici. Più generalmente il comico, attraverso la parodia, innerva il dialogo dell'uomo con Dio.

Primo Levi ha sempre lavorato sul nesso tragico-comico, affiancando la salvezza del capire alla salvezza del ridere; in un'intervista si sbilancia e riconosce la sua vocazione per «un riso che direi sabbatico»³. Il discorso, tuttavia, anziché ruotare, come accaduto finora, intorno alla generica etichetta dello «scrittore umorista», dovrà indirizzarsi verso un orizzonte nuovo, ancorché impreveduto, quello del sacro parodico⁴.

¹ Francesco Novati, *La parodia sacra nelle letterature moderne*, in *Studi critici e letterari*, Torino, Loescher, 1889 (il saggio è accessibile online: <https://archive.org/stream/studicriticiele00novauoft/studicriticiele00novauoft_djvu.txt>); Guglielmo Gorni-Silvia Longhi, *La parodia*, in *Letteratura italiana*, diretta da Alberto Asor Rosa, V: *Le questioni*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 459-487; Sander Gilman, *The Parodic Sermon in European Perspective: Aspects of Liturgical Parody from the Middle Ages to the Twentieth Century*, Wiesbaden, Franz Steiner; Philadelphia, Coronet Books, 1974.

² Dallo stesso clima tardopositivistico di Novati vengono fuori, in campo ebraico, le ricerche di Moritz Steinschneider, *Purim und Parodie* uscito a puntate su «Israelitische Letterbrode», 1881-1882, 7, e, soprattutto, Israel Davidson, *Parody in Jewish Literature*, New York, Columbia University Press, 1907, 2 voll.

³ Primo Levi, *Opere*, a cura di Marco Belpoliti, Torino, Einaudi, 1997, II, p. 1368; Mirna Cicioni, «Un riso che direi sabbatico»: aspetti dell'umorismo di Primo Levi, in «Italian Culture», XVIII, 2000, 2, pp. 183-193.

⁴ Non saprei dire se Gilman (*The Parodic Sermon in European Perspective* cit.) parlerebbe di «parodic sermon» a proposito di *Shemà*: la *peroratio* di Levi altera il paradigma interpretativo avanzato dallo studioso americano a proposito, supponiamo, della *Praise of Folly* di Erasmo o delle parodie espressionistiche di Kraus e di Brecht o degli scherzi burleschi legati al libro di Esther.

2. Il Sistema «Parodico»

A suggerire che «il tema parodico [sia] forse una delle chiavi che ci permettono di capire meglio quale tipo di narratore breve [fosse] Primo Levi» è stato Marco Belpoliti⁵. Prima di lui, vi è stato chi ha composto un primo regesto delle presenze, ma il discorso ha riguardato soltanto i racconti di fantasia, quelli fantascientifici prima di tutto⁶.

Il fascino del contrasto ammaliava Levi. Come per l'ossimoro, lo seduceva qualunque cosa che mirasse alla coincidenza di opposti. Si pensi al caso celebre, si potrebbe dire da manuale, della poesia *Pio*, con la presa in giro di Carducci:

Pio bove un corno. Pio per costrizione,
 Pio contro voglia, pio contro natura,
 Pio per arcadia, pio per eufemismo.
 Ci vuole un bel coraggio a dirmi pio
 E a dedicarmi perfino un sonetto.
 Pio sarà Lei, professore,
 Dotto in greco e latino, Premio Nobel, che
 Batte alle chiuse imposte coi ramicelli di fiori
 In mancanza di meglio
 Mentre io m'inchino al giogo, pensi quanto contento⁷.

Più che la parodia, che, per definirsi tale, deve nutrirsi di una vena satirica – presente, ma non preponderante – a prevalere è una pratica di «riscrittura» coltivata con sorprendente ossessività in tutto l'arco della vita. Nelle *Storie naturali* troviamo un racconto, *Il versificatore*, in cui una macchina prodigiosa riproduce a catena versi di poeti appartenenti a diverse epoche e generi⁸. Qualche cosa di analogo accade in due capitoli di *Vizio di forma: Nel parco e Lavoro creativo*. Nel primo sfilano in un giardino immaginario i personaggi più famosi della letteratura moderna, della cui voce Levi si fa imitatore⁹. Sempre in *Storie naturali*, nel racconto *Il sesto giorno*, il divertimento consiste nella giustapposizione di registri linguistici alternati¹⁰. Infine, in *Vizio di forma* e in *Lilit* diventano bersaglio di una riscrittura comica Metastasio (*In fronte scritto*) e Manzoni (*Le sorelle della palude*), quest'ultimo già parodiato – dentro e fuori contesto – in *Se questo è un uomo*¹¹.

⁵ Marco Belpoliti, *Primo Levi di fronte e di profilo*, Milano, Guanda, 2015, p. 357.

⁶ M. Cicioni, *Primo Levi's Humour*, in *The Cambridge companion to Primo Levi*, ed. by Robert S.C. Gordon, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, pp. 142-146.

⁷ P. Levi, *Opere cit.*, II, p. 581.

⁸ P. Levi, *Opere cit.*, I, pp. 413-433.

⁹ Ivi, pp. 651-660, 671-680.

¹⁰ Ivi, pp. 529-547.

¹¹ Ivi, pp. 725-732; II, pp. 142-145; M. Cicioni, «*Un riso che direi sabbatico*» cit., pp. 186-187; M. Cicioni, *Primo Levi's Humour* cit., pp. 143-144 e M. Cicioni, *Un'amicizia asimmetrica*

Perché Levi provava una così alta simpatia per gli scrittori che riscrivono le loro trame? Perché amava far «rivivere la loro vicenda» ai protagonisti dei suoi stessi due libri maggiori, *Se questo è un uomo* e *La tregua*? Riscrivendo e riscrivendo se stesso, non adoperava, come ovvio, il lessico dei critici (parodia, apocrifo, intertestualità non sono parole che appartengono al suo vocabolario, tanto meno «palinsesto»). Più semplicemente preferiva parlare, in senso scolastico, di «svolgimento».

Degli individui – quelli reali e quelli nati dalla sua immaginazione – lo incuriosiva il destino, meglio se asimmetrico. Da notare come questi srotolamenti biografico-letterari all'indietro nel tempo non possono che avere il racconto biblico per punto di origine: «Ogni cosa che avviene è una replica, una conferma, è già avvenuta infinite volte». *Un modo diverso di dire io* s'intolererà non per caso il paragrafo dedicato alla beffa ai danni di Esaù nelle *Storie di Giacobbe* di Thomas Mann, ripresa in un frammento della *Ricerca delle radici*, in cui si loda «lo svolgimento dei capitoli 25-50 del libro della Genesi»¹². Giacobbe «finge» di essere Esaù, rivive in lui, come Levi fa rivivere Ulisse, imitandone la voce, per spiegare Dante a Pikolo. Il Caos della Buna rimanda sempre all'Inferno dantesco, ma l'uno e l'altro rinviano al Diluvio, che «compare in tutte le mitologie perché ogni popolo ha riconosciuto in una sua singola catastrofe una precedente catastrofe, lontana nel tempo, che a sua volta ne ripeteva una ancora più lontana, e così via all'infinito, fino agli albori dell'umanità»¹³.

Anche se non hanno prodotto un ciclo di migliaia di pagine comparabile con l'opera di Mann, ma soltanto alcune virtuosità stringate, talvolta ermetiche, contratte in una manciata di versi o di righe, gli «svolgimenti» biblici di Levi, parte integrante del suo Sistema Parodico, sono da indagare.

3. *Animali mimetici*

Nella storia dell'ebraismo, in particolare dopo l'emancipazione, la figura dell'imitatore è onnipresente. Nei lessici famigliari, nei finzicontinici, nella lingua dei patriarchi e delle matriarche in *Argon (Il sistema periodico)*, mentre si mangia, in salotto, in villeggiatura mentre si conversa, vediamo levarsi ogni tanto la voce di un ragazzino talentuoso, che fa il verso a un congiunto, facendo di lui una macchietta, ampliandone i tic verbali o le posture. Il passaggio dalla scena intima alla narrazione, al palcoscenico o allo schermo è stato breve, come labile è sempre il confine tra realtà e finzione. La storia del Dybbuk, nell'Europa centro-orientale, ha generato un'infinità di voci parlanti dall'aldilà: nei mi-

feconda: *Levi e Manzoni*, in *Voci dal mondo per Primo Levi: in memoria, per la memoria*, a cura di Luigi Dei, Firenze, Firenze University Press, 2007, pp. 63-70.

¹² P. Levi, *Opere cit.*, II, pp. 1435-1443.

¹³ Ivi, p. 1435.

gliori racconti di Isaac B. Singer, non manca mai un Rebbi, un padre, una madre, una moglie, un marito o un amante che si impossessano di noi, facendoci cambiare voce, costringendoci a essere Esaù senza saperlo o Ulisse senza esserlo. Gli ebrei posseggono il genio dell'imitazione, amava ripetere Disraeli: a sentir lui bisognerebbe rubricarli fra gli «animali mimetici». Il pensiero corre naturalmente a Philip Roth, ai fratelli Marx, a Zelig, creatura uscita fuori dal genio camaleontico di Woody Allen.

Nell'Italia ebraica la parodia ha avuto, prima di Levi, una breve, ma intensa storia, che merita di essere, sia pure sommariamente, ricostruita. Della beffa goliardica rinascimentale iniziò a occuparsi per primo, all'inizio del XX secolo, con una tesi di laurea sulla «filosofia del ridere», Angelo Fortunato Formiggini¹⁴. Fondata la sua casa editrice, che alla storia del comico dedicherà le migliori energie, il brillante imprenditore modenese sognerà la istituzione di un museo, la Casa del Ridere, che si avvalsesse di collaboratori dalla vulgata del tempo compatiti per il temperamento malinconico e depresso, come Attilio e Felice Momigliano: l'uno però fu curatore della *Secchia rapita* di Tassoni, parodia dei poemi cavallereschi, l'altro di *Marienbad* di Shalom Aleichem, capolavoro dell'umorismo yiddish. Non riuscì a inaugurarlo, quel museo padano della risata, Formiggini, ma ebbe lo stesso un colpo di genio quando scoprì l'estro funambolico di un ebreo eclettico, destinato a fortunata carriera diplomatica, Paolo Vita Finzi. A lui affidò il compito di comporre a puntate – per la rivista *L'Italia che scrive* – una serie di parodie nelle quali «alla critica della forma s'aggiung[esse] quella del contenuto». Le prove meglio riuscite saranno raccolte in una *Antologia apocrifa*, contro-storia della letteratura italiana, uscita in prima edizione nel 1927, continuamente rivista e arricchita per decenni: un long seller nel quale sono presi di mira scrittori e poeti, ma anche filosofi, politici, giornalisti¹⁵.

La verità non si può imitare, tutto il resto sì, afferma Vita Finzi. Insegnano i Maestri che un asino che raglia non suscita l'attenzione di nessuno, nemmeno degli altri asini. Un leone che imita un asino che raglia fa invece sorridere, se non altro perché gli altri leoni non sono disposti a perdonarlo¹⁶. La parodia è «il riconoscimento della poesia». La frase, ironia del destino, appartiene a Carducci, il poeta del «bove». Paolo Vita Finzi la colloca in esergo¹⁷. Ogni scrittore possiede un abbecedario d'immagini. Il parodista se ne appropria accentuando lo schema metrico o la sintassi. Fare il verso a scrittori e poeti famosi è bello, «quasi come» raccontare i guai passati, ma la parodia non è esente da ri-

¹⁴ Angelo Fortunato Formiggini, *Filosofia del ridere: note e appunti*, a cura di Luigi Guicciardi, Bologna, Clueb, 1989.

¹⁵ Paolo Vita Finzi, *Giorni lontani. Appunti e ricordi*, Bologna, il Mulino, 1989, p. 34.

¹⁶ P. Vita Finzi, *Antologia apocrifa*, Milano, Bompiani, 1989 (la prima edizione Roma, Formiggini, 1927); Gino Tellini, *Rifare il verso: la parodia nella letteratura italiana*, Milano, Mondadori, «Oscar», 2008.

¹⁷ P. Vita Finzi, *Antologia apocrifa* cit., p. 9.

schì. C'è un vecchio aneddoto, attribuito a Charlie Chaplin, secondo il quale il celebre attore presentatosi in incognito come imitatore di Charlot fu fischiato, perché il pubblico lo riteneva esagerato, falso. Il parodista ebreo – come lo scrittore satirico – non è mai al riparo dalla diffamazione, nemmeno quando è morto. I *Promessi sposi* «riscritti» da Guido Da Verona non sono propriamente la stessa cosa dei capitoli di Genesi fatti rivivere da Mann: nel Novecento clerico-razzista il Manzoni parodiato farà scandalo, non per il fatto che l'autore della parodia fosse ebreo, ma perché un ebreo non avrebbe diritto di farsi beffa di un classico della cultura cattolica. Scherza con i fanti, ma lascia stare i santi – e guai a te se provi a imitarli¹⁸.

Un dettaglio salta subito agli occhi sfogliando l'antologia apocrifia di Vita Finzi. Che cosa capiti se oggetto di imitazione diventa la preghiera, per esempio un Salmo, l'autore non dice. L'antologia non prevede una variante così estrema, ai confini del sacrilegio: l'indagine è ristretta al giardino incantato della letteratura.

Da Vita Finzi in poi la parodia ebraico-italiana si è diffusa e ramificata, ma senza velleità sacre. Epigrammi al vetriolo, motteggi «alla maniera di» Teofilo Folengo si scambiarono per tutta la vita Franco Fortini e Cesare Cases. Quest'ultimo tra l'altro condivideva con Levi la passione per il latino maccheronico¹⁹. Calarsi nei panni altrui diventerà una esigenza primaria negli anni della persecuzione, nel periodo delle carte false, delle fittizie identità, dei neo-marranesimi coatti, quando uscire da se stessi significava salvarsi la vita: «Prima ingannai i fascisti e presi il diploma. Poi cambiai identità: *ci fu un momento in cui io non ero io*; ma così sfuggii ai nazisti. Questo mi ha aiutato a sentirmi ebrea, come mio padre». A introdurci così, con crudo realismo, dentro una questione impegnativa, ma antica, è Franca Norsa, ultima campionessa della parodia serio-burlesca del Novecento teatrale. Proprio Cases è stato il primo ammiratore delle «gag di colei che più tardi doveva diventare celebre col nome di Franca Valeri»²⁰.

Scomparso tragicamente Formiggini nel 1938, altri due ebrei eterodossi, anglisti di chiara fama, Guido Almansi e Guido Fink, allargheranno lo sguardo oltre il confine delle patrie lettere, tenendo fermo un principio generale, che a Levi non sarebbe dispiaciuto e forse avrebbe scelto come dichiarazione della sua poetica e della sua pratica di riscrittura: «I testi sono sistemazioni provvisorie, tende da nomadi che si spostano da un luogo all'altro, e i falsari sperimentali sono

¹⁸ Bruno Pischedda, *L'idioma molesto. Cecchi e la letteratura novecentesca a sfondo razziale*, Torino, Aragno, 2015, pp. 115 ss.

¹⁹ Cesare Cases, *Confessioni di un ottuagenario*, Roma, Donzelli, 2000, pp. 60, 72-73; Cesare Cases-Sebastiano Timpanaro, *Un lapsus di Marx. Carteggio 1956-1990*, a cura di Luca Baranelli, Pisa, Edizioni della Normale, 2004, pp. 28-29.

²⁰ C. Cases, *Il testimone secondario. Saggi e interventi sulla cultura del Novecento*, Torino, Einaudi, 1985, pp. 14-15; Franca Valeri, *La vacanza dei superstiti (e la chiamano vecchiaia)*, Torino, Einaudi, 2016; Aldo Cazzullo, «Cambiai identità e ingannai i nazisti». *Intervista a Franca Valeri*, in «Corriere della Sera», 6 maggio 2016.

i beduini che assicurano la circolazione delle idee»²¹. Interessante un dettaglio che si coglie nel catalogo di Fink-Almansi. In mezzo a svariati identikit di falsari, i due autori abbozzano il ritratto del «falsario consacrante», colui che parodiando solleva il suo sguardo dalla terra e si volge al cielo²².

4. *Imitatio Comediae*

A Levi l'abito del parodista burlesco piaceva, ma andava stretto. È il contrasto alto-basso, sacro-profano ad attrarlo. «Fingere di essere» un Centauro, fonte spesso di equivoci, è una strategia costante, da ricondursi al «sistema parodico», piuttosto che all'io dimidiato della psicoanalisi. Il discorso credo dovrebbe includere l'esordio giuridico-processuale del testimone-Levi, che in una ideale aula di tribunale scriveva di voler deporre «per conto terzi». Questa ipotesi di parodia seria culminerà nella forma di un libro e nel grafo che la rappresenta: *La ricerca delle radici*, cui potremmo attribuire, senza timore di sbagliare, alla maniera di Vita Finzi, per sottotitolo: «Una antologia apocrifa».

In *Se questo è un uomo*, il problema si pone subito, dalle prime righe, quando il desiderio di «riscrivere» s'innalza ad altitudini inimmaginabili. La secolarizzazione del verso biblico «si sviluppa» in forma di *peroratio*, di appello al lettore a non dimenticare. Al fine di rendere più convincente il suo «parodic sermon», lo scrittore fa sua addirittura la voce di Dio: «Vi comando queste parole...». Direbbero Almansi e Fink: Levi si comporta «quasi come» fosse lui l'autore dei versi di Deuteronomio. *Imitatio Dei*: sforzo di riprodurre un doppio di pari dignità rispetto all'originale, legittimato dalla memoria di un'offesa così grande²³.

Levi è consapevole della contiguità, verrebbe fatto di dire della contrapposizione di due problemi nell'ebraismo essenziali: la questione dell'imitazione di Dio, che è lecita (*Lev.* 11, 44) e il divieto dell'«idolatria politeistica e gremita di immagini» (*Es.* 20, 3)²⁴. Liceità e proibizione si guardano allo specchio. Levi è indotto a fare i conti con l'una e con l'altra. Sa che è vietato farsi immagine di Dio, ma altrettanto bene sa che rimane aperta la possibilità di imitarne la voce. Il dialogo uomo-Dio si può affrontare in tono dimesso. In *Argon* si discorre, «con orgogliosa modestia», di una «biblica domestichezza del Popolo Eletto con il suo Creatore»²⁵.

²¹ Guido Almansi-Guido Fink, *Quasi come*, Milano, Bompiani, 1991 (prima ed. 1976), pp. VII-VIII.

²² Ivi, pp. VII, 117 ss.

²³ Alberto Cavaglion, *Un modo diverso di dire io*, in *Il senso dell'arca. Ebrei senza saperlo: nuove riflessioni*, Napoli, L'ancora del Mediterraneo, 2006, pp. 83-89; Sonia Gentili, *Novecento scritturale. La letteratura italiana e la Bibbia*, Roma, Carocci, 2016.

²⁴ P. Levi, *Opere cit.*, I, p. 748.

²⁵ Ivi, p. 749.

L'intero rapporto con l'ebraismo va dunque ripensato *ab origine*, ma la cosa importante da dire subito è che il «sistema parodico», così come Levi lo ha inteso, risale sì alla Bibbia, ma passando attraverso Dante o meglio attraverso l'uso della preghiera che si ricava dalla prima cantica della Commedia. Nello scrittore parodico, per definizione, le fonti si specchiano fra loro. La parabola di Levi è simile a quella descritta da Contini per Dante. A prima vista la curva *sembirebbe* allontanarlo dalla Bibbia, invece «ci riporta pienamente nel suo grembo»²⁶, ma transitando attraverso il pensiero di Dante.

Siamo sicuri che la voce che ci comanda «queste» parole sia parodia di quella di Dio? O non sarà piuttosto la voce di Levi che finge di essere quella di Dante? *Imitatio Bibliae e Imitatio Comediae* non saranno una sola cosa in *Se questo è un uomo*?

5. Parole che danzano per il capo

Diventa necessario a questo punto fare un passo indietro e mettere nel palcoscenico della scrittura parodica un terzo invitato: la «parodia consacrante», oltre al legame con la Bibbia e con Dante, prevede un dialogo con la classicità greca. In un dattiloscritto di *Se questo è un uomo*, anteriore all'edizione De Silva (1947) è presente un paragone tra Piccolo (così, all'italiana, era in origine chiamato Jean Samuel) e Giuseppe, altro personaggio biblico fatto rivivere da Thomas Mann: «Piccolo come Giuseppe in Egitto, era riuscito a rendersi necessario»²⁷. Il riferimento cadrà, nel testo a stampa, come è comprensibile, nel contesto di un capitolo imperniato su un Ulisse greco cristianizzato da Dante, ma la chiusa del capitolo, dove si legge del «nostro destino» riferito al «popolo ebraico», alla luce di questa variante, notevole sebbene poi cancellata, rafforza l'ipotesi di una doppia confluenza – della Bibbia e della classicità greca – in Dante.

Non è semplice spiegare quando e perché gli ebrei, non solo quelli italiani, dopo l'emancipazione, siano diventati i clienti migliori di «quel grande magazzino dell'usato ellenico» di cui parla con ironia Alberto Savinio: «In Grecia, si sa, come da Upim, si trova tutto», amava ripetere non per celia chi in Ellade era venuto al mondo²⁸. Tanto assembramento – nello studio della lingua e della letteratura greca come nella storia della storiografia ellenistica – è spiegabile con il fatto che la mercanzia era stata vietata agli ebrei rinchiusi in ghetto? Può darsi.

²⁶ Gianfranco Contini, *Saluto*, in *Dante e la Bibbia*, atti del Convegno internazionale promosso da Biblia (Firenze, 26-28 settembre 1986), a cura di Giovanni Barblan, Firenze, Olschki, 1988, pp. 17-18.

²⁷ Marco Belpoliti, *Nota ai testi di P. Levi*, *Opere*, nuova edizione Torino, Einaudi, 2016, p. 24. Ringrazio Belpoliti per avermi concesso di leggere in bozze il suo testo.

²⁸ Alberto Savinio, *Hermaphrodito*, a cura di Gian Carlo Roscioni, Torino, Einaudi, 1981, p. 246.

Quale che sia la spiegazione rimane un dato oggettivo. Assai prima che Levi se ne servisse in *Se questo è un uomo*, gli eroi omerici spopolano in decine di parodie novecentesche. Senza accorgercene, dalle barcarole di Jacques Offenbach della *Belle Hélène* cadiamo fra le braccia prima di Leopold Bloom, Ulisse ebreo-dublinese, poi dell'Ulisse di Umberto Saba e infine di Mordo Nahoum nella *Tregua*²⁹.

Poco dopo aver recitato a memoria, per il compagno Piccolo-Pikolo, i versi del canto di Ulisse, dunque dopo una riscrittura *non* derisoria delle terzine dantesche, Levi mette in pratica il consueto rovesciamento alto-basso³⁰. Se il capitolo «Il canto di Ulisse» si chiudeva a sorpresa, con una riflessione ontologica – in Levi più unica che rara – sul ruolo che ha Dio nel fissare il destino degli uomini («com'altrui piacque») e con la ripresa testuale del verso «infin che 'l mar fu sopra noi rinchiuso», poche pagine appresso, nel capitolo «Kraus», leggiamo:

La memoria è uno strumento curioso: finché sono stato in campo, mi *hanno danzato* per il capo due versi che ha scritto un mio amico molto tempo fa:

[...] infin che un giorno
senso non avrà più dire: domani³¹.

L'Imitatio Comediae riparte là dove l'abbiamo lasciata poche pagine addietro, ma una inattesa scivolata dal sacro al comico ci riporta nel campo delle parodie scherzose. Il campanello d'allarme suona con la iterazione del verbo «danzare». Non hanno ancora smesso di «danzare» nella mente e nelle orecchie del lettore gli endecasillabi di Inferno XXVI sulla possibilità che l'esistenza di Dio spieghi l'assurdo del Lager («il nostro essere qui»), quando, per brusco contrasto, a «danzare per il capo» sovvien la burla³².

La memoria, si noti, non è ancora «uno strumento fallace», come sarà nei *Sommersi e i salvati*, in una visione pessimistica della condizione umana. La memoria in origine è uno strumento «curioso», al pari dell'attività parodica. L'inventore del distico «[...] infin che un giorno/ senso non avrà più dire: domani» non è Dante, né il Salmista. È Silvio Ortona, un giovane pieno di humour, che amava scrivere versi per gli amici, un talento in fatto di esercizi *à la manière de*. Era lui l'intrattenitore della brigata di giovani torinesi in trasferta a Milano nei primi anni Quaranta: una combriccola che, alla vigilia dell'arresto e

²⁹ Piero Boitani, *L'ombra di Ulisse*, Bologna, Il Mulino, 1999, pp. 183-186; Edoardo Bianchini, *Infin che 'l mar. Il paradigma di Dante in Primo Levi*, in «Fronesis: filosofia letteratura arte», III, gennaio-giugno 2007, 5, pp. 81-113; Demetrio Paolin, *La memoria e l'oltraggio. Primo Levi interprete di Dante*, in «Levia Gravia», V, 2003, pp. 112-121.

³⁰ G. Gorni-S. Longhi, *La parodia* cit., p. 460.

³¹ Primo Levi, *Se questo è un uomo*, ed. commentata a cura di Alberto Cavaglion, Torino, Centro internazionale di studi Primo Levi-Einaudi, 2012, p. 116.

³² Ivi, pp. 116 e 228.

della deportazione di Levi, includeva un terzo caricaturista, virtuoso della matita, inventore pure lui di *pastiches*, Eugenio Gentili Tedeschi³³.

La parodia in *Se questo è un uomo* è dunque fedele alla sua doppia natura, seria e ludica. Si può imitare chiunque nel regno del Caos: un canto di Dante, Omero, i Salmi, Deuteronomio. Anche l'euforia festosa di Lorenzo de' Medici esige la sua parte, se a tirarla in scena è la nostalgia della libertà perduta: un raffinato gioco di svolgimenti in parallelo costringe il lettore a un continuo avanti e indietro, un andare all'insù e un cadere all'ingiù. Ortona assolve il compito di restituire al *sermo humilis* la parte che gli compete, assumendo su di sé il ruolo dell'*imitator* dell'*imitator* di Dante: sbeffeggia l'Ulisse dantesco (sintagma «infin che...»), ma non risparmia nemmeno il Levi imitatore di Dante, sollevandolo dal peso di una testimonianza altrimenti ingovernabile.

6. Personaggi segnalibri

La parodia seria produce una nutrita serie di varianti. Altra caratteristica singolare di *Se questo è un uomo* è l'uso parodico di titoli di libri («la soglia della casa dei morti», «le armi della notte»), più spesso capovolti («al di qua del bene e del male»), ciò che disorienta il lettore e rende ulteriormente babelico il mondo del Lager³⁴. I personaggi fingono sempre di essere altre persone, più spesso la loro connotazione psicologica prende forma attraverso il titolo di un libro. Il procedimento-scorciatoia rientra nello schema dei palinsesti³⁵ e finirà per colpire, con spietata legge del contrappasso, i titoli dei libri di Levi, fatti oggetto di infinite parodie giornalistiche, slogan pubblicitari o di propaganda (Se questa è giustizia, Se questa è sanità, Se non ora, quando?...). Le figure che incontriamo nel viaggio agli inferi sono segnalibri. Quando ci vengono incontro comprendiamo che l'autore vorrebbe da noi uno sforzo supplementare, una corsa verso gli scaffali della nostra biblioteca: «O lettore, vuoi saperne di più di Schlome o di Alberto? Leggi prima Dostoevskij, *La casa dei morti* o Vercors, *Les armes de la nuit*».

In letteratura, per sua ammissione, Levi era guascone, più che falsario. Della sua cultura scolastica – anche in campo ebraico – si serve per dare autorità al suo modo di dire Io, ma non dimentica che il serio e il sacro possono nascondersi nel comico e nell'esperienza di tutti i giorni. La figura del padre, che legge libri «andando per via», ricalcando il verbo scritturale adoperato per la poesia-

³³ Eugenio Gentili Tedeschi, *I giochi della paura: immagini di una microstoria: libri segreti, cronache, resistenza tra Milano e valle d'Aosta*, Aosta, Le Château, 1999.

³⁴ P. Levi, *Se questo è un uomo* cit., pp. 168, 228, 230.

³⁵ Gérard Genette, *Palimpsestes: la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982 (trad. it. Torino, Einaudi, 1997), pp. 41-43.

preghiera, ci restituisce questa doppia natura della scrittura parodica di Levi³⁶. Amava le scorribande in territori non suoi, ammetteva lealmente l'esistenza di «furti inconsci». Tutti gli scrittori veri si comportano così, Levi più di altri. Il testo biblico non gode di privilegi rispetto a Dante o alla letteratura antica. Tutti stanno sul medesimo piano e la massima libertà vige sovrana; su questo assoluto libertinaggio si regge il Sistema Parodico. Nel finale del capitolo «Il canto di Ulisse», finanche Shakespeare («il resto è silenzio») ha un suo spazio³⁷. Il più clamoroso furto inconscio, utile a capire il ritmo curioso della parodia, dell'alto e del basso, del sacro e del mondano, lo troviamo nel capitolo «Il viaggio», sequenza dell'appello: «Qui ricevemmo i primi colpi: e la cosa fu così nuova e insensata che non provammo dolore, nel corpo e nell'anima. Soltanto uno stupore profondo: *come si può percuotere un uomo senza collera?*»³⁸.

«Je te frapperai sans colère...» è l'incipit di una delle più celebri poesie di Baudelaire, *Héautontimorouménos*. L'embrione di una categoria fra tutte la più angosciante dei *Sommersi e i salvati*, la «violenza inutile», è da ricercarsi in un contesto che più parodico non si potrebbe immaginare: *Totò Merumeni*, la poesia celebre di Guido Gozzano. Se Levi conoscesse Baudelaire attraverso il poeta più amato nella Torino del Liceo D'Azeglio è difficile dire. Forse è un azzardo solo accennarne. Così pensare che avesse dimestichezza con l'antologia di Vita Finzi, che al momento non sappiamo se facesse parte della sua biblioteca.

Sul contesto torinese, sulla cerchia degli Ortona, dei Gentili-Tedeschi, dei primi esercizi con le parole composti per il giornalino scolastico, non si deve insistere più di tanto: c'è sempre dietro l'angolo il rischio di dare peso a una mitologia astratta. Per nostra fortuna, in nostro soccorso, subentrano scritture parodiche prossime a Levi, di cui abbiamo prove certe. Guido Bonfiglioli, l'eroe del racconto giocoso *Un lungo duello*³⁹, a quattro mani con lo studioso di storia ebraica più volte evocato da Levi per i suoi *Diari*, Emanuele Artom, aveva pubblicato *Elena o della parodia*⁴⁰. Un'esercitazione ginnasiale, con tutta evidenza generata dalla lettura di Paolo Vita Finzi, una plaquette oggi rara. Manco a dirlo, la coppia di studenti s'era rifornita al consueto Upim omerico, su cui ironizza Savinio: «L'elogio di Elena» è, come documenta Genette, fra i più popolari palinsesti otto-novecenteschi⁴¹. Scegliendo di lavorare su questo mito, i due ragazzi mettono insieme un florilegio di pseudo-poeti rapiti dal fascino sedutti-

³⁶ P. Levi, *Se questo è un uomo* cit., pp. 5 e 156-157; M. Cicioni, *Un'amicizia asimmetrica e feconda* cit., pp. 145-146.

³⁷ P. Levi, *Se questo è un uomo* cit., p. 99 n. 21.

³⁸ Ivi, p. 10.

³⁹ P. Levi, *Opere* cit., II, p. 832.

⁴⁰ Emanuele Artom-Guido Bonfiglioli, *Elena o della parodia*, con due tavole fuori testo di Guido Da Venezia, Torino, Edizioni dell'Eridano, 1937 (ristampa anastatica, a cura di Alberto Cavaglion, Torino, Archivio B. e A. Terracini, 2011).

⁴¹ G. Genette, *Palimpsestes* cit., pp. 398 ss.

vo della bella moglie di Menelao: D'Annunzio, Marinetti, Pascoli, ovviamente Gozzano (non *Totò Merumeni*, ma *Signorina Felicità*), Folengo, fra gli altri.

Altra parte importante nella genesi del Sistema Parodico ha la cerchia familiare, che varrà più per la riscrittura che per la prima stesura di *Se questo è un uomo*. Il professor Giuseppe Morpurgo, suocero di Primo Levi, da tempo attende qualcuno che lo studi come merita. Prolifico autore di manuali scolastici, e di testi narrativi, va qui evocato per il genere che ha saputo coltivare meglio: la riduzione dei classici, adattamenti scolastici, in sintonia con l'opera coeva di altri intellettuali d'origine ebraica: Dino Provenzal, Paola Lombroso, Laura Orvieto con le sue storie della storia del mondo, Guglielmo Lattes che «riscrive» De Amicis nel suo *Cuore d'Israele* (1907).

Almansi e Fink inseriscono Morpurgo nella loro inchiesta, ma sorvolano sulla parentela che lo lega a Levi (va riconosciuto a loro parziale discolpa, che Levi non era popolare come sarebbe diventato poi, quando nel 1976 usciva *Quasi come*). Ricordano e lodano Morpurgo in quanto autore di un genere prossimo alla parodia, quello della riduzione dei Classici a uso scolastico, collaboratore di quel «gigantesco tritacarne della così detta industria culturale, la Collana della Scala d'Oro, sulla quale ci siamo tutti arrampicati a suo tempo»⁴². Il Riduttore è parente stretto del Parodista. Semplifica, abbassa. Levi farà con l'Ulisse di Dante qualche cosa di non lontano da quanto Morpurgo aveva fatto per gli studenti nel 1935 con *Guerra e pace*. La differenza sta nel fatto che il fine ultimo non è quello di avvicinare il lettore giovane ai monumenti del passato. È la materia trattata in *Se questo è un uomo* che impone la risalita all'insù. Levi cerca di continuo una replica, una conferma di qualche cosa che è già avvenuto infinite volte. Rivive le scritture di Deuteronomio, dei Salmi, di Omero, di Dante, di Mann, di Shakespeare, di Baudelaire perché punta in alto, molto in alto.

7. Riscritture di divini uffici

I dannati, mancando della speranza di recuperare la benevolenza di Dio, spiega Francesca da Rimini, sono esclusi dalla preghiera: «Se fosse amico il re de l'universo, / noi pregheremmo lui de la tua pace, / poi c'hai pietà del nostro mal perverso» (*Inf.* V, 91-93). La preghiera inespressa di Francesca svela l'impossibilità di ogni liturgia nell'*Inferno* dantesco. Nella Buna di Levi, la ruvidezza sostituisce il languore femminile, ma il periodo ipotetico dell'irrealtà ribadisce il rigore della Legge che estromette ogni pratica liturgica. Non Francesca, ma Vanni Fucci si avrebbe potuto esclamare: «Se fossi Dio, sputerei sulla preghiera di Kuhn»⁴³. In

⁴² Per Morpurgo, cfr. G. Almansi-G. Fink, *Quasi come* cit., pp. 201-209 con rinvio a *Guerra e pace ridotta e narrata da Giuseppe Morpurgo*, Torino, Utet «La Scala d'Oro», 1935.

⁴³ P. Levi, *Se questo è un uomo* cit., p. 113.

verità, com'è stato osservato da più parti, benché vietata per la ragione spiegata a Dante da Francesca, la prima cantica è densa di riferimenti al rito, alle preghiere, alle processioni delle anime, alle citazioni di versi scritturali: un controcanto che ne rovescia forme e contenuti in prospettiva degradante o polemica. Svitati passi «paraliturgici» sono stati individuati e discussi⁴⁴.

Ci si è chiesti, per esempio, quali memorie abbiano influenzato la costruzione dei versi glossolalici (e demoniaci) di Pluto («Pape Satàn, pape Satàn aleppe!», *Inf.* VII, 1) e di Nembrot («Raphèl mai amècche zabì almi» *Inf.* XXXI, 67); quale rapporto sussista tra le processioni «infernali» degli indovini (*Inf.* XX, 7-9) e degli ipocriti (*Inf.* XXIII, 58-60). In Dante, la parodia delinea la forza dissacrante del peccato, che ha condotto i dannati in un mondo stravolto e blasfemo. Che Levi regolasse il suo metronomo interiore al ritmo della *Commedia* è risaputo. Dante gli offre una vasta gamma di immagini e stilemi, che sono stati bene analizzati. Ciò che non è stato valorizzato è una questione di metodo. Accade infatti che i ricorsi a memorie liturgiche presenti nella *Commedia* confermino in Levi la convinzione che in Lager, come nell'*Inferno*, la liturgia per esistere debba declinarsi in forma parodica.

La preghiera, quando viene recitata, entra in conflitto con la realtà che si dovrebbe predisporre ad ascoltarla e per questo viene brutalmente respinta. Levi compie attraverso la parodia sacra una silenziosa, ma lucida imitazione dell'uso che Dante fa della Bibbia. Quando dice che le sue storie sono capitoli di «una nuova Bibbia» dice solo una parte di verità⁴⁵. La Bibbia che vorrebbe scrivere è la Bibbia dantesca. Il *Miserere di me* con cui il Poeta si presenta a Virgilio nel primo canto dell'*Inferno* ha qualche tratto in comune con la parodia di *Shemà*. Se in Levi risuona l'eco di *Salmo* 137,7 – sulle conseguenze che possono colpire chi «dimentica» Gerusalemme –, nel presentarsi a Virgilio, Dante mima il *Salmo* 51,1. Il procedimento di riscrittura parodica è identico.

Levi condivide l'idea che nel Caos della Buna «la parodia dell'ordine divino (*theological parody*) non [sia] contro il sistema, ma collabor[i] al suo funzionamento»⁴⁶. Le leggi dei due inferni, quello dantesco e quello leviano, negano l'essenza della preghiera, ma includono l'uso parodico della medesima. Quella di Levi non è mai, frontalmente, *Imitatio Bibliae*, ma il risultato di una mediazione, che produce nuove citabilità. Non *Imitatio Bibliae*, dunque, ma *Imitatio Bibliae Comediae*.

⁴⁴ Erminia Ardissino, *Parodie liturgiche nell'Inferno*, in «Annali di Italianistica», XXV, 2007, pp. 219, poi in *Tempo liturgico e tempo storico nella «Commedia» di Dante*, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 2009, pp. 31-49; Guglielmo Gorni, *Parodia e scrittura in Dante*, in *Dante e la Bibbia* cit., pp. 323-340; Matthew Treherne, *Liturgical Personhood. Creation, Penitence, and Praise in the «Commedia»*, in *Dante's «Commedia». Theology as Poetry*, a cura di Vittorio Montemaggi, Matthew Treherne, Notre Dame, Notre Dame University Press, 2010, pp. 131-160.

⁴⁵ P. Levi, *Opere* cit., I, p. 1382.

⁴⁶ Marta Bayless, *Parody in the Middle Ages: The Latin Tradition*, Ann Arbor, Michigan, University of Michigan Press, 1996, p. 111.

Al termine del libro, la parodia consacrante ritorna un'ultima volta nel capitolo «Storia di dieci giorni». Il mondo alla rovescia è finito: sta per tornare la normalità e noi ascoltiamo in *Se questo è un uomo* l'ultimo rintocco parodico in senso dantesco. Alla vigilia della sua liberazione, il superstite dice di «sentirsi come Dio dopo il primo Giorno della Creazione». Di nuovo, alla maniera del *Miserere* dantesco, «quasi come» *Genesi 2, 2*⁴⁷.

Grazie al «sacrato poema», il messaggio da trasmettere alle future generazioni si universalizza. Merito di Dante se l'«Ascolta, Israele» cessa di riguardare il solo giudaismo per trasformarsi in «Ascolta, mondo!». Per ricordare agli uomini l'unicità dell'esperienza attraversata in Auschwitz ogni elemento di autoreferenzialità è da ricusare. Levi la pensava, almeno su questo punto, come Jean Améry: «“Ascolta, Israele” non mi interessa – dirà molti anni più tardi – solo “Ascolta Mondo”, solo questo ammonimento potrei proferire con collera appassionata»⁴⁸.

⁴⁷ P. Levi, *Se questo è un uomo* cit., p. 139.

⁴⁸ P. Levi, *Jean Améry. Il filosofo suicida*, in «La Stampa», 7 dicembre 1978 (ora in *Opere* cit., I, p. 1249).

L'ETICA DELLA FINZIONE. PRIMO LEVI E I MITI

Federico Pianzola

In un'intervista Levi ha detto che «Non si scrive nulla di valido senza “inventare”, senza trovare qualcosa di nuovo, che non c'era prima: quindi non c'è libro senza invenzione»¹. Le letture critiche della sua opera hanno talvolta messo in luce elementi consonanti con questa affermazione dell'autore: ad esempio, Philippe Mesnard ha scritto che nella sua scrittura «la comunicazione esige di essere più fedeli ai valori e al senso simbolico, piuttosto che alla realtà dei fatti»². È per questo motivo che Levi costruisce delle scene di validità esemplare che vanno al di là dell'esperienza del singolo. Lo afferma anche Mario Barenghi nella quarta *Lezione Primo Levi*: «Ciò che conta è il valore morale dell'esperienza, che non si dà mai tutto nell'*hic et nunc*»³. Andando più nello specifico, Stefano Bartezzaghi sottolinea che, «Quando passa all'invenzione [... Levi] non sta abbandonando la memoria: sta passando dalla pura memoria individuale alla memoria culturale. L'invenzione è una ricombinazione di elementi trovati nella cultura, elaborati per raccontare, ogni volta, storie di uomini che provano a capire, a cavarsela e a intendersi»⁴.

Ai fini del mio discorso, a questa premessa aggiungerei che la forma tradizionalmente più nota ed efficace per comunicare il valore simbolico di un'esperienza è il mito. In questa sede, però, non voglio ricordare il fin troppo noto episodio del canto di Ulisse in *Se questo è un uomo*⁵; vorrei sottolineare invece il ruo-

¹ Mario Miccinesi, *Un romanzo storico costruito secondo i modelli classici*, in «Uomini e Libri», novembre-dicembre 1982, p. 40, ora in *Echi di una voce perduta. Incontri, interviste e conversazioni con Primo Levi*, a cura di Gabriella Poli, Giorgio Calcagno, Milano, Mursia, 1992, p. 264.

² Philippe Mesnard, *De l'usage de la fiction comme condition testimoniale*, in *Primo Levi. Actes du colloque international Chambéry, Université Savoie Mont Blanc, 25 et 26 Mars 2015*, a cura di Daniela Amsallem, Chambéry, Université Savoie Mont Blanc, Laboratoire LLESETI, 2015, p. 29 (trad. mia).

³ Mario Barenghi, *Perché crediamo a Primo Levi? Why do we believe Primo Levi?*, Torino, Einaudi, 2013.

⁴ Stefano Bartezzaghi, *Le cosmichimiche di Primo Levi. Gioco, osservazione linguistica, invenzione*, in *Scrittori giocatori*, Torino, Einaudi, 2010, p. 68.

⁵ P. Levi, *Se questo è un uomo*, in *Opere*, vol. I (d'ora in poi indicato come OI), a cura di Marco Belpoliti, Torino, Einaudi, 1997, pp. 115–118.

lo di testimonianza che l'invenzione fantastica e i miti possono avere, non solo in opere in cui questa volontà sia esplicita, bensì anche in opere interamente di finzione, come alcune poesie o i racconti delle raccolte *Storie naturali* e *Vizio di forma*⁶. La domanda che vorrei porre è: è possibile inventare storie fantastiche e mondi di finzione che diano testimonianza dell'universo concentrazionario senza riferimenti storici palesi?

Un importante contributo per capire i rapporti tra *fiction* e testimonianza è quello della studiosa israeliana Tamar Yacobi:

la fiction è una cornice comunicativa che introduce una mediazione, i «fatti riportati» sono ideati dall'autore implicito, mentre la natura virtuale degli eventi e della rappresentazione impedisce ai lettori di indagare direttamente l'affidabilità della testimonianza fittizia. Quindi, la nozione stessa di «(in)affidabilità» si trasforma nel caso della fiction: dalla fedeltà ai fatti, o alla «verità», si passa alla corrispondenza alle norme implicite del testo. In questo caso il punto di riferimento deve essere cercato nelle premesse e negli obiettivi della comunicazione trasmessi attraverso l'intero discorso di finzione⁷.

In altri termini, in un contesto di finzione il valore e l'efficacia della testimonianza non sono valutabili in rapporto ai fatti storici ma esclusivamente in riferimento all'universo creato dal discorso, ovviamente includendo le «premesse e gli obiettivi della comunicazione». Il rapporto tra testimonianza e verità dei fatti, dunque, si complica quando il discorso è inserito in un contesto di finzione. Ma non si tratta solamente di ciò che Agamben ci ricorda in *Quel che resta di Auschwitz*, cioè il fatto che vi sia «una consistenza non giuridica della verità in cui la *quaestio facti* non può essere ricondotta alla *quaestio iuris*»⁸; nei contesti di finzione è centrale anche la *quaestio communicationis*, la quale riguarda gli obiettivi cognitivi ed emotivi dell'opera.

La teoria di Yacobi si fonda su una concezione comunicativa e funzionalista del discorso, da me condivisa, in accordo alla quale le premesse e gli obiettivi della *fiction* sono parte integrante dell'universo creato nella comunicazione. Nel caso delle opere di finzione di Primo Levi, un'implicazione di tale prospettiva è che tra le premesse del discorso vi sia il fatto noto che Levi è un sopravvissuto e un testimone. Per inciso, si noti che tale aspetto non è stato trascurato nemmeno nel pubblicare *Storie naturali* con lo pseudonimo Damiano Malabaila, poiché l'identità è svelata nel risvolto di copertina, in cui si dice che

⁶ Cfr. anche Federico Pianzola, *Le «trappole morali» di Primo Levi: miti e fiction*, Milano, Ledizioni, 2017.

⁷ Tamar Yacobi, *Fiction and Silence as Testimony*, in «Poetics Today», Winter 1981, 2.2, p. 211 (trad. mia); cfr. T. Yacobi, *Package Deals in Fictional Narrative: The Case of the Narrator's (Un)Reliability*, in «Narrative», IX (2), 2001, pp. 223-229.

⁸ Giorgio Agamben, *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998, p. 15.

l'autore ha scritto due libri sui campi di concentramento⁹. Partendo da questa concezione, la domanda sulla *possibilità* di testimoniare tramite la *fiction* non è pertinente perché i lettori (buona parte di essi, per lo meno) sanno che Levi ha già scritto per testimoniare: «il gesto autobiografico del sopravvissuto [...] precede l'emergere di un sé finzionale e stabilisce una linea guida per i riferimenti e l'autenticità»¹⁰; uno sfondo referenziale che, ovviamente, viene necessariamente alterato tramite il discorso, senza però nulla togliere al valore della premessa. La questione diventa quindi: *come* testimoniare tramite la finzione.

Le modalità della testimonianza in contesti di finzione sono varie e fra queste vi sono esempi di opere sfuggenti. Vorrei ricordare un autore poco conosciuto in Italia, Dan Pagis, poeta studiato in tutte le scuole israeliane e i cui versi sono scolpiti nel museo Yad Vashem di Gerusalemme. Per venticinque anni Pagis non ha detto nulla della sua esperienza in campo di concentramento, ma nel 1970 pubblica la raccolta *Gilgul* [*Trasformazione*], in cui vi sono otto poesie che alludono alla Shoah¹¹. I riferimenti storici sono comunque pochissimi, prevalgono ambientazioni fittizie e anche il contesto della raccolta e dell'intera opera di Pagis è principalmente di finzione. Ecco due esempi del gruppo di poesie cosiddette «di testimonianza»:

Written in Pencil in the Sealed

Railway car¹

1 Here in this carload

2 I am Eve

3 with Abel my son

4 if you see my other son

5 Cain son of man

6 tell him I

כתוב בעפרון בקרון החתום

1 כאן במשלוח הזה

2 אני חווה

3 עם הקל בני

4 אם תראו את בני הגדול

5 קין בן אדם

6 תגידו לו שאני

(citato da Naomi Sokoloff, *Transformations: Holocaust Poems in Dan Pagis' Gilgul*, in «Hebrew Annual Review», 8, 1984, p. 216).

In *Scritto a matita in un vagone piombato* i personaggi sono mitici, è la famiglia originaria ad essere rappresentata: Eva, Abele e Caino. Inoltre, è stato fatto notare che la potenza di quest'opera è anche nella sua forma che suggerisce una lettura ciclica, riportandoci ad un tempo mitico¹²:

⁹ P. Levi, *Storie naturali*, in OI, p. 1434.

¹⁰ Sidra DeKoven Ezrahi, *Conversation in the Cemetery: Dan Pagis and the Prosaics of Memory*, in *Holocaust Remembrance: The Shapes of Memory*, a cura di Geoffrey H. Hartman, Oxford, Blackwell, 1994, p. 130.

¹¹ Dan Pagis, *Gilgul*, Ramat Gan, Massada, 1970.

¹² Masha Itzhaki, *Traduire La Poésie Hébraïque – Le Cas de Dan PAGIS*, in *D'une Langue À L'autre: Essai Sur La Traduction Littéraire*, a cura di Magdalena Nowotna, La Courneuve, Aux lieux d'être, 2005, p. 214.

Qui in questo convoglio
 io sono Eva
 con Abele mio figlio
 se vedete il mio figlio maggiore
 Caino figlio di Adamo
 ditegli che io
 [...]
 qui in questo convoglio
 io sono Eva
 con Abele mio figlio
 [...]

Nella poesia *Un'altra testimonianza* l'autore si rivolge a Dio, incolpandolo di aver creato l'uomo e chiamando in causa la testimonianza incriminante degli arcangeli. In entrambi i casi gli unici riferimenti storici possono essere inferiti dal titolo, o al massimo dal primo verso, mentre il testo si allontana dalla dimensione storica per entrare in quella mitica.

Another testimony	עדות אחרת
1 You are the first and remain the/ last,	1 אתה הראשון ואתה הנשאר אחרון.
2 for judgment will be impossible/ for you between verdict and verdict,	2 כי יפלא ממך משפט בין דין לדין
3 between victim and victim.	3 בין דם לדם.
4 Listen to my heart, hardened/ in judgment see my suffering.	4 הקשב ללבי הקשה בדין. ראה את עניי.
5 Your accomplices, Michael/ and Gabriel,	5 משתפי-הפעלה שלך. מיכאל. גבריאל.
6 stand and confess	6 עומדים ומודים
7 that you said: "Let us make man."	7 שאמרת: נעשה אדם.
8 and they replied, "Amen."	8 והם אמרו אמן.

(citato da N. Sokoloff, *Transformations: Holocaust Poems in Dan Pagis' Gilgul* cit., pp. 227-228).

Quello di Pagis non è un caso isolato, anche Levi fa un abbondante uso dei miti: nelle sue opere troviamo parti di *Genesi* coi racconti della creazione e della torre di Babele, troviamo Noè, Sansone e Dalila, il mito di Prometeo e i centauri, Ulisse, il Golem, Lilít, la Gorgone, Ecate, Memnone, Minosse, persino gli zoroastriani Ormuz e Arimane. Si trova anche un esempio analogo a quelli di Pagis, la poesia *Annunciazione*, una rielaborazione del Vangelo in cui l'angelo si

rivolge a quella che inferiamo essere la madre di Hitler¹³. Ma è nei racconti che gli esempi sono più numerosi, come *Angelica farfalla*, storia di prigionieri usati per gli esperimenti di un prometeico medico tedesco che sogna di trasformare l'uomo in angelo, ma non ottiene altro che tetri avvoltoi. In questo racconto Levi trasforma il mito e nelle sue pagine è esemplificata una situazione rovesciata rispetto a quella narrata da Eschilo e Esiodo: l'avvoltoio non tormenta il Prometeo postmoderno, anzi, sono gli animali ad essere incatenati e divorati. E non è il medico-Prometeo ad accanirsi sugli avvoltoi, sono i paesani che hanno assistito come «spettatori» a mangiarli, non per un ordine superiore ma per necessità naturale: «tutti avevano fame»¹⁴. Le leggi di natura vengono trasgredite e le leggi di natura decretano la punizione, ma ad essere punito non è il trasgressore. Mito e memoria si sovrappongono: le vittime sono innocenti, sono i prigionieri, coloro che appaiono diversi e che non vengono riconosciuti come nostri simili; i deportati ormai trasformati in «bestiacce» non sono più umani, sono il capro espiatorio, mentre il trasgressore è libero.

Il mito di Prometeo è davvero pervasivo nelle opere di Levi, ma anche le occorrenze della leggenda del Golem sono interessanti. All'inizio del racconto *Il servo* si dice che anche l'uomo è una specie di Golem e nelle pagine successive viene messo in scena un rapporto padrone-servo¹⁵ che rievoca l'esperienza del lager, «giorni in cui l'uomo è stato una cosa agli occhi dell'uomo»¹⁶. Il Golem è una creatura ingegnosa, forte e con una sua moralità, ma il rabbino lo tratta come un servo, destinandolo a lavori ripetitivi che egli esegue solo perché costretto ad obbedire.

Nonostante le omologie mitiche individuabili fra le opere di Pagis e Levi, le premesse della comunicazione sono molto diverse. Come ho già detto, Pagis non ha mai parlato della Shoah, nemmeno nel privato della vita familiare, come ricorda sua moglie¹⁷; poi, nel 1970, pubblica la raccolta *Gilgul* e, fra poesie il cui stile i lettori ormai riconoscono come proprio dell'autore, si incontrano titoli come *Testimonianza*, *Scritto a matita in un vagone piombato*, *Bozza di un accordo di risarcimento*, *L'appello*. Sparsi qua e là vi sono indizi di un contesto noto per altre fonti: cenni al fumo che esce dai camini, anime che ritornano dal regno dei morti, stivali che battono nel fango... non molto di più. È solo conoscendo la biografia di Pagis che questi testi acquistano un valore testimoniale¹⁸.

Il caso di Primo Levi è molto diverso. Egli è il più celebre testimone dello sterminio, consacrato scrittore grazie ad un'opera su Auschwitz, per i letto-

¹³ P. Levi, *Annunciazione*, in *Ad ora incerta*, OI, p. 552; e P. Levi, *La fuggitiva*, in *Lilit e altri racconti*, OII, p. 122.

¹⁴ P. Levi, *Angelica farfalla*, in *Storie naturali*, OI, p. 440.

¹⁵ P. Levi, *Il servo*, in *Vizio di forma*, OI, pp. 710-717.

¹⁶ P. Levi, *Se questo è un uomo*, in OI, p. 168.

¹⁷ Cfr. T. Yacobi, *Fiction and Silence as Testimony* cit., p. 214.

¹⁸ Per i riferimenti alle poesie di Pagis, si veda Naomi Sokoloff, *Transformations: Holocaust Poems in Dan Pagis' Gilgul*, in «Hebrew Annual Review», 1984, 8, pp. 215-240.

ri non vi è quindi dubbio che fra le premesse della sua scrittura vi sia la volontà di testimoniare. Ma se non fossimo consapevoli del ruolo di Levi, non sarebbe così scontato individuare una funzione di testimonianza in racconti come *Il servo* o *Angelica farfalla*, funzione che invece non possiamo ignorare in alcun modo. Opere come quelle che ho citato portano in primo piano un aspetto fondamentale della questione dell'uso della *fiction* come possibile strumento di testimonianza, ovvero come sia possibile narrare l'universo concentrazionario esulando dalla cronaca: che cosa è lecito e opportuno inventare per non fare violenza alla memoria?

Primo Levi si trova di fronte a questo problema nel momento in cui è costretto ad ammettere che la verità dei fatti e la testimonianza storica si scontrano con un processo ineludibile: la comunicazione. È un tema che affronta nei *Sommersi e i salvati*, citando come esempio più eclatante di questa *impasse* comunicativa il noto episodio del bambino che descrive un piano di fuga da Auschwitz: «[n]ei suoi limiti, mi pare che l'episodio illustri bene la spaccatura che esiste, e che si va allargando di anno in anno, fra le cose com'erano "laggiù" e le cose quali vengono rappresentate dalla immaginazione corrente, alimentata da libri, film e miti approssimativi. Essa, fatalmente, slitta verso la semplificazione e lo stereotipo»¹⁹.

Se la questione viene posta in questi termini, l'impostazione di Yacobi è estremamente utile, in quanto la valutazione di ciò che è ammissibile in un contesto di finzione viene subordinata all'efficacia funzionale di ciò che l'autore inventa. Detto altrimenti, se il problema di Levi è riuscire a comunicare che cosa sia l'universo concentrazionario contrastando gli stereotipi, allora il ricorso alla fantasia è lecito nella misura in cui la *fiction* lo aiuta a raggiungere questo obiettivo. E il modo più efficace per contrastare «le cose quali vengono rappresentate dalla immaginazione corrente» può anche essere quello di alimentare un immaginario differente, creando libri, film e miti antagonisti, narrazioni che riescano a scalzare le immagini stereotipate. Il modo più efficace per contrastare gli stereotipi diffusi da una storia è tramite un'altra storia che abbia una forza maggiore, che sia più brillante o più convincente, che commuova o diverta di più. Considerando il rischio sempre presente che l'uditorio semplifichi e trasformi in stereotipi ciò che trova nella narrazione, compito dell'autore non è tanto attenersi alla verità dei fatti, quanto piuttosto riuscire a rappresentare la loro complessità. La *fiction* come *exemplum* dei fatti storici, passati e possibili futuri.

La risposta di Levi, però, non sembra essere questa: sempre nei *Sommersi e i salvati*, afferma infatti che l'uomo ha una «difficoltà o incapacità di percepire le esperienze altrui, che è tanto più pronunciata quanto più queste sono lontane dalle nostre nel tempo, nello spazio o nella qualità [...]. È compito dello storico scavalcare questa spaccatura, che è tanto più ampia quanto più tem-

¹⁹ P. Levi, *I sommersi e i salvati*, in OII, p. 1116.

po è trascorso dagli eventi studiati»²⁰. Stando a queste affermazioni, il testimone che si fa scrittore ha fallito, sono gli storici con le loro competenze a dover colmare lo iato storico che non permette una comunicazione efficace. Un dubbio però rimane: se il problema riguarda l'«immaginazione corrente, alimentata da libri, film e miti», è davvero il discorso storico il più efficace strumento retorico per testimoniare?

A mio avviso, nonostante tale delega agli storici, è difficile credere che Levi si arrenda di fronte a delle difficoltà di comunicazione, avendo dimostrato continuamente la propria passione per la causa della testimonianza. Ciò appare ancora più implausibile se veramente nelle opere di Levi sono riscontrabili i caratteri del narratore benjaminiano, di colui che mantiene viva «la capacità di scambiare esperienze»²¹. Al contrario, i racconti di finzione hanno un ruolo fondamentale nella retorica di Levi, in quanto rientrano in modo più o meno consapevole in quel progetto di testimonianza che accompagna la vita del sopravvissuto. Il ruolo di questa parte della produzione dell'autore è proprio quello di agire sull'immaginario sfruttando la maggiore figuratività espressiva concessa dai contesti di finzione. Così Levi impiega i generi e modi discorsivi che ritiene opportuni per comunicare i vari aspetti dell'esperienza concentrazionaria, senza limiti contestuali nel ricorrere a figure mitiche se non quelli imposti dall'universo di discorso creato di volta in volta dall'autore, in quanto «il punto di riferimento deve essere cercato nelle premesse e negli obiettivi della comunicazione trasmessi attraverso l'intero discorso di finzione»²² e non in una qualche atinenza ai fatti storici. In quest'ottica, le immagini e le figure retoriche migliori a volte saranno quelle della fantascienza o del fantastico, altre volte quelle dei miti o della scienza.

Nonostante la citata delega agli storici, un altro argomento a favore della *fiction* può essere trovato in alcune dichiarazioni di Levi, le quali sembrano indicare che il sopravvissuto abbia trovato modi di espressione che esulano dal consapevole progetto di testimoniare attraverso la prosa documentarista e le descrizioni. Mi riferisco alla riflessione dell'autore sugli effetti che le proprie poesie hanno sui lettori:

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Walter Benjamin, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nikolaj Leskov*, trad. di Renato Solmi, in *Opere complete. Vol. 6. Scritti 1934-1937*, a cura di Enrico Ganni con la collaborazione di Helmut Riediger, Torino, Einaudi, 2004, p. 235. Va ricordato che, rispetto ad altre opere, nei *Sommersi e i salvati* Levi assume una prospettiva tendenzialmente pessimista.

²² T. Yacobi, *Fiction and Silence as Testimony* cit., p. 211. Secondo Yacobi, un esempio eclatante delle possibilità offerte dalla *fiction* è dato dalla poesia *Testimony* di Dan Pagis, nella quale una delle vittime «sommersa» è evocata per fornire la propria testimonianza e «as testifying-I, he enjoys the reliability denied by Primo Levi to the "privileged", corporeal survivor – in effect, to everyone else among the witnesses» (ivi, p. 235). Frediano Sessi fa un commento analogo parlando della *fiction* di Levi come «luogo da cui far parlare i sommersi» (F. Sessi, *Finzione*, in *Riga. Primo Levi* cit., p. 335).

[s]ono un uomo che crede poco alla poesia e tuttavia la pratica. Qualche ragione c'è. Per esempio, quando i miei versi sono pubblicati sulla terza pagina de *La Stampa*, ricevo lettere e telefonate di lettori che manifestano consenso o dissenso. Se viene pubblicato un mio racconto, la rispondenza non è altrettanto viva. Ho l'impressione che la poesia in generale stia diventando uno strumento portentoso di contatto umano²³.

Levi, quindi, ha potuto constatare l'efficacia della propria poesia. Non è il solo: si potrebbero ricordare episodi raccontati da Etty Hillesum, prigioniera del campo di smistamento di Westerbork²⁴, oppure da Anna Achmatova, in coda fuori dalle carceri di Leningrado²⁵, ma è meglio proseguire con il nostro discorso. Da un lato, è vero che queste parole di Levi non si riferiscono alla prosa narrativa o alla *fiction*, ma tanto meno si riferiscono alla storiografia. È possibile ravvisare in esse quel pessimismo delle idee e ottimismo negli atti di cui Levi parla in un'intervista a Daniela Amsallem: «crede poco alla poesia e tuttavia la pratica», l'esigenza di testimoniare è più forte della disillusione.

Leggendo *I sommersi e i salvati*, il pessimismo di Levi sull'efficacia di ogni testimonianza sembra derivare dalla mancata comprensione di ciò che è stato, da una più generale «difficoltà o incapacità di percepire le esperienze altrui»²⁶ tipica degli esseri umani. Se il problema principale è questo, allora l'azione tramite la parola – la testimonianza efficace – dovrà puntare ad una massimizzazione degli effetti di persuasione, ricorrendo agli strumenti retorici ritenuti più idonei. Ovviamente, la complicazione sta nel creare discorsi che non solo siano efficaci e abbiano un impatto duraturo e profondo sull'uditorio, ma che riescano anche a rendere conto delle condizioni umane extra-ordinarie che vogliono testimoniare.

Daniele Giglioli ha sottolineato tale aspetto della retorica di Primo Levi, affermando che «attraverso le risorse del *suspense*, e più in generale di tutti gli artifici retorici e narrativi, fa approdare sulle rive della normalità l'eccezione oggetto del racconto, la mette in circolo come bene di scambio, la libera dal suo carattere di irriducibile e pericolosa estraneità, così che possa essere accettata dalla comunità di chi ascolta»²⁷. Analogamente, commentando le scelte poetiche di Dan Pagis, Yacobi afferma che:

²³ Giulio Nascimbeni, *Levi: l'ora incerta poesia*, in «Corriere della Sera», 28 ottobre 1984.

²⁴ Etty Hillesum, *Lettere 1942-1943*, Milano, Adelphi, 1990, pp. 36-37.

²⁵ Anna Achmatova, *Requiem*, in *Poema senza eroe e altre poesie*, Torino, Einaudi, 1966, p. 27. Cfr. anche Paola Gnani, *Scrivere poesie dopo Auschwitz – Paul Celan e Theodor W. Adorno*, Firenze, Giuntina, 2010.

²⁶ P. Levi, *I sommersi e i salvati*, in OII, p. 1116.

²⁷ Daniele Giglioli, *Narratore*, in *Riga. Primo Levi cit.*, p. 405. Si veda anche la seguente osservazione di Jonathan Druker: «Biasin is right to say that when representing Holocaust, Levi maintains a cognitive and cultural continuity with the past and draws on a shared idiom [traditional paradigms – from Dante to Homer] that enables him to produce a coherent narrative for his readers and himself». (J. Druker, *Primo Levi and Humanism after Auschwitz: Posthumanist Reflections*, New York, Palgrave Macmillan, 2009, p. 8; cfr. Gian-Paolo Biasin, *The Haunted Journey*

il poeta ebreo si discosta in modo attento dalla narrazione dell'Olocausto attraverso un insieme di tecniche coordinate, in particolare tramite la finzionalizzazione (anche di partecipanti, osservatori e parlanti) e la drammatizzazione del silenzio. La mia tesi è che tale strategia non solo gli permetta di raccontare l'indicibile, ridire ciò che spesso è già stato detto, bensì anche di trasformare la narrazione in una esperienza di comunicazione nuova e stimolante, con delle forti implicazioni per la retorica testimoniale e la sua credibilità²⁸.

Credo che le stesse osservazioni possano valere per la *fiction* di Primo Levi e, in parte, ciò è già stato rilevato da Frediano Sessi e da altri critici. Nel 2007 Alberto Cavaglion intitolava un suo saggio *Il futuro della memoria è la letteratura?*²⁹; io direi che dovremmo chiederci anche se in questo futuro vi siano la letteratura di finzione, quella fantastica e fantascientifica.

Vorrei concludere ricordando un'affermazione fatta nel 1995 da Lawrence Langer: «Forse [...] abbiamo finalmente cominciato a entrare nella seconda fase della risposta all'Olocausto, muovendo da quel che ne sappiamo (che è regno degli storici) a come ricordarlo, il che sposta la responsabilità sulla nostra immaginazione e su ciò che siamo preparati ad ammettervi»³⁰. Quali invenzioni siamo disposti ad ammettere da un testimone della Shoah? Se lo chiedeva anche Primo Levi, e nell'incertezza della risposta accettò di usare uno pseudonimo per le sue *Storie naturali*. La domanda, tuttavia, resta valida ancora oggi.

of Primo Levi, in *Memory and Mastery: Primo Levi as Writer and Witness*, a cura di Roberta S. Kremer, Albany, State University of New York Press, 2001, p. 11).

²⁸ T. Yacobi, *Fiction and Silence as Testimony* cit., p. 222 (trad. mia).

²⁹ Alberto Cavaglion, *Il futuro della memoria è la letteratura?*, in *La lezione della Shoah. Questione etica, riflessione storica e culturale, sfida della memoria*, numero speciale di «Studi e documenti degli annali della pubblica istruzione», 2006-2007, 117-118, pp. 96-113.

³⁰ Lawrence Langer, *Admitting the Holocaust*, Oxford, Oxford University Press, 1995, p. 13.



Il *Berlin Jüdisches Museum* di Daniel Libeskind (2011 – foto di Anna Dolfi).

PRIMO LEVI E LA TESTIMONIANZA DELLA POESIA

Marco Marchi

Vorrei definire la testimonianza poetica di Primo Levi con una sorta di paradosso preliminare, che cercheremo poi in qualche modo di spiegare e di comprendere. Una poesia illuministica, quella di Levi, eticamente e civilmente sostenuta, del tutto degna di un'eredità torinese-gobettiana, per cui la poesia classica, la più antica, quella greca e latina per intendersi, quella più a monte, per così dire, di intervenute complicazioni storiografico-letterarie legate alla modernità, si configura sostanzialmente come il suo sapore più apprezzabile e prima ancora come la sua più naturale pietra di paragone, la sua risorsa più affidabile, il suo nutrimento certo cui guardare. La poesia di Levi si pone infatti, con naturalezza appunto, sulla scia di quella che un altro scrittore e poeta contemporaneo a Primo Levi, Sergio Solmi, avrebbe definito la «poesia senza tempo», pur non potendo sottrarla, nel trattamento dei temi eterni del bene e del male, dell'amore e della solitudine, dell'innocenza e della corruzione che la connotano, ad una riconoscibile storicità di riferimento, linguistica e culturale, che ne sottolinea caso mai, articolando e internamente coniugando, la perdurante validità tematica e di messaggio.

È uno splendido testo poetico di Mario Luzi – *Seme*, in *Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini* – a suggerirci invece, ancora preliminarmente, l'idea tematica delle «due», le «sole»: la vita e la morte, che protagonisticamente e agonicamente sovrintendono ai destini dell'uomo, li determinano, intrecciandosi, affrontandosi ed alternandosi. Ed è attraverso queste stilizzatissime ipotesi e attraverso i puntuali rilevamenti e le puntuali agnizioni che sperimentalmente, concretamente e, pensando anche al Levi chimico, scientificamente le inverano, che la poesia di Levi investe, testimoniandoli, l'uomo e l'essere al mondo dell'uomo: forte di un'esperienza mortuaria pregressa, algida, fangosa e notturna, come quella dei Lager tedeschi, ma non abdicando, tramite ancora quella tragica vita-morte anticipatamente provata, alla speranza di potere ancora sperare, di potere di nuovo tornare a vivere, a «Camminare liberi sotto il sole» (è il verso conclusivo di *25 febbraio 1944*), secondo quei fronteggiamenti e più ancora quei già confusi, instabili e già indifferenziati impasti di vita, morte e ancora vita, che sono temi ineludibili della poesia e, insieme, costanti dell'esistere.

Risulta in questo senso emblematico, come diremo, il sostanziale sincretismo assolutizzante su cui converge la scansione temporale interna di un testo giustamente noto come *La bambina di Pompei*. Ma preme prima di tutto notare come la poesia subentri sì, in Levi, secondo quanto suggerito da un titolo suggestivo e azzeccato, citazionale (dalla *Ballata del vecchio marinaio* di Coleridge con i versi del prelievo poi citati più ampiamente come esergo in *I sommersi e i salvati*) «ad ora incerta», ma non secondo la condizione rilkiana sottesa a una dichiarazione come quella ricavabile dal poeta delle *Elegie duinesi*: «Adesso la mia mano scriverà qualcosa che io non sono in grado di capire». «Ad ora incerta», in altri termini, ma dovendo rinunciare a credere che è proprio l'incertezza una plausibile marca di riconoscimento dell'operare in versi, un'alternativa forma di certezza «altra» nell'affidarsi ad essa, alle sue obliquità e alle sua ambiguità, ai suoi probabilismi quanto più ignorati e inattesi, avventurosamente imprevisi e sfuggenti tanto più costitutivi, conclusivamente efficienti; e «ad ora incerta», ritrovando quasi per magia l'immagine della mano che scrive nel libro di Levi poeta: con «questa / Mano che scrive» testualmente, curiosamente corrispondente nella chiusura di *Nel principio*.

Ma uno *status* ispirativo come quello certificato da Rilke, lo dicevamo, *input* alla scrittura e suo continuo sottofondo linguisticamente autorizzante e configurante – uno *status* culturalmente culminato nel Novecento, come si sa, nelle poetiche tra loro diversissime ma in questo convergenti del surrealismo e dell'informale –, in Levi non trova spazio. Si afferma invece la costituzione di un messaggio in qualche modo già enucleato e sufficientemente precostituito, e in questi termini da spartire socialmente, una volta formulato, in chiari termini di comunicazione: stagliandosi con contorni abbastanza netti fin dall'individuazione del tema poetabile, fin dal balenare più arretrato e primigenio di un'idea compositiva, di un'«occasione». Anche i movimenti interni al processo elaborativo, quelle che sono state efficacemente definite in termini teorico-metaforici la «danza» e la «controdanza» mediante le quali, tra significato e significante, un testo poetico viene costituendosi, sembrano lasciarsi sovrintendere più da un proposito predefinito e indirizzante che non dall'apertura incondizionata all'eventualità, a ciò che la mano che scrive, per riprendere l'immagine della rilkiana, è del tutto inconsapevole, ignara di compiere, di realizzare.

È così che, rischiando di volta in volta una sorta di impiombatura dei materiali linguistico-immaginativi coinvolti, la configurazione testuale attinge in Levi a un repertorio variegato di temi e motivi, come pure di generi e di soluzioni stilistico-espressive di riferimento, all'insegna più della classicità che dello sperimentalismo. È come se la testimonianza poetica, pur mantenendo le sue prerogative e le sue modalità, non potesse prevedere al suo interno lo stesso codice genetico di quella parallela, articolata testimonianza narrativa e poi narrativo-saggistica (penso al bellissimo *I sommersi e i salvati*), che un'esperienza sconcertante come quella del Lager una volta per sempre ha reso ineludibile, impraticabile. Un codice ormai drammaticamente stabilitosi, fatto proprio, fattosi in-

derogabile, valido nel trattamento di temi quanto mai disparati e tra loro diversi come possono essere un'amara riflessione sull'uomo, un accurato, universale e solenne monito sulle sorti del mondo, il ricordo teneramente commosso e squisitamente personale di una vicenda d'amore (alludo a *11 febbraio 1946*, impropriamente nota dall'*incipit* come *Cercavo te nelle stelle*) o una sorta di congedo familiare allargato (si veda un testo come *Agli amici*, nelle *Altre poesie*). Ogni momento poetabile non può insomma abdicare ad una stessa comportamentistica di base all'insegna di verità e moralità, nel sentirsi sempre al cospetto di quei «fratelli umani», presenti, immaginati nel futuro o al contrario sprofondati e travolti a ritroso, fino a quel «globo di fiamma, solitario, eterno, / Nostro padre comune e nostro carnefice» che esplodendo dette inizio alla vita (*In principio*).

Sta di fatto che il messaggio poetico non si presenta in Levi – per dirla con Cesare Segre – «così rinnovato formalmente da giungere nuovo al suo stesso emittente». Sulla parola prevale in lui, fin dagli inizi arretrabili a *Crescenzago*, febbraio 1943, il discorso, e il discorso – di per sé comunicativo, disteso, e come dicevamo interessato *ab origine* alla ricezione e al rispetto di valori – presuppone sempre di un ascolto allargato, un «voi» in cui anche l'«io» di chi parla, in quanto uomo, si annette, si ascrive.

Provengono in tal modo dalla realtà dei campi di concentramento nazisti, altrove orizzontalmente e dettagliatamente testimoniata, denominazioni o innesti linguistici di terroristiche, diaboliche parlate infernali, non meno di salde conoscenze culturali conservate che svariano, anche retoricamente operanti nell'officina del poeta, dalla Bibbia a un Dante in funzione di sicura salvaguardia umanistica ed universalizzante, di resistenza all'imbestiamento vigente in quell'inferno progettato e realizzato da uomini.

Secondo una biblica solennità, come ancora Segre ha sottolineato (magari in chiave parodica, come Alberto Cavaglion ha suggerito), e fino ad una sorta di profetismo che giunge a includere nella sua ispirata quanto rigorosa disamina il dolore e l'assurdità non solo dell'uomo ma di tutto l'esistente, emerge l'impiego delle anfore e delle forme parenetiche, come accade nel *Canto del corvo I e II*, in *Lunedì* e *Un altro lunedì* e in *Attesa*, o in *Approdo*, o nella stessa celeberrima *Shemà*, o infine nelle tarde *Voci*, *L'opera* e *Agenda*. E alla poeticità antica delle Scritture sembra confarsi, come derivazione, anche una sicurezza secondaria come quella che Levi esprime nel prefare il suo libro di poesie, alorché afferma: «La poesia è nata certamente prima della prosa». Una precedenza qualitativamente valutabile in quali termini, almeno nell'ottica di Levi, potremmo semmai chiederli.

Ai territori di una solmiana «poesia senza tempo» rimandano del resto, qui, anche le dichiarazioni attigue, a partire da quel rinvio iniziale a «tutte le civiltà, anche quelle ancora senza scrittura» e a quel vieppiù remoto «patrimonio genetico» di bisogno d'espressione collettivamente tuttora condiviso. Nessuna valorizzazione di una storiografia letteraria frequentata, d'altronde («conosco male le teorie della poetica, leggo poca poesia altrui, non credo alla sacertà dell'arte»), e

semmai, al contrario, in sintonia con una modestamente dubitata eccellenza dei risultati e prima ancora con la riconosciuta episodicità di un esercizio, una sprejudicata, realistica notazione fattuale su quanto accaduto all'insegna della naturalezza: «Posso solo assicurare l'eventuale lettore – parole di Levi – che in rari istanti (in media non più di una volta l'anno) singoli stimoli hanno assunto *naturaliter* una certa forma, che la mia metà razionale continua a considerare innaturale».

Sarebbe tuttavia un errore rinunciare ad inquadrare la pur appartata testimonianza poetica di Levi all'interno di uno storiografico Novecento letterario le cui influenze e le cui concomitanze, anche prettamente nazionali, non escludono la possibilità di paragonare Levi, come Franco Fortini e Giovanni Raboni hanno fatto, alla lezione narrativa del poeta di *Lavorare stanca* Cesare Pavese, o all'immane magistero novecentesco di Montale, o a Quasimodo e alla poesia a sfondo etico-politico del neorealismo e dello stesso primo Fortini di *Foglio di via*. E assieme a questo, ancora nei termini di una mediazione che si veste di valori storiografici per così dire continui, risalendo nel tempo in nome di un'umana storia della «civiltà» volta a volta emergente, Orazio, Catullo e la classicità greca e latina, il fascino polistilistico e realisticamente incircoscritto della *Commedia*, l'alto ragionare filosofico dei *Canti* di Leopardi conclusivamente pervenuto alla *pietas* de *La ginestra*; fino alla lirica tra romanticismo e realismo dell'amato, ebraicamente consentaneo e persuasivamente tradotto Heine, omaggiato peraltro nel titolo del libro del 1975 *L'osteria di Brema*, e fino, efficiente soprattutto laddove la formulazione pedagogico-dimostrativa si fa più spiccata, ai confini di una dizione per il teatro –, a Bertolt Brecht.

La poesia non sarà dunque per Levi, anche nel Levi più edotto e scaltrito dei versi tardi, dominio linguistico dell'inconscio e dell'«altra ragione» che da un inconscio collettivo potrebbe per via orfica scaturire. Lo scotto biograficamente pagato da Levi e dall'umanità tutta all'irrazionale, sfociato nella ferocia, nell'assurdo e nell'impensabile, da esperienza estrema, compromette una volta per tutte in lui, qualsiasi forma di revisione del problema, ed è la razionalità, anche nei territori per loro natura ibridi e internamente contesti dell'espressione in versi, a rivendicare come loro irrinunciabile appannaggio pertinenze sicure, certi indirizzi. Anche le modalità di tipo parodico sono da annettersi, evidentemente, a questi spazi, per così dire, vigili.

Ciò nonostante è proprio la poesia a rivendicare residualmente in Levi una sua specifica funzionalità oltre il razionale, prima di ogni forma di pensiero, nei termini di gesto anteriore al linguaggio: di gesto sonoro incoercibile, di «grido», di «nota stridula» strategicamente funzionale a uno spartito che note stridule o deliberatamente dissonanti di per sé non dovrebbe accogliere. Come con acutezza ha scritto Franco Fortini commentando *Shemà* e la sua epigrafica presenza a inizio di *Se questo è un uomo*:

Le poesie di Primo Levi stanno a tutta la sua opera di prosatore come *Shemà* sta a *Se questo è un uomo*, un grido di apertura che si vieta quello finale. Sono

parole di preludio e vogliono dire: «ascoltate, queste note vengono dalla nostra metà non raziocinabile». Si spengono subito e comincia il discorso implacabile della prosa e della ragione. Ma leggendo quest'ultimo non dimenticate mai la nota stridula, inspiegabile e irragionevole come l'esistenza che ha preceduto il suo inizio.

D'altra parte quel «grido», per potersi configurare in senso universale ed ampliare così i confini dell'umano, è proprio in un ragionato accertamento della sofferenza che trova il suo punto d'appoggio testimoniale più solido, talché, anche quando la fonte classica recuperabile in un testo riguarda l'individuo, subito quell'individuo si fa in Levi l'Uomo. È il caso del catullismo riscontrabile in *Il tramonto di Fossoli*, puntualmente segnalato da Segre nei termini di procedimento escatologico. Un analogo riverbero classico atualizzabile e personalizzabile sovrintende del resto a un progressivo, graduale allentamento del privilegiato elemento antropocentrico, se il messaggio poetico delle *Altre poesie* includerà al suo interno, purificando, le storie di un asino o di un dromedario, di una mosca o di un sasso, prestandosi via Esopo e via Fedro a un'inedita possibilità di accostamento del laico Levi alle prospettive spoliare della «fede che non è fede» dell'ultimo Betocchi, o agli approdi terminali di un altro scrittore ebraico allestitore di bestiari, in versi e in prosa, come Arturo Loria.

La sorte dell'universo e la sorte dell'uomo in esso, scavalcando spazio e tempo nell'esemplarità di un monito ripetibile in cui «l'angoscia di ciascuno è la nostra», appaiono alla fine incircoscritte, sincroniche al tutto e al «per sempre». Un'«angoscia» in cui tutte le proiezioni e tutte le identificazioni convergono, all'insegna del male, nell'evocato «esercito» di miserandi fatto parlare contro i «Potenti della terra» nel *Canto dei morti invano*, ma anche, leopardianamente, in un solidale invito alla fratellanza filosoficamente basato: «Ci bastano d'assai le affezioni donate dal cielo». Questo è quanto avviene, con analogo ampiezza periodizzante, nei versi de *La bambina di Pompei*, testo che, come'è noto, aggetta con il suo agghiacciante e pietoso esempio millenario sulla modernità, portando alla ribalta paragonabili creature innocenti massacrate non dalla furia della natura, ma dalla furia degli uomini, quali Anne Frank o un'anonima scolara giapponese vittima dello *scelus* di Hiroshima.

E basterebbero poesie come il *Canto dei morti invano* o come *La bambina di Pompei* a fare del rapsodico ma obbediente testimone della poesia Primo Levi un poeta tutto da rileggere o da scoprire: un poeta convinto della necessità della poesia, la cui applicazione rivela – citando un suo lettore attento, il poeta uruguayano Mario Benedetti – «profondità che a volte / la prosa tace».



Il muro del pianto - Gerusalemme 2017 (foto di Angelino Mereu).

LEVI E LA «ZONA GRIGIA» COME PREMessa POETOLOGICA

Almut Seyberth

È lo stesso Primo Levi a introdurre il concetto di zona grigia nella sua opera: ad esso viene dedicato addirittura il capitolo omonimo nel saggio *I sommersi e i salvati*, opera pubblicata nel 1986. La zona grigia assolve una funzione esplicativa della complessità dei rapporti umani nel Lager, tale da sfuggire al desiderio umano di semplificazione. Tale complessità non è riducibile «ai due blocchi delle vittime e dei persecutori»¹, in quanto essi costituiscono «un microcosmo intricato e stratificato»² in cui la zona grigia descrive il fenomeno «dei prigionieri che in qualche misura, magari a fin di bene, hanno collaborato con l'autorità»³. In ciò che segue si cercherà di dimostrare come questo concetto stia alla base dell'opera di Levi, in particolar modo nell'opera poetica, e come lo si possa ampliare nel suo significato gnoseologico, figurativo e ontologico per descrivere alcune problematiche centrali trattate dall'autore⁴. Un'attenzione particolare sarà prestata all'analisi delle poesie *Il canto del corvo I* e *Il canto del corvo II*, *Schiera bruna*, *Fuga* e *Il superstite*.

Per Primo Levi questa zona grigia costituisce un concetto doloroso che si oppone alla sua volontà di chiarezza per varie ragioni: in primo luogo perché una delle violenze più atroci dei nazionalsocialisti era la maniera in cui non solo spogliavano le loro vittime della loro dignità umana, ma il metodo con cui il nazismo «le degrada, le assimila a sé»⁵; in secondo luogo perché si contrappone per eccesso di complessità al bisogno di chiarezza e razionalità nei concetti, che espri-

¹ Primo Levi, *I sommersi e i salvati* [1986], in *Opere*, a cura di Marco Belpoliti, Torino, Einaudi, 1997, p. 1018.

² Ivi, p. 1004.

³ *Ibidem*.

⁴ Sulla zona grigia nell'opera di Primo Levi cfr. Alberto Cavaglion, *Attualità (e inattualità) della zona grigia*, in *Primo Levi. Scrittura e testimonianza*. Atti del convegno a Roma, 10 giugno 2004, a cura di David Meghangi, Firenze, Libri Liberi 2006, pp. 44-55; Marie L. Baird, «*The Gray Zone*» as a *Complex of Tensions: Primo Levi on Holocaust Survival*, in *The Legacy of Primo Levi*, a cura di Stanislaw G. Pugliese, New York, Palgrave Macmillan, 2005, pp. 193-206.

⁵ P. Levi, *I sommersi e i salvati* cit., p. 1020.

me in varie occasioni, per strappare i fatti al «groviglio infinito e indefinito»⁶ e per combattere il «prevalere della confusione sull'ordine, e della morte indecente sulla vita»⁷. Dover ammettere l'esistenza di questo spazio non ben definito, con conseguenze che vanno oltre la descrizione dei Lager, significa anche mettere in questione l'umanesimo profondo di Levi, la sua «fiducia nell'avvenire dell'uomo»⁸ che definisce addirittura «biologica»: nei *Sommersi e i salvati* descrive «le figure turpi o patetiche»⁹ che non popolano solo i Lager, ma rappresentano una presenza «che è indispensabile conoscere se vogliamo conoscere la specie umana»¹⁰. La zona grigia, a questo punto, diventa principio costituente della specie umana, che riflette in un modo estremo i meccanismi sociali che si possono osservare ovunque: «Il privilegio, per definizione, difende e protegge il privilegio»¹¹.

Ammetterlo impedisce all'autore, nell'ultimo periodo della sua attività, periodo in cui lavora a *I sommersi e i salvati*, di mantenere l'ottimismo pragmatico che in numerose occasioni aveva potuto confermare¹². *I sommersi e i salvati* rappresenta il tentativo di Primo Levi di descrivere il concetto di zona grigia con lucidità e distacco. La sua prosa in generale può essere vista come un «trapasso dall'oscuro al chiaro, come [...] potrebbe fare una pompa-filtro, che aspira acqua torbida e la espelle decantata; magari sterile»¹³, scrive paragonandosi a Kafka e sottolineando le differenze. Levi colloca la scrittura kafkiana all'estremo opposto del suo bisogno di «filtrare, cristallizzare, distinguere»¹⁴, sia riguardo alla sua attività d'autore, che come chimico e scienziato. Nella sua produzione lirica, invece, questa premessa poetologica non viene mantenuta. Levi ne è consapevole, ma altrettanto irritato, come descrive nella prefazione alla sua raccolta di poesie *Ad ora incerta*: assicura «l'eventuale lettore che in rari istinti (in media, non più di una volta all'anno) singoli stimoli hanno assunto naturaliter una certa forma, che la mia metà razionale continua a considerare innaturale»¹⁵. Levi si scusa di questo bisogno – tenendo anche a precisare di non considerare eccellenti i suoi versi. Giustifica il suo comporre poetico

⁶ Ivi, p. 1017.

⁷ P. Levi, *Lilit e altri racconti* [1981], in *Opere cit.*, p. 176.

⁸ P. Levi, *Conversazioni e Interviste*, a cura di Marco Belpoliti, Torino, Einaudi, 1997, p. 112.

⁹ P. Levi, *I sommersi e i salvati cit.*, p. 1020.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Ivi, p. 1021.

¹² Cf. P. Levi, *Conversazioni e interviste cit.*, pp. 56 e 179; P. Levi, *Conversazioni*, in «Riga. Primo Levi», Milano, Marcos y Marcos, 1997, 13, p. 69. Levi rende esplicito l'abbandono di quest'ottimismo in *Conversazioni e interviste cit.*, pp. 191-192: «Il lieto fine mio personale, il fatto di essere riuscito a sopravvivere al Lager, mi ha reso stupidamente ottimista. Oggi non sono più ottimista. A quel tempo lo ero. A quel tempo ho commesso un illogico trasferimento del mio personale lieto fine – che mi ha arricchito oltretutto, perché mi ha reso scrittore – a tutte le tragedie umane».

¹³ P. Levi, *Racconti e saggi* [1986], in *Opere cit.*, p. 939.

¹⁴ P. Levi, *L'altrui mestiere* [1985], in *Opere cit.*, p. 642.

¹⁵ P. Levi, *Ad ora incerta* [1984], in *Opere cit.*, p. 517.

partendo dalla supposizione che scrivere versi sia una spinta «inscritta nel nostro patrimonio genetico»¹⁶.

Il titolo della raccolta di poesie è una traduzione letterale di un verso di Coleridge, tratto da *The rime of the ancient mariner*, che non a caso Levi premette nella versione originale a *I sommersi e i salvati*:

Since then, at an uncertain hour,
That agony returns:
And till my ghastly tale is told
This heart within me burns¹⁷.

Il protagonista-narratore della ballata di Coleridge si rende colpevole uccidendo per dispetto un albatro causando così l'ira degli dei; di conseguenza, tutto l'equipaggio della sua nave muore. Lui invece viene condannato per l'eternità a raccontare la sua storia, rivivendo ogni volta l'orrore della morte dei compagni – tutto ciò si svolge *Ad ora incerta*, nella luce crepuscolare e grigia tra notte e giorno. Anche Levi subisce, soprattutto nella sua produzione poetica, la spinta a raccontare come una fatalità incontrollabile e involontaria, come una maledizione che gli è imposta in quanto sopravvissuto. Essere sopravvissuto costituisce una colpa per Levi che è collegabile alla zona grigia morale che si estendeva a tutti i prigionieri del campo, e ancora di più a quelli che ne erano usciti, come tenta di spiegare ne *I sommersi e i salvati*:

I «salvati» del Lager non erano i migliori, i predestinati al bene, i latori di un messaggio: quanto io avevo visto e vissuto dimostrava l'esatto contrario. Sopravvivevano di preferenza i peggiori, gli egoisti, i violenti, gli insensibili, i collaboratori della «zona grigia», le spie. Non era una regola certa (non c'erano, né ci sono nelle cose umane, regole certe), ma era pure una regola. Mi sentivo sì innocente, ma intruppato fra i salvati, e perciò alla ricerca permanente di una giustificazione, davanti agli occhi miei e degli altri. Sopravvivevano i peggiori, cioè i più adatti; i migliori sono morti tutti¹⁸.

Il fatto di essere sopravvissuto suscita in lui un profondo senso di colpa, come in tanti altri superstiti dell'Olocausto¹⁹. Levi razionalista, scienziato, scrittore della chiarezza sa analizzare questo fenomeno. «Ad ora incerta» invece, quan-

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Samuel Taylor Coleridge, *The Ancient Mariner e Christabel*, a cura di Albert Eichler, Wien e Leipzig: Braumüller 1907, V. 582-585, p. 83.

¹⁸ P. Levi, *I sommersi e i salvati* cit., p. 1055.

¹⁹ Ivi, p. 1047. Agamben spiega come quel senso di colpa sia diventato un *locus classicus* della letteratura sui Lager, da ritrovare anche in altri testimoni importanti dell'Olocausto come Elie Wiesel, che lo riassume nella famosa frase «I live, therefore I am guilty» (Giorgio Agamben, *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998, pp. 81).

do si fa strada la poesia, meno idonea all'osservazione analitica, il senso di colpa ha urgenza di essere espresso; quest'ora deve dare spazio al suo dolore e alla sua vergogna. È appunto l'ora della zona grigia, che rifiuta e rovescia la chiarezza morale e giuridica.

Agamben, che dedica il capitolo *La vergogna, o del soggetto* del suo *Quel che resta di Auschwitz* al senso di colpa di Levi e dei suoi coetanei, spiega il rapporto tra questa vergogna e l'essere in balia di questo fenomeno:

La vergogna «è nulla di meno che il sentimento fondamentale dell'esser soggetto, nei due sensi – almeno in apparenza – opposti di questo termine: essere assoggettato e essere sovrano. Essa è ciò che si produce nell'assoluta concomitanza fra una soggettivazione e una desoggettivazione, fra un perdersi e un possedersi, fra una servitù e una sovranità»²⁰.

Applicando con Agamben questo concetto all'opera di Levi, si comprende meglio la percezione fatalista che egli ha della sua testimonianza: da un lato, essa gli restituisce la sua sovranità come essere umano. Dall'altro, il suo racconto è determinato dal passato, e volente o nolente, come il vecchio marinaio, è costretto a raccontare sempre di nuovo ciò che gli è successo.²¹ Ecco quindi che nella prosa Levi riesce ad attribuire un significato chiaro e distinto alla testimonianza; mentre nella sua poesia è soggetto, anzi, condannato, al bisogno di ripetere la sua storia sempre di nuovo. In questo senso, non è solo la zona grigia che come principio morale invade l'umanità al di là dell'orrore di Auschwitz – per Levi, come lo formula giustamente Agamben, «esso non ha mai cessato di avvenire, si sta sempre ripetendo»²².

Sin dalle prime poesie, scritte negli anni 40, e quindi immediatamente dopo il ritorno dello scrittore in Italia, fino all'ultima, *Almanacco*, scritta solo alcuni mesi prima del suicidio, possiamo trovare tracce della zona grigia con tutti gli aspetti nefasti che le si possono attribuire: l'irrazionalità, la vergogna, la non-innocenza (visto che di colpa vera e propria non si può parlare), la negazione dell'umanesimo, della fiducia nell'avvenire e di una pace interiore possibile. Una delle prime poesie in cui questi motivi si manifestano esplicitamente è *Il canto del corvo*, scritta nel gennaio 1946, ovvero in quella prima fase particolarmente produttiva di attività poetica dello scrittore appena liberato, in cui si esprime in maniera molto diretta il trauma della prigionia. Il ricordo terribile, anche se geograficamente e temporalmente allontanato, continua a persegui-

²⁰ G. Agamben, *Quel che resta di Auschwitz* cit., p. 99.

²¹ Sul ruolo della testimonianza da Levi, Agamben ed. al. cfr. Maria Grazia Carnevale, *Testimoniare. La vita e le forme della memoria*, in *La vita nelle forme. Il diritto e le altre arti*. Atti del VI Convegno Nazionale ISLL, a cura di Luigi Alferi, M. Paola Mittica, Torino, Italian Society for Law and Literature, 2014, pp. 199-216.

²² G. Agamben, *Quel che resta di Auschwitz* cit., p. 93.

tarlo, simboleggiato dalla figura del corvo come uccello del cattivo presagio²³. Il corvo annuncia in prima persona la sua missione al narratore: «Sono venuto di molto lontano / Per portare mala novella» (vv. 1-2). In maniera insistente e minacciosa pronuncia una sorta di maledizione sul destinatario, rafforzata strutturalmente da ripetizioni, anafore e parallelismi:

Per portarti la nuova trista
 Che ti tolga la gioia del sonno
 Che ti corrompa il pane e il vino
 Che ti sieda ogni sera nel cuore (vv. 10-13).

Riportando il passato nel presente del destinatario, il corvo rende la sua vita una Via Crucis perpetua, materializzata nella croce che disegna col becco sul suolo davanti alla finestra del narratore (v. 17) il quale ora è un segnato (dal destino) in tutti i sensi.

Levi riprende la figura del corvo in una seconda poesia del 1953, *Il canto del corvo II*, come per rinnovare la condanna pronunciata anni prima. Sembra così che, anche dopo aver ripreso la sua attività professionale di chimico, essersi sposato e in apparenza aver superato le difficoltà, rimanga tormentato da ciò che ha vissuto e dal senso di colpa irrazionale che ne deriva. Anche questa volta, il corvo si rivolge in prima persona al narratore e gli toglie ogni speranza di potersi un giorno liberare dalla sua maledizione:

Di me che (vano, vano fuggire!)
 Ti seguirò ai confini del mondo
 [...]
 Compagno certo di ogni tuo riposo (vv. 7-14).

L'uccello precisa anche il momento in cui apparirà al narratore: tra «l'ansia della notte inevitabile, / Quando fra te e te nulla pone riparo; Del timore dell'aurora seguente» (vv. 3-5). Sta parlando dall'ora crepuscolare tra notte e giorno, e si potrebbe anche ipotizzare che l'apparenza di questo cattivo presagio personificato dal corvo coincida con i «singoli stimoli» di scrivere poesie che si impadroniscono di Levi «ad ora incerta». Non a caso Levi sceglie una figura animale per rappresentare una sensazione di colpa che si situa in un ambito gnoseologico offuscato e poco chiaro intellettualmente. In molti testi si serve di figure animali, come «campionario pressoché inesauribile di comportamenti che servono a spiegare quelli umani, e i suoi personali»²⁴. Uno degli aspetti più rilevanti di

²³ Cfr. Nicholas Patruno, «Singoli Stimoli»: *Primo Levi's Poetry*, in *Answering Auschwitz. Primo Levi's Science and Humanism after the fall*, a cura di Stanislaw G. Pugliese, New York, Fordham University Press, 2011, p. 202.

²⁴ Ernesto Ferrero, *Primo Levi. La vita, le opere*, Torino, Einaudi, 2007, p. 111.

questo campionario è il lato istintivo degli animali, che insorge anche negli uomini, come spiega Levi nel saggio *Romanzi dettati dai grilli*:

So di aver spesso usato gli animali come termini di riferimento, cioè nel descrivere un personaggio e di paragonarlo ad uno o più animali [...]. Mi diverte molto trovare tutti i riferimenti incrociati tra il comportamento umano e quello animale [...]. È un interesse che ho per un problema così rilevante: per quanto c'è di animale in noi, quanto c'era di animale nei nazisti. Penso ancora adesso che una delle radici del nazismo fosse zoologica: quello che racconta Lorenz di cosa capita a un ratto di una certa tribù che viene introdotto nel territorio di un'altra tribù di ratti è agghiacciante, sono le camere a gas insomma²⁵.

Pertanto non sorprende che la figura animale popoli le sue poesie, sospette allo stesso Levi per come riescono a sottrarsi al suo lato colto di uomo di scienza. Si contano 13 poesie in cui un animale è protagonista o appare nel titolo; in tante altre appare come metafora marginale. In *Schiera bruna* Levi sceglie un formicaio come allegoria del Terzo Reich, illustrando così perfettamente la sua intenzione di servirsi del regno animale. Già il titolo, con il colore «bruno» che indica i nazisti, fa pensare a una massa uniforme e minacciosa. L'immagine delle formiche invece rimanda ai prigionieri²⁶: in *Se questo è un uomo* si serve precisamente di questa metafora per la descrizione dei prigionieri come «grigi, identici, piccoli come formiche»²⁷. La formica ritorna inoltre in una storia breve intitolata *Nozze della formica*: si tratta di un'intervista fittizia con una formica regina, che spiega il funzionamento del suo stato fondato sulla massima «al di sopra è lo stato, e niente fuori dello stato»²⁸. L'individuo non ha valore in questo sistema, «non c'è posto per moralismi»²⁹, priorità assoluta è «il dovere»³⁰ che non può essere messo in dubbio.

In questo contesto sembra piuttosto evidente nella poesia il riferimento ai nazisti, che hanno diffuso il loro sistema in altri paesi, corrompendo e distruggendo le strutture altrui come le formiche: «Hanno scavato la loro città nella nostra, / Tracciato il loro binario sul nostro» (vv. 10-11). È interessante vedere come lo stesso campo metaforico possa descrivere i due gruppi opposti di oppressori e vittime: ritroviamo qui gli abitanti della zona grigia, le

²⁵ P. Levi, *Conversazioni* cit., p. 77.

²⁶ È questa l'interpretazione prevalente nella letteratura critica, cf. N. Patruno, *Singoli Stimoli* cit., p. 207; Jay Losey, «*The Pain of Remembering*»: *Primo Levi's Poetry and the Function of Memory*, in *The Legacy of Primo Levi*, a cura di Stanislaw G. Pugliese, New York: Palgrave Macmillan 2005, p. 121; Sivia Acoccella, *Dal filtro della scrittura all'ingorgo dei versi: la poesia decantata di Primo Levi*, in «Critica letteraria», 2009, 143, p. 1087.

²⁷ P. Levi, *Se questo è un uomo* [1947], in *Opere* cit., p. 56.

²⁸ P. Levi, *Racconti e saggi* cit., p. 905.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ *Ivi*, p. 904.

«stupide sorelle / Ostinate lunatiche operose» (vv. 8-9) – l'asindeto pieno di assonanze nemmeno interrotto da virgole trasmette la fatalità del comportamento, che segue il ritmo degli ordini senza porre domande. È un comportamento che unisce le vittime ai persecutori, e che fa funzionare il sistema come una macchina perfetta. Siamo qui nel punto nevralgico per Levi: una colpa globale e inevitabile che costituisce la premessa della «vergogna di essere un uomo»³¹. Levi descrive questo fenomeno facendo riferimento a Josef K del *Processo* di Kafka. Il testo, che traduce nel 1983, lo colpisce profondamente e lo mette in conflitto col suo bisogno di spiegazioni chiare e razionali: «Ci si può sentire, successivamente o simultaneamente, innocenti e colpevoli. Andare a cercare una razionalità, una coerenza in un testo come *Il processo* di Kafka è snaturarlo, è negarlo, è distruggerlo»³². Nella propria scrittura invece, è insopportabile per Levi confrontarsi con il «groviglio oscuro»³³ e irrazionale di questo sistema; infatti, la poesia si interrompe bruscamente a metà del v. 14 e lascia una lacuna di silenzio prima di riprendere:

Senza curarsi di
 Non lo voglio scrivere
 Non voglio scrivere di questa schiera
 Non voglio scrivere di nessuna schiera bruna (vv. 14-17)

Sembra che Levi qui si sia spinto fino al confine del dicibile, all'impossibilità di comunicare l'orrore che stava descrivendo; e tuttavia l'impossibilità di comunicazione, «il termine "incomunicabilità"»³⁴ è un fenomeno che Levi disprezza profondamente, come spiega nel capitolo dei *Sommersi e i salvati* intitolato giustamente «comunicare». Subito dopo il suo arrivo ad Auschwitz, non parlando tedesco, polacco o l'yiddish parlato dagli altri prigionieri, si era trovato in balia della mancanza fatale di comunicazione: «Se qualcuno esitava (esitavano tutti, perché non capivano ed erano terrorizzati) arrivavano i colpi, ed era evidente che si trattava di una variante dello stesso linguaggio: l'uso della parola per comunicare il pensiero, questo meccanismo necessario e sufficiente affinché l'uomo sia uomo, era caduto in disuso»³⁵.

Priorità assoluta nella sua attività letteraria è quindi la comunicazione riuscita, perché «la scrittura serve a comunicare»³⁶. È il dovere e la responsabilità dello scrittore: «[...] poiché noi vivi non siamo soli, non dobbiamo scrivere come se fossimo soli. Abbiamo una responsabilità, finché viviamo, dobbiamo rispondere

³¹ Ivi, p. 941.

³² P. Levi, *Conversazioni e interviste* cit., p. 193.

³³ P. Levi, *I sommersi e i salvati* cit., p. 1017.

³⁴ Ivi, p. 1059.

³⁵ Ivi, p. 1061.

³⁶ P. Levi, *L'altrui mestiere* cit., p. 678.

per quanto scriviamo, parola per parola, e far sì che ogni parola vada a segno»³⁷.

Tornando alla poesia, e qui alla descrizione del sistema totalitario di un formicaio, Levi sceglie di lasciar spazio al silenzio, per il puro ribrezzo provato davanti a questo stesso sistema. Se in generale, come lo descrive De Angelis, «mosso da responsabilità morali, stigmatizzava gli ermetismi e le oscurità della scrittura fondamentale perché non poteva accettare l'oscurità eidetica di Auschwitz»³⁸, nella poesia l'autore lascia il lettore in balia di un silenzio che non spiega. Lascia una lacuna, che può contenere tutta la complessità della zona grigia che non riesce a esprimere con quel linguaggio improntato alla chiarezza che lo distingue altrove. La constatazione di De Angelis, che il racconto di Levi «era categoricamente nel nome di una comunicazione che risultasse la più chiara e la più nitida possibile»³⁹ vale quindi forse per la sua prosa, ma non altrettanto per la sua poesia.⁴⁰

Mentre in *Schiera bruna* affronta la zona grigia come un fenomeno collettivo, in due poesie dell'84, *Fuga* e *Il superstite*, vi ritorna in maniera più esplicita e personale. Qui riesce a esprimere la colpa individuale che lo perseguita, e di nuovo prende a prestito le parole di due autori inglesi per introdurre il tema: in *Fuga* inizia con la traduzione del poema *The Waste Land* di Eliot: «Roccia e sabbia e non acqua» (v. 1) e descrive la ricerca disperata di un uomo in fuga alla ricerca di acqua, «Acqua per cancellare / Acqua feroce sogno / Acqua impossibile per rifarsi mondo» (vv. 11-13). L'urgenza del bisogno di acqua si esprime qui attraverso l'anafora in tre parti che costituiscono un crescendo. Si tratta, come descrive Rosato, di «una ricerca di purificazione impossibile»⁴¹.

L'acqua e la colpa, o meglio, la vergogna, sono motivi connessi, secondo Primo Levi, per una ragione che ci è dato di conoscere nel capitolo *La vergogna* dei *Sommersi e i salvati*. Lui e il suo amico Alberto trovano dell'acqua nell'estate calda a Auschwitz, e non la condividono con Daniele, un compagno «tutto grigio di polvere di cemento, che aveva le labbra spaccate e gli occhi lucidi»⁴². Infatti, nella poesia l'acqua non serve per spegnere la sete, ma per lavarsi della

³⁷ Ivi, p. 680.

³⁸ Luca De Angelis, «Nell'oscurità le parole pesano il doppio». *Note a Primo Levi*, in *Mémoire oblige. Riflessioni sull'opera di Primo Levi*, a cura di Ada Neiger, Trento, Università degli Studi di Trento, 2009, p. 89.

³⁹ Ivi, p. 76.

⁴⁰ La posizione di De Angelis di preconizzare in Levi il testimone, lo scrittore del distacco, della chiarezza e della precisione è prevalente anche nelle introduzioni alle sue opere di Cesare Cases nella prima edizione del 1987, di Cesare Segre per il secondo volume pubblicato nel 1988 e di Daniele Del Giudice per la seconda edizione del 1997.

⁴¹ Italo Rosato, *Poesia*, in *Riga. Primo Levi*, Milano, Marcos y Marcos, 1997, 13, p. 424.

⁴² P. Levi, *I sommersi e i salvati* cit., p. 1053; Il motivo dell'acqua si trova in altri testi, particolarmente due: Nel racconto *Ottima è l'acqua* in cui la vita sulla terra è minacciata dalla viscosità crescente dell'acqua che così non può più eseguire la sua funzione; in *Trattamento di quiescenza*, il protagonista cerca coll'aiuto di una macchina che simula dei ricordi per tutti i sensi di rivivere sempre di nuovo la sensazione di bere finalmente dell'acqua dopo aver sofferto una sete atroce.

colpa che lo insegue: «nessuno lo inseguiva», scrive nel terzo verso, attribuendo una funzione nominativa a «nessuno», questo potrebbe avere il viso del ex-compagno, già spento dalla prigionia, grigio di polvere. Alla fine, trovato il pozzo: «Tuffò le mani e l'acqua si fece rossa. / Nessuno poté berne mai più» (vv. 20-21). La maledizione pronunciata e rinnovata dal corvo nelle poesie precedenti si è avverata, la sua colpa è assoluta e non estinguibile, come quella di Ponzio Pilato dopo il giudizio biblico.

Senza straniamento metaforico e in prima persona, Levi riprende il tema della vergogna personale nella poesia direttamente successiva, *Il superstite*. Come dice Rosato, «al senso di colpa (stilizzato in *Fuga*) viene dato un oggetto preciso. La colpa è quella di essersi salvato soppiantando un altro»⁴³. Introduce la poesia con la citazione di Coleridge che ha dato titolo alla collezione di poesie: «Since then, at an uncertain hour» (v. 1) e prosegue traducendola per intero: «Dopo di allora, ad ora incerta» (v. 2). Spiegando così l'origine di quel fenomeno oscuro che lo affligge quando scrive poesie, ci consegna in modo molto diretto il motivo della colpa che lo perseguita: è quello che è successo «allora», il trauma iniziale di Auschwitz. In quel momento doloroso, quando «quella pena ritorna» (v. 3), gli riappaiono i suoi compagni sommersi, «grigi di polvere» (v. 8) come il compagno Daniele descritto ne *I sommersi e i salvati*. Davanti a loro, prende parola in prima persona, cercando di giustificarsi. Se tuttavia supponiamo che Levi utilizzi anche qui il «nessuno» in funzione nominativa, è lui stesso a decostruire e rovesciare la sua difesa:

Andate. Non ho soppiantato nessuno,
Non ho usurpato il pane di nessuno,
Nessuno è morto in vece mia. Nessuno. (vv. 15-17)

La funzione nominativa è messa in rilievo dalla posizione in epifora dei vv. 15-17, formando una epanadiplosi che incornicia il v. 17. Ciò probabile anche perché segue il modello famoso del canto IX dell'*Odissea*, che Levi conosceva benissimo. Inoltre la sua descrizione dei «musulmani», di prigionieri già in fase di pre-agonia, o «presenza senza volto»⁴⁴, come li chiama in *Se questo è un uomo*, coincide da un lato con i fantasmi che rivede nella poesia, «tinti di morte» (v. 10); d'altro canto, essi sono letteralmente degli esseri che non sono più nessuno. Nella poesia Levi rivela così la lacerazione che prova nella sua vergogna, e quanto lui stesso si senta esattamente in quella zona grigia che cerca di collocare su basi logiche e impersonali ne *I sommersi e i salvati*. Mentre nel saggio dimostra, seguendo uno schema logico, che la sua vergogna non si basa su una colpa concreta, alla poesia manca, come descrive Acoccella, la «pompa filtro» della pro-

⁴³ I. Rosato, *Poesia cit.*, p. 424.

⁴⁴ P. Levi, *Se questo è un uomo cit.*, p. 86.

sa [...]. In questo momento, nelle liriche [la colpa] scorre ancora come un veleno, emergendo stentatamente nel martellamento delle negazioni»⁴⁵. L'ultimo verso infine fa capire che, al di là della lucidità dell'opera in prosa, il Levi che appare nei versi si è già condannato: con «E mangio e bevo e vesto panni» riprende quasi letteralmente il v. 141 del canto XXXIII dell'*Inferno* dantesco «e mangia e beve e dorme e veste panni», in cui Dante incontra Branca Doria, che bolle nella pece, condannato da vivo all'inferno, mentre il suo corpo sulla terra è abitato da un diavolo. Se Levi riprende questo verso in prima persona, ci dà per un momento una visione di quanto la sua vita sia dominata dall'inferno di Auschwitz, che perdura come condizione ontologica del suo essere uomo, e come conseguenza inevitabile di far parte dei salvati. Ci sono altri esempi di poesie che si potrebbero analizzare da questo punto di vista, e con risultati interessanti. L'opera di Levi si rivela particolarmente ricca se si oltrepassa la sua proverbiale chiarezza razionale. Lui stesso ci insegna che la comprensibilità comporta quasi sempre anche una semplificazione: solo chi presta attenzione alla complessità della sua opera, alle «zone grigie» non decifrabili a prima vista, gli rende giustizia. Un'analisi più approfondita in questo senso – con particolare attenzione alle liriche, e senza ridurre l'autore alla sua funzione di testimone e di convinto scienziato – costituirebbe un campo fertile di sorprendenti scoperte, come Levi stesso suggerisce nella prefazione de *La ricerca delle radici*: «[...] il lettore che ne avrà voglia potrà entrare nel varco e dare uno sguardo all'ecosistema che alberga insospettato nelle mie viscere, saprofiti, uccelli diurni e notturni, rampicanti, farfalle, grilli e muffe»⁴⁶.

⁴⁵ S. Acoccella, *Dal filtro della scrittura all'ingorgo dei versi* cit., p. 310.

⁴⁶ P. Levi, *La ricerca delle radici. Antologia personale* [1981], a cura di Marco Belpoliti, Torino, Einaudi, 1997², p. 21.

PRIMO LEVI, IL DOPPIO LEGAME¹

Andrea Cortellessa

Se ne sono conservate poche, di foto segnaletiche degli internati ad Auschwitz; all'arrivo dell'Armata Rossa, le SS le bruciarono quasi tutte. *Primo Levi. Di fronte e di profilo*, s'intitola il ritratto dello scrittore da parte del suo maggior studioso, Marco Belpoliti (un libro imponente, da ora in poi strumento indispensabile per chi appunto studia Levi, ma anche esperienza di approfondimento appassionante per ogni suo lettore): come si configurano per tradizione, appunto, le foto segnaletiche. Come dire che «Levi resta sempre un deportato», anche dopo la liberazione (lo dice l'incubo su cui si chiude *La tregua*): sino alla sua tragica fine. A una dimensione di prigionia meta-storica, esistenziale, alludeva pure la copertina (di Bruno Munari) della prima edizione einaudiana di *Se questo è un uomo*, del 1958: «le righe nere verticali e orizzontali danno il senso di uno stecato, di una prigionia» (è sempre Belpoliti a parlare).

Ma prigioniero di cosa? All'indomani della morte, scrisse Pietro Chiodi di Beppe Fenoglio che «forse per vivere bisogna dimenticare, ma certamente per capire bisogna ricordare». E davvero Levi (dal momento esatto della liberazione da Auschwitz, il 27 gennaio 1945, alla vigilia immediata del suicidio, l'11 aprile 1987) mai ha smesso di cercare di *capire* – senza dunque mai cessare di *ricordare*: nel senso duplice di fare la maggiore chiarezza in se stesso, su quei quattordici mesi passati all'inferno, dall'arresto alla liberazione. Ma anche di *ricordarlo*: a tutti gli altri. Prigioniero di quella testimonianza cui, per più di metà, dovette sacrificare la sua esistenza; ma alla quale, secondo alcuni, egli in quanto «salvato» la doveva. Quel dovere «gigantesco», più grande di lui come di chiunque altro, confliggeva però con una vocazione preesistente al Lager: quella di scrittore.

Un concetto-chiave di quello che è insieme il testamento e il capolavoro di Levi, *I sommersi e i salvati*, è la «zona grigia»: che separa e insieme congiunge i

¹ Questo intervento risulta dall'ampliamento di due recensioni: quella alla monografia di Marco Belpoliti, *Primo Levi. Di fronte e di profilo*, edita da Guanda nell'agosto del 2015 (uscita su «Tuttolibri» il 3 ottobre 2015), e quella della nuova edizione delle *Opere complete* di Levi, a cura dello stesso Belpoliti, pubblicata in due volumi da Einaudi nell'ottobre del 2016 (uscita su <<http://www.alfabeta2.it>> il 29 gennaio 2017).

carnefici e le vittime. Anche lui, in quanto «salvato», temeva di farne parte? In copertina al suo libro Belpoliti ha voluto uno degli inquietanti fotoritratti realizzati da Mario Monge l'anno prima del suicidio, nei quali Levi cela il proprio volto dietro maschere raffiguranti animali, da lui stesso realizzate con fili di rame, scarti di fabbrica che possono ricordare i fili spinati. L'animale in copertina è il suo preferito, il gufo (tre gufi disegnati da lui stesso al computer aveva posto Levi in copertina alla prima edizione dei saggi raccolti nell'*Altrui mestiere*, nel 1985). Alle sue spalle un altro animale da lui prediletto, la farfalla: animale metamorfico, duplice, per antonomasia. Colui che si definirà un «centauro» sapeva di ospitare in se stesso una zona, se non grigia, opaca. Come dice Belpoliti, «lo scrittore manipola la realtà per scrivere, la adatta facendo uso della finzione»: la quale però per Levi era eticamente assimilabile alla menzogna (non a caso la sua unica polemica «letteraria» fu con Giorgio Manganelli, suo antipode speculare: se ne veda la ricostruzione, da parte di Domenico Scarpa, nel suo libro *Storie avventurose di libri necessari*, Gaffi 2010). L'esigenza psichica, prima che il dovere etico, della *chiarezza* si spiega perché «l'oscurità lo insegue continuamente», come dice Belpoliti (si ricordi la lettura di *Todesfuge* di Celan che – confessa Levi nella *Ricerca delle radici*, nel 1981, dopo avere cercato di allontanarla da sé, nell'intervento *Dello scrivere oscuro* poi raccolto nell'*Altrui mestiere* – porta in sé come un «innesto»). Il Centauro è figura doppia anche in questo senso: egli contempla con sguardo illuminista la sua stessa figura avviluppata, opaca, *prigioniera*: «Ecco, ci dice Levi, voi siete come quei soldati sovietici all'inizio della *Tregua*, guardate dall'alto dei vostri destrieri» (non a casa il Centauro è metà uomo e metà *destriero*...) «questo paesaggio di morte. Ma anche io, il sopravvissuto, il testimone del Lager, sono qui con voi a guardare, e però contemporaneamente là, nel campo, sono l'oggetto del vostro sguardo, del mio stesso sguardo»: è una delle pagine più intense, e penetranti, del libro di Belpoliti.

Su Levi la critica ha esitato a lungo. Si pensava evidentemente che su di lui ci fosse poco da interpretare, poco da analizzare. È tutto talmente chiaro, esplicito, diretto. Va solo indicato ad esempio, Levi. E invece, come assai condivisibilmente dice Belpoliti, «spesso la santificazione di un autore è un modo rapido ed efficace per evitare di fare fino in fondo i conti con lui». Perché Levi è un autore *chiaro*, sì; ma tutt'altro che *semplice*. Al contrario, è assai complesso (tanto che, racconta a titolo personale Belpoliti, lui lo lesse negli anni Ottanta – sulla scorta di quanto ne aveva scritto Calvino, che lo aveva annesso al suo pantheon di scrittori «enciclopedici» – nell'ambito del pensiero, allora *à la page*, della «complessità»; e, persino, come autore «postmoderno»). In effetti nel risvolto dell'edizione '58, con ogni probabilità scritto appunto da Calvino, l'incubo di cui spesso Levi ha parlato, desunto dalla *Ballata dell'antico marinaio* di Coleridge, non è tanto di non essere creduti, quanto di non essere *capiti* («cercar di raccontare ai famigliari e agli amici le sofferenze passate, ed accorgersi con un senso di pena desolata ch'essi non capiscono, non riescono a rendersi conto»).

Ha fatto la strada più lunga, Levi. E non solo al ritorno da Auschwitz, quando per tornare a Torino – come racconta lui stesso nella *Tregua* – ci mise quasi nove mesi, passando dall'Ucraina e dalla Romania. Fino al 1977, quando andrà finalmente in pensione dalla professione di chimico (nella quale s'era impiegato all'arrivo a casa, prima alla Duco-Montecatini di Avigliana poi alla Siva di Settimo Torinese; al mondo della fabbrica dedicherà un intero libro nel '78, *La chiave a stella*), Levi resta uno scrittore semiprofessionista – «scrittore non scrittore», si definisce lui stesso in quegli anni; quasi alla lettera uno «scrittore della domenica»: che solo nelle pause del suo «primo mestiere», cioè, può attendere alla propria scrittura. Sicché si deve essenzialmente all'edizione che delle sue opere diede vent'anni fa una prima volta Belpoliti (nella gloriosa, perentoria NUE; di quella storica edizione, nella nuova e fastosa appena uscita, si conserva il saggio introduttivo di Daniele Del Giudice ma per il resto – come dirò più avanti – appare completamente rinnovata), se – come annota lui stesso nell'*Avvertenza del curatore* – oggi Levi è considerato, invece, «uno scrittore a tutto tondo». Dato, questo, che si può misurare proprio considerando il mutare, negli ultimi vent'anni, della sua fortuna.

Non è peraltro l'unico né il primo Levi, fra gli autori di primo piano nel nostro Novecento letterario, ad aver dovuto alternare le «due culture», e le due professioni a loro collegate; basti pensare a Gadda. Se dunque Levi non venne considerato, né si considerò lui stesso, un «vero» scrittore (a differenza di quanto sin dall'esordio capitò a Gadda, ancorché presso i soliti *happy few*), dipese da un'altra ambivalenza – di questa più sottile, e più decisiva. Nel 1981 riprende in questi termini, Levi, la sua icona-autoritratto del «centauro»: «Italiano, ma ebreo. Chimico, ma scrittore. Deportato, ma non tanto (o non sempre) disposto al lamento e alla querela». Lasciando l'ambivalenza più cruciale nella penna: quella di scrittore *ma* testimone (o viceversa). Due identità che, per l'idea di letteratura in cui si era formato, facevano a pugni (e possono ingenerare, tuttora, mille equivoci). Atto mancato da manuale, nel '66, la pubblicazione del suo primo libro di racconti fantastici (e comunque del primo, dopo *Se questo è un uomo* e *La tregua*, che non facesse esplicito riferimento all'esperienza del Lager) sotto un imbarazzato pseudonimo, quello di Damiano Malabaila (per però riaffermare la propria identità nel risvolto di copertina e nelle interviste promozionali): episodio più macroscopico di un conflitto che resta sotteso a tutta la sua vicenda di scrittore.

Eppure era chiarissimo a lui per primo, che quei racconti (come dice in un'intervista del '72) si «prestassero a una forma moderna di allegoria». E anzi si può parlare – per quello che Belpoliti ha definito, ricostruendolo nei dettagli, il suo «macrotesto del Lager» – di una vera e propria *chiave a stella*: la stella gialla, a sei punte, che gli ebrei erano costretti a indossare (in un'intervista tarda dice Levi: «a mio parere un libro, o anche un racconto, ha tanto più valore quanto più numerose sono le *chiavi* in cui può essere letto e quindi sono vere tutte le interpretazioni, anzi più interpretazioni un racconto può dare, più un racconto

è ambiguo. Insisto su questa parola, ambiguo: un racconto deve essere ambiguo se no è una cronaca»). Per cui i suoi racconti fantastici, e anzi proprio di fantascienza, o anche appunto *La chiave a stella*, si possono leggere in due modi: da un lato come 'evasione' dal Lager (dal tema del Lager), dall'altro come 'esorcismo' di una 'radice' – quella appunto dell'esperienza concentrazionaria – che in tal modo s'innesta» (sto usando, *pour cause*, parole-chiave del suo pensiero) sempre più in profondità nel «sistema» costituito dalla scrittura di Levi: questi suoi racconti, scrive Belpoliti, «alludono continuamente al campo di sterminio, raccontano quello che sta prima di quella possibilità, e ciò che viene dopo». Ed è allora davvero, questo suo, un *doppio legame* (titolo non a caso – mutuato dalla psicologia e insieme dalla chimica – da lui prospettato per il suo ultimo, incompiuto e del tutto inedito progetto narrativo: la cui perdurante assenza, indipendente dalla volontà del curatore, resta l'unica, grave lacuna di questa straordinaria edizione. Lo stesso titolo aveva preso nel 2003 l'importante biografia di Levi scritta da Carole Angier, da noi tradotta l'anno seguente da Mondadori; un titolo non troppo diverso, *Passaggi obbligati*, aveva pensato Italo Calvino per il suo ultimo, parimenti incompiuto, progetto autobiografico e narrativo).

Ma c'è un modo più diretto ancora, per sondare la natura profondamente *letteraria* dell'opera di Levi. Ed è quello – che Belpoliti compie nelle corposissime note aggiunte a questa nuova edizione, dopo appunto vent'anni di ricerche (solo in parte sintetizzate in *Primo Levi. Di fronte e di profilo*) – di analizzare la genesi di quella che resta l'opera più squisitamente testimoniale di Levi, *Se questo è un uomo*. Ancorché Belpoliti avverta che la presente non è ancora un'«edizione critica» dei testi leviani (non è stato infatti possibile aver accesso – del che francamente ci si stupisce – a tutti i manoscritti, e neppure ai fondamentali quaderni di lavoro dell'autore), le sue note al primo libro di Levi sono a tutti gli effetti un esempio di *critique génétique*, come la chiamano i francesi. Non solo infatti cominciamo a conoscere, in questo modo, i primi passi della composizione del testo (Levi inizia a scrivere, al ritorno, quello che del libro sarà l'ultimo capitolo, «Storia di dieci giorni», in cui si racconta della liberazione del Campo da parte dell'Armata Rossa; e già prima del '47 aveva messo assieme dei, seppur parziali, dattiloscritti d'insieme che s'era premurato di far avere, negli Stati Uniti, a sua cugina Anna Yona, nata Foa, e a Laura Capon moglie di Enrico Fermi); ma ci viene descritto (come Belpoliti va facendo a puntate su «Moked. Il portale dell'ebraismo italiano», riproducendo anche fotograficamente i dattiloscritti disponibili) il *modus operandi* col quale nel 1958 fu allestita presso Einaudi la seconda edizione del libro: aggiungendo interi episodi (come il terzo capitolo, intitolato «Iniziazione») e soprattutto inserendo direttamente sul palinsesto delle pagine della prima edizione, quella del '47, una serie di tasselli di diversa entità che, allo scabro dettato della prima versione, aggiungono dettagli importanti (facendo assurgere per esempio – con procedimento tipicamente «narrativo» – la figura di Alberto, prima lasciata sullo sfondo, a vero deuteragonista della narrazione) e, soprattutto, considerazioni di portata generale, gnomica si direbbe, che spo-

stano il testo dall'area del memoriale a quella piuttosto del «saggio». Ed è infatti nella collana «Saggi» che il libro all'inizio viene collocato da Einaudi, ancorché Calvino – probabile estensore del risvolto – lo definisca nell'occasione «un testo d'esemplare valore della nostra letteratura»; solo nel '63, dopo il successo della *Tregua*, *Se questo è un uomo* verrà accolto in una collana a pieno titolo letteraria, quella dei «Coralli». Ma la cosa più giusta l'aveva detta Franco Antonicelli (che aveva accolto con entusiasmo *Se questo è un uomo*, nel '47, presso le torinesi edizioni Da Silva da lui dirette): nella quarta aveva scritto che «la sua testimonianza riesce ad essere nello stesso tempo quella di un uomo e di un letterato», e recensendo nel '58 l'edizione Einaudi così definirà il libro sulla «Stampa»: «un capolavoro anche dal punto di vista letterario, o dirò più chiaramente è un capolavoro letterario proprio per l'impulso e il freno meditatissimi che la pudica verità e il profondo senso morale hanno impresso sulla nuda cronaca».

Con scelta opinabile dal punto di vista strettamente filologico, ma assai convincente invece da quello letterario, la più evidente novità introdotta proprio in apertura dalla nuova edizione è la proposta – prima dell'edizione einaudiana, quella che tutti abbiamo letto – della *princeps*: quella che, rifiutata da Einaudi, venne pubblicata appunto dalla piccola De Silva. In questo modo tutti, non solo i filologi, possono apprezzare il lavoro 'letterario' fatto da Levi. A Nico Orenco, nell'85, rilasciò un'intervista breve ma molto importante (riportata da Ernesto Ferrero nella ricchissima *Cronologia* che correda i volumi einaudiani), nella quale spiegò non solo i termini di quel rifiuto, *a posteriori* clamoroso, ma anche altri aspetti decisivi: «Avevo scritto dei racconti al termine della prigionia. Li avevo scritti senza rendermi conto che potessero essere un libro. I miei amici della Resistenza dopo averli letti mi dissero di “arrotondarli”, di farne libro. Era il '47, lo portai all'Einaudi. Ebbe varie letture, toccò all'amica Natalia Ginzburg dirmi che a loro non interessava».

In uno dei racconti autobiografici raccolti nel '75 nel *Sistema periodico*, «Cromo», definisce Levi il suo primo libro «intricato e gremito, come un termiteo»: e tale in effetti si presenta, come s'è visto, la sua composizione. In un'altra intervista tarda (quella, a sua volta riportata nella *Cronologia*, rilasciata alla fine dello stesso '85 a «The Literary Magazine») aggiungerà Levi: «Durante questi quarant'anni ho costruito una sorta di leggenda attorno a quest'opera, affermando che l'ho scritta senza alcuna pianificazione, di getto, senza meditarci sopra. Le altre persone con le quali ho parlato di questo libro hanno accettato la leggenda. In realtà, la scrittura non è mai spontanea. Ora che ci penso, capisco che questo libro è colmo di letteratura». Non solo *Se questo è un uomo*, come si vede, ha «radici» lunghe e piuttosto intricate (un'altra novità importante della nuova edizione einaudiana è la promozione a testo di Levi a pieno titolo di un libro-chiave, è il caso di dire, come *La ricerca delle radici*: l'antologia personale che in precedenza figurava in appendice e in corpo minore); lo stesso Levi lo definirà – nell'opera sua ultima e testamentaria, *I sommersi e i salvati* – «un libro di dimensioni modeste, ma [che], come un animale nomade, ormai da qua-

rant'anni si lascia dietro una traccia lunga e intricata». Nella nuova edizione vengono proposte infatti, oltre come detto alle due edizioni (1947 e 1958) del testo, la sua versione radiofonica – realizzata dallo stesso Levi nel '64, per la regia di Giorgio Bandini, beckettiano fervente –, quella teatrale del '66 e quella per le scuole del '73 (corredata, come i successivi *La tregua*, *Il sistema periodico* e *La chiave a stella*, di ovviamente interessantissime note redatte dallo stesso Levi).

Ma soprattutto leggiamo, in un testo come si capisce cruciale ora rivisto alla luce delle ultime acquisizioni filologiche, quello che si presenta come l'*Ur-Text* del «macrotesto del Lager» (e invece, spiega Belpoliti, tale in effetti non è: perché già questo venne ricostruito dai suoi estensori rielaborando la loro deposizione manoscritta, in francese, consegnata ai sovietici all'indomani della Liberazione del 27 gennaio 1945): il *Rapporto sulla organizzazione igienico-sanitaria nel campo di concentramento per ebrei di Monowitz (Auschwitz-Alta Slesia)* redatto da Levi insieme al medico Leonardo De Benedetti e pubblicato dalla rivista «Minerva Medica» nel novembre del '46 (ma Levi si premura di depositarne subito una copia da un lato alla comunità ebraica di Torino e, dall'altro, all'Ufficio storico del CLN: doppia destinazione eloquente). A differenza di *Se questo è un uomo* – dove Levi si fa un punto d'onore di riportare solo ciò cui ha assistito coi propri occhi –, nel *Rapporto* si parla anche delle camere a gas, introdotte da un cauto quanto preciso «ci risulta». Come dice Belpoliti, è all'opera già in questa sede un «doppio sguardo»: quello della vittima e, insieme, quello del testimone «informato dei fatti» (ci si ricorda dell'autoanalisi all'inizio della *Tregua*, quando Levi confronta il proprio sguardo con quello dei soldati russi «dall'alto dei loro destrieri»). Il giro di vite quarant'anni dopo compiuto da Levi con quello che è il suo capolavoro, la nuova e definitiva forma-saggio *I sommersi e i salvati* (che non a caso riprende il titolo a suo tempo pensato per il primo libro, e rimasto a intitolare un suo capitolo), consiste proprio nel perfezionare e sistematizzare quel «doppio sguardo»: integrando in un'ulteriore forma-centauro la propria testimonianza personale con la massa imponente, e torturante, di quello che sulla Shoah, in quei quarant'anni, Levi aveva letto visto e ascoltato. Ottenendo il miracolo di trascendere la propria testimonianza e, insieme, di inverarla su un piano non più soggettivo ma universale e, diciamo con termine spesso abusato ma in questo caso credo legittimo, *filosofico*: riuscendo così uno dei testi maggiori del nostro Novecento letterario e insieme in assoluto, forse, il maggiore che sia mai stato scritto sull'evento più importante della storia umana.

Già nel 2015 Fabio Levi e Domenico Scarpa, nel volume *Così fu Auschwitz* pure pubblicato da Einaudi, hanno affiancato questo documento fondamentale ad altre testimonianze giurate (una prima volta raccolte nel volume *Da una tregua all'altra. Auschwitz-Torino sessant'anni dopo*, Chiarelettere 2010) che a Levi vennero più avanti richieste dai tribunali impegnati a processare i responsabili dei Campi nei quali era stato recluso (da Friedrich Bosshammer, re di quello di Fossoli in Emilia, sino ai più famigerati Höss, Mengele, Eichmann): riprodotti con la massima fedeltà, questi testi pongono una quantità di questio-

ni cruciali (si pensi solo al dibattito tra storici e giuristi sulla nozione di *prova*), ma soprattutto consentono ora di apprezzare la differenza sostanziale fra testi, come questi, di natura esclusivamente *testimoniale* (tale anche in senso «tecnico», forense: condannato all'ergastolo anche in seguito alla deposizione di Levi, Bosshammer morirà in carcere due anni dopo) e testi, come *Se questo è un uomo*, che a tale natura affiancano – alla maniera, una volta di più, del *centauro* – quella appunto *letteraria*.

Un altro episodio eloquente – sul quale s'incentra quello che è il capitolo-chiave della monografia di Belpoliti – è quello del racconto «Vanadio», compreso nel *Sistema periodico*, in cui Levi narra dell'incontro con un collega chimico tedesco, Ferdinand Meyer (ribattezzato nel racconto «dottor Müller», colui che «non si rende conto»), addetto all'I.G. Farben: l'azienda cioè che produceva lo Zyklon B, il gas usato ad Auschwitz. A fare da tramite era stata Hety Schmitt-Maass (rappresentante politica comunale di Wiesbaden a sua volta sposata con un chimico della I.G. Farben, ma figlia di un pedagogista socialista deportato a Dachau: il carteggio di Levi con lei, ampiamente citato da Belpoliti, si rivela una testimonianza chiave). Attraverso il confronto con le autentiche lettere che Levi si scambiò nel '67 con Meyer – che alla fine della stremante contesa, come il comandante di Treblinka Franz Stangl nel gran libro di Gitta Sereny, *In quelle tenebre*, rimase vittima di un infarto – è possibile capire le strategie retoriche, nonché l'impianto morale, della scrittura di Levi: il quale 'arrotonda' l'episodio in diverse maniere, anzitutto censurandone il traumatico finale (a Hety confesserà di «aver seguito i tentativi del chimico tedesco di esorcizzare il passato con una sorta di impazienza, “senza la reale volontà di essergli di aiuto”»), e che avrà modo di commentare: «se questa storia fosse inventata, avrei potuto introdurre solo due tipi di lettera; una lettera umile, calda, cristiana, di tedesco redento; una ribalda, superba, glaciale da nazista pervicace». Ma «poiché questa storia non è inventata», la realtà «risulta sempre più complessa dell'invenzione: meno pettinata, più ruvida, meno rotonda. È raro che giaccia su un piano».

Ha scritto Mario Barenghi (nella «Lezione Primo Levi» pubblicata nel 2013 da Einaudi col titolo *Perché crediamo a Primo Levi?*) che se oggi i testi di Levi sono divenuti, a livello internazionale, le testimonianze per eccellenza sulla Shoah – quelle che tutti ricordiamo, cioè, a differenza dei numerosi documenti che si affollano in libreria al ritorno dai Campi (e la cui mole, stando a Natalia Ginzburg, nel '47 fece propendere Cesare Pavese a rinunciare a quello di Levi) – è proprio per la loro natura letteraria. È precisamente l'opera di formalizzazione – l'«arrotondamento» della testimonianza nuda e cruda, al quale Levi attese prima e dopo la prima pubblicazione di *Se questo è un uomo* – che ha reso quella sua testimonianza memorabile: e dunque utile: e dunque *credibile*.

Se oggi il lungo viaggio di Levi verso la dimensione di scrittore 'vero' appare giunto al suo approdo definitivo lo si deve anche, se non soprattutto, a un mutamento di prospettiva prodottosi, prima che da noi, in una cultura dalla nostra letterariamente molto distante come quella statunitense. Non solo perché

si può datare con una certa precisione lo 'sdoganamento' internazionale di Levi scrittore alla lunga intervista che gli fece Philip Roth, nell'ottobre del 1986 (all'inizio dunque di quella che Annette Wieviorka ha definito «americanizzazione dell'Olocausto»; e sei mesi prima della tragica morte di Levi), sulla «New York Times Review of Books» (insistendo in particolare sugli aspetti artigianali della sua scrittura; non a caso Roth raccoglierà quella conversazione in un suo libro intitolato *Chiacchiere di bottega*); ma perché proprio negli Stati Uniti – giusto in quel '66 in cui, dall'altra parte dell'Atlantico, Levi si dibatteva colle sue *Storie naturali* – il 'caso' rappresentato da *A sangue freddo* di Truman Capote cominciava a dimostrare che la *non-fiction*, come si chiama oggi, può avere piena dignità letteraria. E anzi la vera e propria egemonia di cui essa gode contribuisce a spiegare come mai proprio Levi, oggi, sia lo scrittore italiano moderno più letto nel mondo.

Non – dunque – scrittore *ma* testimone, Levi: bensì scrittore *in quanto* testimone. E viceversa. Per questo Belpoliti, che tante energie ha speso per sottrarre l'opera di Levi alla dimensione della mera testimonianza (quale era considerata, la sua, sino agli anni Ottanta-Novanta), oggi può dire che «il lavoro critico che resta da fare [...] è quello di riportare lo scrittore nel campo del testimone, perché è dal legame tra questi due aspetti della sua personalità di autore che può scaturire una differente e più complessa visione del suo lavoro».

Il *doppio legame* incarnato dall'opera e dall'esistenza di Levi (sino, non escluso, all'ultimo atto – il suicidio commesso la mattina dell'11 aprile 1987, gettandosi dalla tromba delle scale della sua casa in Corso Re Umberto), da prova torturante e sacrificale nell'esistenza, e impaccio imbarazzante nell'opera e nella sua ricezione, a questo punto può – e deve – capovolgersi in positivo. La *prova* che per noi rappresenta questo autore non parla solo al tribunale della Storia: ma ci sfida a ridefinire, anche, il senso di quella che chiamiamo Letteratura. «La memoria umana è uno strumento meraviglioso ma fallace», aveva scritto Levi a guardia dei *Sommersi e i salvati*. Lo stesso si può dire della letteratura: fallace, senz'altro; e davvero, in casi come questo, meravigliosa.

«L'ALTRUI MESTIERE»: DUE AMICIZIE AL FEMMINILE DI PRIMO LEVI

Oleksandra Rekut-Liberatore

Following the example of several others who have written a few pages about the men's concentration camps, it is now my turn to give you some details about the women's camps as I have experienced them.

Lisa Pinhas, *A Narrative of Evil*

La fortuna mi arrise: la fabbrica di Chovrino ricevette una piccola centrale elettrica americana e c'era urgenza di tradurre le istruzioni. Dunque mi tolsero dallo sterro e mi trasferirono in un ufficio a tradurre. Voleva dire tornare ad avere un sembiante umano, togliersi la giubba sudicia, lavarsi, rimettersi i propri vestiti.

Julia Dobrovolskaja, *Post Scriptum. Memorie. O quasi*

A cosa aggrapparsi per resistere e sopravvivere al Lager? Questa è la domanda cruciale che si sono posti tutti i forzati dell'universo concentrazionario. Decisiva è, per la voce autorevole di Primo Levi, la professione acquisita e, in secondo luogo, la personale forza della spiritualità, della cultura delle radici imprescindibili che consentono di rimanere, nonostante tutto, nell'alveo dell'umano. Due aspetti che si intersecano, di fatto complementari, che hanno giovato anche a Luciana Nissim Momigliano e Giuliana Fiorentino Tedeschi, amiche di Primo e, per l'appunto, superstiti della Shoah. La prima, al tragico approdo al Lager, forte dell'autodichiarazione del possesso di una laurea in medicina, dopo un periodo di quarantena, viene impiegata al Revier, l'infermeria femminile di Birkenau. Il percorso di studi, intrapreso prima della promulgazione delle leggi razziali, l'aiuterà quindi a salvarsi, così come accadrà a Levi col suo mestiere di chimico¹. Giuliana

¹ Primo Levi, *Se questo è un uomo* [1946], in *Se questo è un uomo, La tregua*, Torino, Einaudi, 1989, pp. 123-126: «Ho in tasca un biglietto dell'Arbeitsdienst, dove è scritto lo Häftling 174 517, come operaio specializzato, ha diritto a camicia e mutande nuove, e deve essere sbarbato ogni mercoledì... Inoltre, si può chiamare lavoro questo mio? Lavorare è spingere vagoni, portare

segue, inconsciamente e per combinazione, l'altro *iter*; si sente vitale e resiliente perché interiormente corroborata dalla solida conoscenza delle civiltà classiche e della musica, base per sopportare i duri mesi di lavori forzati (basti rammentare, a tal proposito, l'esempio di Levi che si diletta, in quello scenario inumano, a declamare all'amico detenuto passi di Dante²). L'incontro tra Giuliana e Luciana (che cercò con tutte le sue forze di tenere le prigioniere italiane lontane dal Revier e dunque dal rischio di essere selezionate per le camere a gas) avvenne a Birkenau quando curò la Nissim una brutta influenza della Fiorentina Tedeschi.

Tenendo in considerazione queste brevi riflessioni introduttive, mi concentrerò sui rapporti, certamente amichevoli, ma complessi e talvolta persino conflittuali, che intercorsero tra Primo Levi e le due amiche, nonché sul loro mestiere (così bene sintetizzato nel titolo leviano) che le aiutò a sopravvivere non solo al Lager, ma anche alle asperità postbelliche. Alle precocissime testimonianze (*Ricordi della casa dei morti* di Luciana Nissim e *Questo povero corpo* di Giuliana Tedeschi, uscite già nel 1946 e scritte quindi immediatamente dopo il ritorno), fece seguito un pluriennale silenzio letterario, interrotto da Giuliana dalla necessità di rendere edotti i giovani, e violato da Luciana solo in seguito al suicidio inaspettato dell'amico. Entrambe concordano, in qualche maniera, sulle motivazioni che hanno spinto Levi a togliersi la vita, allontanando di fatto il suo gesto estremo dal perimetro emotivo dell'esperienza di Auschwitz.

1. *Luciana Nissim Momigliano: dalla Resistenza alla tardiva testimonianza del rimosso*

Negli anni universitari alla Facoltà di medicina a Torino, nella temperie della persecuzione razziale, Luciana Nissim cerca di addentrarsi più a fondo nell'essenza del suo essere ebrea e si avvicina ai giovani della biblioteca ebraica, stringendo saldi legami di amicizia. È proprio in queste sale che conosce Primo Levi e il futuro marito Franco Momigliano che la coinvolsero successivamente nella Resistenza. Il 13 dicembre del 1943 però, nelle vicinanze di Brusson in Valle d'Aosta, scatta l'arresto di Primo Levi, Luciana Nissim, Vanda Maestro e Franco Sacerdoti – trasferiti a distanza di poco più di un mese a Fossoli e da lì deportati ad Auschwitz. Uno stile ossuto e telegrafico è la cifra stilistica dell'incipit di *Ricordi della casa dei morti*, una delle prime testimonianze sulla Shoah al femminile:

travi, spaccare pietre, spalare terra, stringere con le mani nudi il ribrezzo del ferro gelato. Io invece sto seduto tutto il giorno, ho un quaderno e una matita, e mi hanno perfino dato un libro per rinfrescarmi la memoria sui metodi analitici».

² Ivi, p. 103: «Trattengo Pikolo, è assolutamente necessario e urgente che ascolti, che comprenda questo “come altrui piacque”, prima che sia troppo tardi, domani lui o io possiamo essere morti, o non vederci mai più, devo dirgli, spiegargli del Medioevo, del così umano e necessario e pure inaspettato anacronismo, e altro ancora, qualcosa di gigantesco che io stesso ho visto ora soltanto, nell'intuizione di un attimo, forse il perché del nostro destino, del nostro essere oggi qui...».

Sono partita da Fossoli di Carpi (Modena) la mattina del 22 febbraio 1944, con alcuni fra i miei più cari amici, Vanda Maestro, Primo Levi, Franco Sacerdoti. Il trasporto venne formato a Carpi: eravamo 50-60 persone in ogni carro bestiame, e il numero totale dei deportati si aggirava sui 550-600. Eravamo scortati unicamente da soldati tedeschi³.

L'autrice svela la sua *Lageranschauung* da deportata e, fatto più raro, quella professionale da medico. I *Ricordi*, trascritti a quattro mani assieme a un'altra reduce, Pelagia Lewinska, tra l'ottobre 1945 e l'aprile 1946, vengono pubblicati presso il piccolo editore Ramella con il titolo *Donne contro il mostro*.

Da questo *mémoire* appuriamo che all'arrivo ad Auschwitz il 26 febbraio 1944, Luciana e Vanda, dopo la separazione dai maschi, vengono condotte a Birkenau:

Io sono con Franco, Vanda, Primo; abbiamo deciso di dire che siamo parenti, per cercare di stare insieme anche in campo... ma subito si avvicina un SS., che brutalmente strappa via da noi i ragazzi, e li getta da un'altra parte, dove stanno ammassando tutti gli uomini. Non abbiamo il tempo di dirci una sola parola; dal loro gruppo Franco e Primo si volgono a guardarci con occhi infinitamente tristi; so che pensano che, se ora faranno qualche cosa di male alle donne, loro non saranno più vicini a noi per aiutarci⁴.

Del «quartetto» iniziale solo Luciana e Primo Levi riusciranno a salvarsi, mentre Vanda e Franco non rivedranno più la terra natia. Così nell'*explicit* di *Ricordi della casa dei morti*:

Vanda non è tornata, l'hanno selezionata in ottobre perché ormai molto malata: le sue amiche sono riuscite a procurarle un tubetto di sonnifero, così forse non si è accorta, quando l'hanno portata via, povera piccola Vanda che aveva sempre saputo che sarebbe morta [...]. Sono tornati anche 8 o 10 uomini del mio trasporto: loro erano entrati in campo un'ottantina circa, ma ben presto erano divenuti meno numerosi: frequenti malattie, frequenti selezioni ne avevano lasciato assai pochi in vita al momento dell'evacuazione del campo. E al 18 gennaio, mentre alcuni di loro che erano molto malati, furono lasciati in Rewier (e questi sono tornati quasi tutti – Primo Levi è fra loro) i pochi altri che ancora vivevano vennero evacuati. Di loro sappiamo solo, vagamente, che sono morti – non sappiamo né in che giorno né dove. Fra questi era Franco Sacerdoti – anche lui non è più tornato. // Ed eravamo partiti in circa 600...⁵

³ Luciana Nissim, *Ricordi della casa dei morti*, in Luciana Nissim-Pelagia Lewinska, *Donne contro il mostro*, Torino, Ramella, 1946, p. 19.

⁴ Ivi, pp. 22-23.

⁵ Ivi, p. 58.

All'esperienza della deportazione, Luciana tornerà soltanto dopo il suicidio di Levi col commovente necrologio pubblicato su «La Stampa»: «Ciao Primo, testimone sulla terra. Nel dolore disperato di oggi resto ormai sola a ricordare l'altro viaggio, e i carissimi Vanda e Franco S. che l'avevano condiviso con noi e non erano tornati. Luciana, 11 aprile 1987»⁶. Il suicidio di Primo, cui fa seguito a un anno di distanza la morte del marito, cambia drasticamente le sue coordinate esistenziali. Privata di due fari e pilastri di riferimento, l'ormai affermata psicoanalista comincia a ripensare il passato e l'eredità simbolica ricevuta da Levi. Come si percepisce dal necrologio, Luciana, sgomenta, si rende improvvisamente conto di essere rimasta la sola del gruppo a conservare, da viva, le stigmate della tragedia. Molti concordano sul fatto che la morte di Primo Levi ha rappresentato «un elemento scatenante che ha aperto una voragine»⁷ nel mondo interiore della Nissim Momigliano. Sentirsi diversa, più fragile e vulnerabile di come era solita accreditarsi, è stato traumatico⁸. Allontana quindi recisamente l'idea che Primo si sia tolto la vita perché perseguitato dagli echi emotivi e dai rimorsi legati ad Auschwitz. Ammetterlo avrebbe significato, di conseguenza, riconoscere anche il suo senso di colpa, in quanto salvata in ragione del lavoro privilegiato affidatogli dalle SS. Così in un'intervista concessa ad Annamaria Guadagni:

La mia idea è che anche Primo fosse stufo di essere un modello, un testimone che andava ripetendo sempre lo stesso canovaccio. Era stato malato, soffriva molto perché non riusciva più a scrivere, era depresso: una depressione più maligna del cancro. Primo era chimico, se avesse voluto morire da stoico avrebbe preso un po' di cianuro. Perché buttarsi dal quarto piano? Una morte così violenta è impensabile se non in uno stato di alterazione psichica, dietro la spinta di un impulso incoercibile, improvviso⁹.

Evidentemente, per preservarsi dal riaffiorare di brutti ricordi, ma anche per evidenti diversità di carattere, dopo il rientro in Italia, la Nissim e Levi s'incon-

⁶ Luciana Nissim Momigliano, *Necrologio per Primo Levi*, in «La Stampa», 11 aprile 1987.

⁷ *Intervista di Alessandra Chiappano a David Meghnagi*, in Alessandra Chiappano, *Luciana Nissim Momigliano: una vita*, Firenze, Giuntina, 2010, p. 243.

⁸ *Intervista di A. Chiappano a Silvia Giacomoni Bocca*, ivi, p. 244: «Luciana amava autorappresentarsi, e lo era, come una donna aliena da ogni compromesso, ma era sopravvissuta e questo implicava già un senso di colpa. Così ogni boccone di pane che lei aveva mangiato lo poteva ricondurre a una sua prepotenza, anche se non c'era stata. Quindi si è trattato di un processo veramente molto doloroso, perché ha comportato un cambiamento dell'immagine che Luciana aveva di se stessa. Era la grande psicoanalista, la moglie di Franco Momigliano, la signora milanese che andava a fare le conferenze... Questo suo recupero emozionale di Auschwitz, questo arrivare alla cognizione del proprio dolore, è stato un processo tremendo. E lei aveva bisogno di tante cose su tanti piani diversi e chiedeva molto. È stato un processo lungo, doloroso, molto intenso e molto vitale».

⁹ Annamaria Guadagni, *La memoria del bene: Luciana Nissim*, in «Diario della settimana», 2 agosto 1997, p. 19.

trano di rado. Levi rappresentava per lei un riapprodo mnestico ad Auschwitz con tutta la sofferenza annessa; ma nelle sporadiche occasioni dei loro *rendez-vous* bastava poco perché si capissero con uno sguardo¹⁰. «Io sono venuta via da Auschwitz, non sono più là»¹¹ – ribadirà Luciana nella sua ultima intervista, mettendo in evidenza la sua collocazione nel mondo post-Shoah per nulla contigua a quella di Primo Levi. Della loro saltuaria corrispondenza si sono salvate solo alcune lettere. Alessandra Chiappano, autrice della stupenda monografia sulla Nissim Momigliano, avanza l'ipotesi che la loro corrispondenza non fosse poi così povera, ma che Luciana abbia distrutto svariate lettere di Levi dopo la sua tragica morte¹². Tuttavia la missiva che Primo le invia il 22 febbraio 1966 nella ricorrenza dell'anniversario della loro partenza per Auschwitz e, nella quale afferma di essere «sostanzialmente diverso dal personaggio»¹³ da lui stesso incarnato, è giunta fino a noi. Ed è probabilmente proprio questa dichiarazione d'intenti che condiziona il giudizio di Luciana sulle motivazioni che hanno portato l'amico al suicidio. La reticenza della Nissim Momigliano su Auschwitz – ad eccezione dell'approccio usato nei *Ricordi* – viene fatta risalire da lei stessa alla delega morale concessa a Primo Levi quale portavoce unico:

Mi sentivo molto ben rappresentata da Primo e quello che volevo dire in più era che prima della deportazione, dentro di me, io Primo lo chiamavo «la più alta espressione». Cioè, lui era un uomo prestigiosissimo per me, la più alta espressione. Quindi, da sempre io sapevo che lui era un grand'uomo, da molto prima che lo scrivesse e testimoniasse. Quindi, quando lui ha cominciato a parlare, io ero ben contenta di lasciargli [la parola]¹⁴.

Il sentirsi rappresentata in un certo qual modo la obbligava a partecipare alle presentazioni dei libri dell'amico (le occasioni principali dei loro incontri), ma soprattutto la vincolava a tenere fede alla vocazione testimoniale.

Il costante tentativo di rimuovere il passato alimenta la vita professionale e privata di Luciana. In *Ricordi della casa dei morti* viene a galla il rimorso, mai dichiarato esplicitamente, come avviene nelle opere di Primo Levi, per il suo essere stata prescelta e favorita rispetto alle compagne di detenzione. Nonostante la buona volontà e la predisposizione empatica al sostegno delle recluse più sfortunate, si sente moralmente scoraggiata dall'ambiente lavorativo del Revier fem-

¹⁰ A. Chiappano, *Luciana Nissim Momigliano: una vita* cit., p. 232.

¹¹ L. Nissim Momigliano, *Intervista alla USC Shoah Foundation*, 3 luglio 1998 (ivi, p. 231).

¹² A. Chiappano, *Luciana Nissim Momigliano: una vita* cit., p. 232.

¹³ P. Levi, *A Luciana Nissim Momigliano*, 22 febbraio 1966 (in *Lettere di Primo Levi*, *Archivio Luciana Nissim Momigliano*).

¹⁴ L. Nissim Momigliano, Programma RAI: *Primo Levi. Il mestiere di ricordare*, in occasione del decennale della morte di Levi, trasmesso su Raiuno il 3 aprile 1997, a cura di Stefano Bartezzaghi, Marco Belpoliti, Roberto Fontolan e Gad Lerner (A. Chiappano, *Luciana Nissim Momigliano: una vita* cit., p. 250).

minile di Birkenau¹⁵ e avverte la frustrazione di dover esercitare la professione di medico formalmente, senza l'ausilio di medicinali e altri mezzi necessari:

In queste condizioni pazzesche io continuavo il mio lavoro in Rewier – lavoro in cui non credevo e che era privo di senso – dapprima nel Block di Durchfall, e poi nel Block 12, che dopo la selezione di aprile aveva sostituito il Block 18: avevo nel mio reparto 40, 50 ebrei di tutte le nazionalità, ma specialmente le italiane che, povere, malandate, senza conoscenze, non erano capite né tanto meno prese in considerazione da nessun'altra; lavoravo per loro, ma senza alcuna convinzione [...]. Eppure io dovevo ritenermi già talmente fortunata in confronto alle mie compagne! Io potevo trovare nella giornata qualche minuto per me, vivevo in una cameretta con solo cinque colleghe, dormivo sola in un lettino, mentre le altre... numeri disperatamente anonimi, esse erano sempre tutte insieme, a migliaia, [...]; soprattutto io lavoravo nella mia professione, relativamente indipendente e rispettata, mentre per loro il lavoro era una maledizione¹⁶.

In effetti, appena le si presenta una possibilità, Luciana accetta di essere trasferita, nell'agosto del '44, a Hessisch Lichtenau, un sottocampo di lavoro di Buchenwald con condizioni igienico-lavorative migliori e, cosa più importante, senza fini di sterminio. Ma non pensa solo a sé nel momento in cui prende la decisione di trasferirsi a Hessisch; spera, in tal modo, di contattare il futuro marito e la famiglia esiliata in Svizzera. «Come Primo Levi da Monowitz, anche Luciana riuscì, da Hessisch, a far pervenire una cartolina a Franco Momigliano»¹⁷. Non esistono invece prove che si sia procurata i recapiti elvetici dei genitori e delle sorelle. La prima informazione affidabile arriva da comuni conoscenze che fanno leva, a loro volta, sulla nota cartolina che accenna anche alla sorte di Luciana, spedita da Primo Levi alla madre. Ma è l'abbandono di Vanda Maestro, cui è costretta *malgré elle* a seguito del trasferimento a Hessisch, la ferita che non si è mai rimarginata. Riflettendo sulla morte di Vanda che mostrava sin dall'inizio

¹⁵ L. Nissim, *Ricordi della casa dei morti* cit., pp. 43-45: «Quelle che guariscono devono essere subito inviate al lavoro. L'ordine è che quando una paziente è sfebbrata da tre giorni, deve essere dimessa. Le dimettiamo che non stanno ancora in piedi, sono pallide, deboli, magrissime; ricominciamo a lavorare nei vari Kommandos, uno più faticoso dell'altro, si trascinano per qualche tempo... e devono tornare in Rewier – tutte sappiamo che questa volta non se la toglieranno. Ma talvolta non abbiamo proprio il coraggio di rimandarle in campo, e ci decidiamo a falsare le cartelle segnando una febbre che non esiste, e così riusciamo a trattenerle ancora qualche giorno – e tremiamo ad ogni controllo che se ne accorgono. Ma neppure loro, così malate come sono, desiderano restare troppo a lungo in Rewier, c'è troppo pericolo di selezioni! [...] a Birchenau non era permesso a un bambino ebreo di venire al mondo; se i tedeschi l'avessero saputo, l'avrebbero mandato in gas colla sua mamma. Poiché la mamma doveva continuare a vivere, c'era qualcuno che aspettava a casa il suo ritorno... le dottoresse del Rewier uccidevano il bambino, senza che i tedeschi sapessero che era nato».

¹⁶ Ivi, pp. 46-47.

¹⁷ A. Chiappano, *Luciana Nissim Momigliano: una vita* cit., p. 123.

atteggiamenti da sommersa¹⁸, la Nissim sottolineerà che per non lasciarsi andare e sopraffare era fondamentale il possesso di forza d'animo e una buona conoscenza delle lingue (requisiti anche di Primo Levi e Giuliana Tedeschi). «*Ich bin Ärztin* [Sono un medico]»¹⁹ – sarà la faticosa dichiarazione di Luciana, la sua prima e ancora incerta frase in tedesco che le permetterà di salvare la vita all'arrivo a Auschwitz; ma già nelle prime giornate, trascorse in quarantena, si dedicherà allo studio serio della lingua tedesca e a Hessisch Lichtenau dialogherà con le detenute in un ottimo ungherese.

Prima di lasciare Auschwitz parla con Vanda che, presentando la fine, fa promettere all'amica, nel caso di una maternità dal fiocco rosa, di dare alla piccola il nome Vanda²⁰, promessa che Luciana non riuscirà a mantenere, poiché la neonata, destinata a esaudire quel desiderio, verrà alla luce priva di vita nel '47. L'abbandono di Vanda è «un lutto mai elaborato fino in fondo»²¹, tanto che ancora nel 1998 la Nissim Momigliano, sul letto di morte non del tutto lucida, continuerà a disperarsi per la perdita di Vanda; un cruccio «in quei momenti di delirio»²² indirizzato sia alla sua bambina nata morta che all'amica deceduta a Birkenau.

Un'altra prova tangibile del continuo riapprodo mentale al Lager, come a uno specchio della coscienza, la rinveniamo nella lettera inviata a Franco Momigliano pochi mesi dopo il ritorno a casa:

Non è per mandarti un messaggio d'amore, bensì per raccontarti una cosa per me importante. Ieri ho incontrato, casualmente, a Torino, una carissima ragazza jugoslava, profuga in Asti, che avevo conosciuto ad Auschwitz [...]. E poi lei mi ha ripetutamente detto questo – che due sue amiche, anche [loro] jugoslave, venute con me da Fossoli, continuavano a dirti di come io fossi stata sempre buona e generosa, e che lei stessa, conosciuto più a fondo l'ambiente laggiù e specialmente l'infermeria, doveva ripetermi «che anche in campo io ero rimasta onesta». È bello no? [...]. Ti confesso che io temevo il giudizio delle compagne che sarebbero tornate – io ero in una posizione privilegiata, e avevo paura che, ripensandoci ora, esse trovassero che io non avevo fatto quello che potevo²³.

¹⁸ L. Nissim, *Ricordi della casa dei morti* cit., pp. 47-48: «Vanda diveniva ogni giorno più debole, il suo visino era ogni giorno più piccolo, sciupato, gli occhi meno brillanti, il suo spirito meno vivace. Le sue gambe erano gonfie, i piedi piagati, pesanti; camminava con fatica, trascinando a stento gli enormi zoccoli che le scappavano; una parola dura la faceva subito piangere».

¹⁹ Ivi, p. 26.

²⁰ Ivi, p. 47: «Un giorno mi dice: “Se io morirò, e tu un giorno avrai una famiglia, la chiamerai Vanda la tua bambina?” Io glielo prometto».

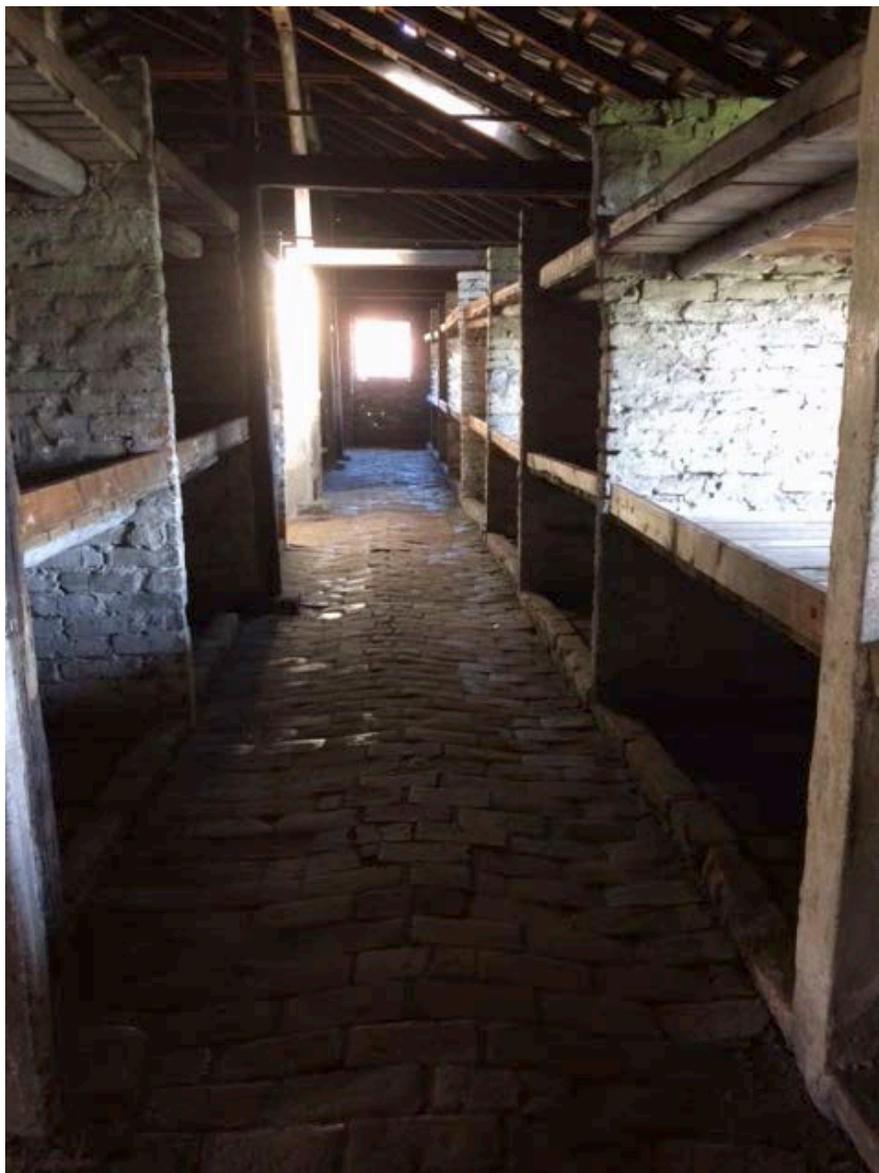
²¹ *Conversazione di A. Chiappano con Marcello Pezzetti*, in A. Chiappano, *Luciana Nissim Momigliano: una vita* cit., p. 249.

²² Ivi, p. 254.

²³ L. Nissim, *A Franco Momigliano*, 14 agosto 1945 (in *Carteggio Luciana Nissim-Franco Momigliano*, *Archivio Luciana Nissim Momigliano*).



A Auschwitz II-Birkenau (foto di Oleksandra Rekut-Liberatore).



L'interno di una baracca nell'ex-campo di Auschwitz II-Birkenau (foto di Oleksandra Rekut-Liberatore).

Il chiodo fisso dell'aver goduto, allo stesso modo di Levi, di «una posizione privilegiata»²⁴ non le darà requie; a ciò si aggiunge la preoccupazione di non riuscire a fare un «buon uso della libertà»²⁵. Ma forse già negli anni bui dei campi, durante il duro tirocinio professionale, Luciana si chiarisce le idee sulla specializzazione che vorrà esercitare; e alla fine del 1946 consegue la specialistica in Pediatria: «sentivo che specializzarmi in Pediatria, progettarmi in un lavoro con i bambini rappresentava per me il modo più reale [...] di onorare e mantenere vivo il ricordo degli innumerevoli bambini che la guerra hitleriana aveva annientato senza pietà»²⁶. Donarsi, dissolversi nel dolore altrui, ma nello stesso tempo attivarsi per risolvere un problema personale: prepararsi a una futura maternità per omaggiare Vanda Maestro sono gli obiettivi che Luciana si pone negli anni postbellici, coincidenti con l'esercizio del ruolo di dirigente presso la scuola materna della Olivetti.

La lunga malattia, retaggio della gravidanza fallita, il successivo allontanamento dall'Olivetti, ma probabilmente e soprattutto la volontà e le difficoltà di reperire risposte a domande non ancora affiorate a livello di coscienza, sfoceranno nel conseguimento, nel 1959, di un'altra specializzazione in Psichiatria. I convegni, ma soprattutto la stesura di libri – tra cui spicca *L'ascolto rispettoso*, titolo che allude chiaramente all'atteggiamento che lo psicoanalista, per deontologia, deve assumere – sono le attività alle quali si dedicherà *vita natural durante*. Ma è soprattutto il mutismo sull'esperienza di Auschwitz che invita alla riflessione. «L'ascolto rispettoso» per le testimonianze degli altri sopravvissuti, Primo Levi incluso, viene trattato come un dogma da Luciana che, dopo il libro del '46 passato inosservato, non toccherà più, in prima persona, l'argomento del Lager. Solo la morte di Levi, come è stato già segnalato *ad abundantiam*, lentamente la costringe a riscavare dentro gli abissi dell'orrore. Quest'ultimo periodo è marcato dalla partecipazione a incontri e dibattiti dedicati alla memoria del genocidio degli ebrei (all'inizio come ascoltatrice e solo in seguito da relatrice) e dalla ripresa degli studi sul giudaismo, accantonati dai tempi della gioventù torinese e della biblioteca ebraica. Luciana nel 1992 «visita» Birkenau, laddove, dopo il suo trasferimento, non era mai voluta tornare; un episodio questo che si trasforma in un'altra occasione per la sua testimonianza, ormai indipendente seppur inestricabile dal pensiero leviano. Nel 1997 visiona il film *La tregua* di Rosi, tratto dell'omonimo romanzo dell'amico scomparso, e senza indulgenze commenta: «Primo non era così. Uno così ad Auschwitz non sopravviveva. Ad Auschwitz Primo ha sofferto la fame, il freddo, le botte e la paura; si è personalizzato e si è riempito d'odio, come tutti. Solo al ritor-

²⁴ A. Chiappano, *Luciana Nissim Momigliano: una vita* cit., pp. 154-155.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ L. Nissim Momigliano, *L'ascolto rispettoso. Scritti psicoanalitici*, Milano, Cortina, 1999, p. VIII.

no, quando si è messo a scrivere, è stato capace di prendere il distacco dalla sua esperienza»²⁷.

Riuscirà mai Luciana a prendere la giusta distanza dalla tragedia dei Lager? Sembrerebbe di no. Abituata a sentirsi più medico che paziente, più psicoanalista che psicoanalizzata, trascura i propri tormenti interiori. Non è casuale dunque la reiterazione dello stesso incubo (il medesimo di Primo Levi e altri deportati): tentare di raccontare Auschwitz e non essere creduti, né compresi. L'affermazione «questa selezione non la passo»²⁸, più da gergo da campo che da malata a proposito dell'inappellabile diagnosi di tumore comunicata nel 1995, rappresenta la quintessenza di come ogni dolore la riporti sempre a Birkenau.

Ma non vorrei portare a termine questa parte della mia indagine con la morte di Luciana Nissim a Milano nel 1998, né con la riemersione di un passato fattosi sempre più ispido negli ultimi anni di vita, ma con i passaggi esiziali della lettera spedita il 23 novembre 1945 dalla collega Bianca Morpurgo, anche lei medico al Revier e sopravvissuta ad Auschwitz: «Io spero di passare da Milano verso la fine dell'anno e tu sarai così buona da venirmi a trovare là, devo anche vedere Giuliana Tedeschi»²⁹. E ancora:

Purtroppo di Vanda posso darti le più esatte notizie; era al Blocco 22 (eravamo passati al *Zigeuner Lager*) e stava male; aveva *Durchfall* [dissenteria] e una forma di t.b.c. polmonare abbastanza grave. È andata con la selezione verso la metà di ottobre dello scorso anno. Ho fatto l'impossibile per salvarla, sono andata persino a parlare con König (lo ricordi?). Ma tutto è stato inutile; non ho rimorso ad averlo fatto, ma all'ultimo momento le ho dato un tubetto di Gardenal! È stato un vero strazio.

Un passo che verrà ripreso, con i necessari distinguo, da Luciana nel finale citato di *Ricordi della casa dei morti*. Alla morte di Vanda Maestro viene dedicata anche una pagina struggente in *C'è un punto della terra* di Giuliana Tedeschi, della quale tratterò più avanti:

Wanda era giovane, non ancora laureata, non più che un mucchio di ossa coperte di pelle. Le si era avvinghiata al collo: // – Bianca, salvami, salvami! – urlava. – Non voglio morire. Divento pazza, divento pazza! – e come artigli le sue mani affondavano nella carne. Con quegli urli nelle orecchie Bianca corse all'armadietto dei medicinali. Si guardò indietro. Lo aprì svelta, prese un tubetto e lo nascose in petto. Poi aspettò che calasse la notte. Buio e silenzio nel campo. Uscì sola, nascostamente, dal blocco; strisciò rasente alle baracche, fino all'ultima, il «blocco della morte». Ad una finestra chiusa, chiamò: // – Laura, Laura, Wan-

²⁷ A. Chiappano, *Luciana Nissim Momigliano: una vita* cit., p. 251.

²⁸ *Conversazione di A. Chiappano con Marcello Pezzetti* cit., p. 253.

²⁹ Bianca Morpurgo, *A Luciana Nissim*, 23 novembre 1945, in *Carte Vanda Maestro, Archivio Luciana Nissim Momigliano*.

da! – Rispose dall'interno una voce fievole. – Tenete, è un potente sonnifero –. Una mano si sporse fra le stecche e si ritirò. // Con le mani sullo stomaco Bianca corse fino al suo letto e vi si gettò sopra riversa³⁰.

2. Giuliana Fiorentino Tedeschi: l'amore per le lingue e la memoria del Lager

Nell'Appendice del 1976 a *Se questo è un uomo*, in risposta alle domande più frequenti dei lettori, Primo Levi ricorda il suo ritorno ad Auschwitz nel '65:

Quanto al mio Lager, non esiste più; la fabbrica di gomma a cui era annesso, ora in mani polacche, si è talmente ingrandita che ne ha completamente occupato il territorio. // Ho provato invece un'impressione di angoscia violenta entrando nel Lager di Birkenau, che non avevo mai visto da prigioniero [...]. Qui niente è stato abbellito. Era con me una mia amica, Giuliana Tedeschi, superstita di Birkenau. Mi ha fatto vedere che su ogni tavolaccio di m 1,80 per 2 dormivano fino a nove donne. Mi ha fatto notare che dalla finestrella si vedono le rovine del crematorio; a quel tempo, si vedeva la fiamma in cima alla ciminiera. Lei aveva chiesto alle anziane: «Che cosa è quel fuoco?», e le avevano risposto: «Siamo noi che bruciamo»³¹.

Giuliana Fiorentino – classicista, docente di lingua e letteratura greca e latina – ha lasciato preziose testimonianze sulla Shoah e una ricchissima serie di riflessioni sul vissuto concentrazionario delle donne. Così in un'intervista concessa a Daniela Padoan, ispirata dai noti versi che Primo Levi pone in esergo a *Se questo è un uomo*³², sintetizza le peculiarità della condizione muliebre nei campi di concentramento: «Sono convinta che le donne abbiano vissuto questa esperienza in maniera più sfaccettata e in un certo senso più ricca. Tutta la mia esperienza del Lager è stata segnata dal mio essere donna [...]. La rasatura a zero, la nudità, l'immediata solitudine e, soprattutto, il distacco dai figli. Per un uomo è diverso»³³.

Svenduta per pochi danari assieme al coniuge e alla suocera dai fascisti, riesce con l'aiuto della fedele domestica a mettere in salvo le due figlie (l'una di due anni e mezzo e l'altra di undici mesi). Amica di Primo Levi fin dalla giovinezza, sulla scorta di tale lunga frequentazione, la Tedeschi, basandosi sul suo

³⁰ Giuliana Tedeschi, *C'è un punto della terra... Una donna nel lager di Birkenau* [1989], Torino, Loescher, 1992, pp. 108-109.

³¹ P. Levi, *Appendice*, in *Se questo è un uomo* cit., pp. 337-338.

³² P. Levi, *Se questo è un uomo* cit., p. 7: «Considerate se questa è una donna, / Senza capelli e senza nome / Senza più forza di ricordare / Vuoti gli occhi e freddo il grembo / come una rana d'inverno».

³³ G. Tedeschi, *La testimonianza di Giuliana Tedeschi raccolta tra il 9 ottobre 2002 e il 3 novembre 2003*, in Daniela Padoan, *Come una rana d'inverno. Conversazioni con tre donne sopravvissute ad Auschwitz*, Milano, Bompiani, 2004, pp. 133-135.

ethos – anarchico affettivo, al tempo privo di legami – spiega le ragioni per le quali viene spesso definito «testimone per eccellenza»:

[Primo] Aveva una straordinaria libertà di analisi, di lucidità perché non aveva nessuno nel Lager, non aveva lasciato figli a casa, non aveva quei legami più intimi e primordiali che tenevano avvinti gli altri [...]. Poteva osservare. Era solo, e questo ha concentrato la sua possibilità di osservazione, lo ha fatto diventare acuto, sensibile al massimo grado³⁴.

Salvo poche e rare eccezioni, costituite da pubblicazioni a tiratura limitata, la Tedeschi sottolinea il carattere tardivo dell'autocoscienza femminile³⁵. Basti ricordare che il suo *C'è un punto della terra...* venne pubblicato soltanto nel 1988, anche se preceduto da *Questo povero corpo*, uscito con scarso riscontro nel '46, «perché la casa editrice [EDIT] era molto piccola e, come tante nel dopoguerra... subito fallita [...]»³⁶. In verità era stata la Tedeschi stessa a ostacolare la promozione del libro, considerandolo troppo sincero e imperfetto, al punto che persino i familiari più prossimi lo avrebbero letto solo molti anni dopo l'uscita, così come era accaduto anche alle testimonianze orali; Giuliana non aveva mai fatto parola in pubblico della prigionia a Birkenau, finché un giorno un'allieva, durante una lezione, le aveva chiesto, a bruciapelo, della sua esperienza di deportata: «La mia testimonianza nacque così, come una mamma che racconta, in una forma di rispondenza reciproca. Io potevo contare su di loro [gli allievi] che mi ascoltavano, e loro volevano ascoltarmi»³⁷.

Non è un caso che la dedica a *C'è un punto della terra...* (il volume dove l'autrice espande, chiarisce e approfondisce il testo del '46) suoni così «Ai ragazzi delle scuole, che al mio ritorno dall'inferno nazista mi hanno aiutato a vivere»³⁸. E ancora sull'obbligo di farsi portavoce dei deportati: «Il dovere della testimonianza sta diventando un cliché. Io però non l'ho mai sentito, senno non avrei tenuto il mio libro nel cassetto per quarant'anni»³⁹. E preciserà ulteriormente:

Il caso di Primo Levi è molto calzante, perché lui ha sempre detto che già nel campo pensava di salvarsi per testimoniare, cosa che io invece non ho mai pensato. Questo è importante: nel suo, intimo, Primo si è sentito testimone già dal momento in cui avvenivano i fatti a cui egli partecipava. Sperava di sopravvivere per testimoniare. Invece io non ho mai pensato che la testimonianza fosse un dovere. Forse ho sbagliato, ma per me era così [...]. Non ho scritto per testi-

³⁴ Ivi, p. 156.

³⁵ Ivi, pp. 133-135: «Le donne non hanno cominciato a testimoniare in pubblico da subito, ci hanno messo del tempo, forse perché per noi era troppo doloroso».

³⁶ Ivi, p. 165.

³⁷ Ivi, p. 170.

³⁸ G. Tedeschi, *Premessa*, in *C'è un punto della terra...* cit., p. XVII.

³⁹ G. Tedeschi, *La testimonianza*, in D. Padoan, *Come una rana d'inverno* cit., p. 171.

moniare, ho scritto per il bisogno di sfogarmi, per il bisogno di allontanarmi da questa esperienza. Primo Levi invece sentiva il bisogno di testimoniare quando era ancora nel campo, per lui era un bisogno morale⁴⁰.

La Tedeschi scrive *Questo povero corpo* nell'immediato dopoguerra, motivata da una forte esigenza di autoanalisi. *Se questo è un uomo* di Levi uscirà un anno dopo, nel '47. L'autore dell'introduzione alla ristampa di *Questo povero corpo*, Lucio Monaco, allude alla possibilità che la scrittura della Tedeschi prefiguri motivi ripresi successivamente da Levi: innanzitutto il dimostrativo di vicinanza «questo», presente nei due titoli, così come il ritmo (*Questo povero corpo* potrebbe essere la prima metà di un endecasillabo, mentre *se questo è un uomo* è, come noto, la seconda parte di un endecasillabo)⁴¹. Entrambi sottolineano l'effetto disumanizzante dei campi di concentramento che riducono gli esseri umani a nuda e sofferta corporalità. Un'altra tangenza sarebbe da rinvenire nella divisione del libro in capitoli non numerati.⁴² Ma qualche decennio dopo, il rapporto tra i due amici si invertirà: sarà ormai la Tedeschi a citare espressamente Levi, come lei diventato scrittore in seguito alla tragedia vissuta. In *C'è un punto della terra...* narrerà la morte dell'ebrea Mala che ha schiaffeggiato un SS: «Non sarete voi a uccidermi; Mala muore da sola!» E tratta una lametta di rasoio si recise prontamente le vene dei polsi [...]. L'hanno curata, perché poi finisse al crematorio⁴³. E riconosce, in una nota, che la sua versione non coincide con quella accreditata da Levi nei *Sommersi e i salvati*, secondo cui «i militi accorsi calpestarono a morte [Mala] ed ella spirò sul carro che la portava al crematorio». In *Memoria di donne e bambini nei Lager nazisti* (1995), confrontandosi con *La tregua*⁴⁴, rifletterà invece sul problema dell'infanzia nei Lager.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ Lucio Monaco, *Introduzione*, in G. Tedeschi, *Questo povero corpo* [1946], Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2005, p. XVIII.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ G. Tedeschi, *C'è un punto della terra...* cit., pp. 100-101 e P. Levi, *I sommersi e i salvati*, Einaudi, Torino, 1986, p. 127.

⁴⁴ G. Tedeschi, *Memoria di donne e bambini nei Lager nazisti*, Torino, Zamorani, 1995, p. 19: «Tristissimo fu il problema dell'infanzia nei Lager e in particolare in quello di Auschwitz, dove sono stata internata per circa un anno. Sia io che Primo Levi abbiamo creduto che ad Auschwitz non sopravvivessero bambini, né avremmo potuto accertarcene, data la grande estensione dei campi e la nostra impedita mobilità» e p. 21: «A questo destino tragico ed oscuro appartiene Hurbinek, rimasto, chi sa come, tra i prigionieri gravemente ammalati, dopo che le SS abbandonarono il campo di Auschwitz. Qui lo trovò Primo Levi che così lo descrisse: "Dimostrava tre anni circa, nessuno sapeva niente di lui, non sapeva parlare e non aveva nome: quel curioso nome, Hurbinek, gli era stato assegnato da noi, forse da una delle donne, che aveva interpretato con quelle sillabe una delle voci inarticolate che il piccolo ogni tanto emetteva. Era paralizzato dalle reni in giù ed aveva gambe atrofiche, sottili come stecchi, ma i suoi occhi, persi nel viso triangolare e smunto, saettavano terribilmente vivi, pieni di richiesta, di asserzione, della volontà di scatenarsi, di rompere la tomba del mutismo" (P. Levi, *La tregua*, Einaudi, Torino)».

Intervistata varie volte, anche da studiosi stranieri⁴⁵ su Primo Levi, sottolinea la loro diversa sensibilità:

mi chiedono, *lei si è sentita colpevole di essere sopravvissuta?* Ma perché dovrei sentirmi colpevole? [...] Eppure è diventato luogo comune che ci dobbiamo sentire colpevoli di essere sopravvissuti. Secondo me, anche qui, il guaio deriva dal fatto che Primo Levi ha parlato di questo senso di colpa, e tutto quello che lui ha detto è diventato universale. Era vero per lui, ma perché non si possono accettare le opinioni, i sentimenti di ciascun sopravvissuto, senza farne una regola?⁴⁶

Allo stesso modo di Luciana Nissim, nega recisamente che il suicidio di Primo Levi fosse da far risalire all'esperienza del Lager, attribuendolo piuttosto ad altre cause, tra le quali le conseguenze di due operazioni chirurgiche, di poco precedenti⁴⁷: «[Primo] si disperava – afferma Giuliana – perché gli pareva di non ricordare più niente, credeva di non poter più parlare con scioltezza in pubblico, di non capire più l'inglese»⁴⁸.

Come per Levi, la conoscenza delle lingue è centrale nell'esperienza concentrationaria e nella vita della Fiorentino Tedeschi. Allieva di Benvenuto Terracini, Giuliana nella sua premessa a *C'è un punto della terra...* mostra riconoscenza e gratitudine al maestro⁴⁹: «mi sono laureata in linguistica con Benvenuto Terracini, che mi ha trasmesso l'interesse per la storia della lingua italiana e dei dialetti»⁵⁰. La tesi, suggeritale dal professore, verteva su un glossario ebraico del 1480, contenente anche lemmi dialettali napoletani (benché nata a Milano, Giuliana aveva trascorso una parte dell'infanzia a Napoli). Non è causale il riferimento al vernacolo; già nel terzo capitolo di *Questo povero corpo* il palpito del dialetto natio ridarà alla scrittrice «un alito di calore»⁵¹, per usare una sua espressione, e la spinta per iniziare l'ennesimo giorno di un duro e umiliante lavoro: «Ehi, tussann; istamatina el vœur minga mœvess!»⁵² [...]. Quelle parole in dialetto lombardo colmarono una lontananza e in uno stretto abbraccio, aggrappate al carro, ci sentimmo tutte meno sole»⁵³.

⁴⁵ Carole Angier, *The Double Bond. Primo Levi. A Biography*, Londra, Viking, 2002.

⁴⁶ G. Tedeschi, *La testimonianza*, in D. Padoan, *Come una rana d'inverno* cit., p. 172.

⁴⁷ Ivi, p. 155.

⁴⁸ Ivi, p. 155.

⁴⁹ Un'altra famosa allieva di Terracini, Maria Corti, fornisce in *Dialogo in pubblico* (Intervista di Cristina Nesi, Milano, Rizzoli, 1995, pp. 20-25) una testimonianza: «Terracini era un maestro nato, offriva quella figura illuminata del maestro, che è uno dei pochi doni della scuola. Guidava alla ricerca attraverso seminari e lavori di gruppo, ancora rari in quegli anni nelle Facoltà di Lettere italiane. Attraverso questo lavoro di gruppo non solo conosceva bene i singoli allievi, ma si preparava a guidarli con intuito e decisione inflessibile a prendere la loro strada».

⁵⁰ G. Tedeschi, *Premessa*, in *C'è un punto della terra...* cit., p. XVII.

⁵¹ G. Tedeschi, *C'è un punto della terra...* cit., p. 28.

⁵² «Ehi, ragazze, stamattina non vuol mica muoversi!» (*ibidem*).

⁵³ *Ibidem*.

E ancora sul potere taumaturgico dell'idioma materno e sul νόστος: «In mezzo al rumore di passi pesanti sul selciato giunse improvvisamente alle nostre orecchie il suono familiare del nostro linguaggio. Voci dell'alta Italia, della scivolante parlata veneta, voci di sonori dialetti meridionali, ancor più care nell'immediata vivezza del vernacolo»⁵⁴.

La scrittura della Tedeschi, come quella di Levi, è segnata da un plurilinguismo strutturato su intrecci e snodi tra lingue mediterranee e mittel- o esteuroppee. Estrapoliamo da *Questo povero corpo*: «“Los, weiter, schnell!” non una forma espressiva di linguaggio sulle loro bocche, ma una specie di abbaiare rabbioso che li rendeva simili agli inseparabili cani lupi avvezzi ad avventarsi contro di noi»⁵⁵. Per forza di cose e vista la situazione, sono numerosi, nelle opere di Giuliana, gli inserti in tedesco: le iscrizioni («halte dich sauber»⁵⁶, «eine Laus ist dein Tod»⁵⁷), i perentori ordini delle SS («Aufstehen»⁵⁸, «Mittagholen»⁵⁹, «Antreten»⁶⁰), gli scambi tra prigionieri. Affiora la ripugnanza, per nulla dissimulata, verso la lingua teutonica, ma anche una sua buona padronanza: «Capivo quello che dicevano, ma facevo finta di no per prendere tempo»⁶¹ e soprattutto l'amore per la civiltà germanica: “non ho mai capito come un popolo che ha dato tanto alla cultura possa aver concepito la Shoah”⁶².

Sono dunque proprio i versi «*das Land, das meine Sprache spricht, / o Land, wo bist du?*»⁶³ di Schmidt von Lübeck musicati da Schubert a donare sollievo e permettere alle internate italiane di riconoscersi nella *Sehnsucht* del poeta.

Ugualmente ambivalente è il rapporto di Giuliana con il polacco, un idioma che lei percepisce irritante e ostile; ma del tutto inaspettatamente sarà proprio in questa lingua che una reclusa la sprona a resistere, a non abbandonarsi alla disperazione, tenendo viva la speranza di una risurrezione e della fine dell'incubo tra il filo spinato: «molte volte, quando il lavoro sembrava sfibrarmi, quando il freddo o il caldo, la fame, la sete o altro mi tormentava, mi sono nel mio intimo ripetuta il tuo grido *Dali, dali!* (avanti, avanti!) dei giorni in cui ci incitavi in polacco a trascinare il carro»⁶⁴. Questa epanalessi fonde l'invito in lingua polacca ad andare avanti, sempre e nonostante tutto, con la consapevolezza di essere divenuta *alia* («La vita del Lager ha segnato un taglio netto, ha posto come

⁵⁴ G. Tedeschi, *Questo povero corpo* cit., p. 119.

⁵⁵ Ivi, p. 28.

⁵⁶ Ivi, p. 57.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ G. Tedeschi, *C'è un punto della terra...* cit., p. 98.

⁵⁹ Ivi, p. 83.

⁶⁰ Ivi, p. 116.

⁶¹ G. Tedeschi, *La testimonianza*, in D. Padoan, *Come una rana d'inverno* cit., p. 143.

⁶² Ivi, p. 154.

⁶³ G. Tedeschi, *C'è un punto della terra...* cit., p. 58.

⁶⁴ G. Tedeschi, *Questo povero corpo* cit., pp. 64-65.

una barriera, che ora mi pare ancora insormontabile»⁶⁵; e altrove: «quando torneremo, saremo diverse, saremo estranee a chi non ha provato quest'inferno»⁶⁶. Giuliana non padroneggia il polacco, come dimostra la trascrizione erronea di «*Dali, dali!*» in *Questo povero corpo*, rimaneggiata in «*Dalej, dalej!*» in *C'è un punto della terra...* Così Giuliana Tedeschi accosta ossimoricamente il polacco, lingua sconosciuta e odiata da lei, alla sua passione per la classicità. Nel Lager la scrittrice si rallegra nell'orecchiare l'amato latino, seppur reso con gutturale «accento aspro ed estraneo»⁶⁷ da un detenuto polacco che declama Virgilio («*At regina gravi iam dudum saucia cura vulnus alit venis et caeco carpitur igni...*»)»⁶⁸.

Gli scritti della Tedeschi si presentano allora come una sorta di *global novel ante-litteram*, un vero e proprio crogiolo di forme mentis diverse, tenute assieme dal collante dell'ebraicità e dalla chimerica aspettativa di festeggiare a casa il *Rosh Hashanà* che «risonava come la formula tradizionale dell'eterno anelito: *Leshanà abbaà birushalaim*, l'anno venturo a Gerusalemme»⁶⁹. Altrove però questa mistione di popoli si presenta programmata dalla macchina dello sterminio nazista:

La mescolanza di ebrei, non ebrei, politiche, prostitute, è stato un ulteriore modo per perseguitarci, perché faceva sì che l'antisemitismo attecchisse all'interno del Lager [...]. Questa mescolanza di ceti, di culture e di nazionalità era studiatissima, creata apposta perché fossimo perseguitate dalle nostre stesse compagne⁷⁰.

In ogni modo, la vita nei Lager riveste il linguaggio di effetti distorsivi dando luogo a una risemantizzazione delle parole. Così, il verbo tedesco *organisieren* (organizzare) diventa per tutti l'atto di «procurarsi illegalmente»⁷¹ qualcosa ed è di solito riferito al furto del cibo: «*Mes enfants, je vous jure*: quando sarò a Parigi e passerò dinanzi a una bottega d'ortolano – afferma una compagna francese di Giuliana – *je ne pourrai me tenir d'organiser un petit chou!*»⁷². Il numero cardinale *vingt-deux* assume la valenza dell'avvertimento d'un pericolo, quale ad esempio il sopraggiungere di una SS⁷³. I detenuti più macilenti, veri simulacri d'*ecce homo*, predestinati alla gassazione diventano, nel gergo del campo, i «musulmani»⁷⁴ (così anche in Levi). Non mancano eufemismi e termini spregiativi che non celano il disprezzo per i nazisti, tacciati di «*Mocò*» (termine con il quale le greche parago-

⁶⁵ Ivi, p. 25.

⁶⁶ G. Tedeschi, *C'è un punto della terra...* cit., p. 77.

⁶⁷ Ivi, p. 28.

⁶⁸ Ivi, p. 149.

⁶⁹ Ivi, p. 102.

⁷⁰ G. Tedeschi, *La testimonianza*, in D. Padoan, *Come una rana d'inverno* cit., p. 149.

⁷¹ G. Tedeschi, *C'è un punto della terra...* cit., p. 40.

⁷² Ivi, p. 128.

⁷³ Ivi, p. 115.

⁷⁴ Ivi, p. 17.

navano «*la saleté du nez*»⁷⁵) o di «*Boches*» (neologismo coniato in Francia ai tempi della prima guerra mondiale⁷⁶). Alcuni internati venivano definiti i «prominenti», ossia i notabili (in tedesco *Prominenten*), perché rivestivano funzioni di capoblocco o capo dei lavori⁷⁷. Inoltre, vengono evidenziate dalla scrittrice le assonanze translinguistiche di vocaboli come «*Krematorium, crematorio, crématoir*»⁷⁸ che suonano ugualmente terribili in ogni lingua del mondo.

Giuliana nei Lager, considerata la padronanza della lingua transalpina, predilige interagire con le *françaises*. Un giorno, sentendosi umiliata e prostrata, ascolta, in questa lingua amica, una specie di mantra foriero di consolazione e speranza: «*Ça va finir, mon petit, ça va finir; bientôt*»⁷⁹. Le categorie grammaticali del genere (*mon petit / ma petite*) spesso si confondono in queste righe, allo stesso modo della fisicità che smarrisce a poco a poco i connotati femminili⁸⁰.

Tra il crocevia di nazionalità che *obtorto collo* vengono a contatto a Auschwitz-Birkenau, Giuliana annovera anche le ebreë ungheresi; è quasi un riflesso condizionato allora evocare a questo proposito Edith Bruck – tra l'altro citata dalla Tedeschi⁸¹ – che adotta l'italiano per la sua testimonianza. L'affetto e la compassione per le compagne d'Ungheria non impediscono a Giuliana di mostrare irritazione per «quella lamentosa caratteristica cadenza della loro parlata»⁸² che arriva al suo orecchio come «il miagolio di gatte melanconiche»⁸³.

Non risultano esenti da valutazione etico-comportamentale neppure le greche. Ne viene rimarcata la vitalità quasi barbarica, ma anche e soprattutto la facilità e la scioltezza nel relazionarsi agli altri:

Parlavano spagnolo misto a greco, sapevano qualche parola di francese e avevano appreso quel tanto di tedesco necessario alla vita del campo. Qualcuna co-

⁷⁵ Ivi, p. 54.

⁷⁶ Ivi, p. 131n.

⁷⁷ Ivi, p. 145n.

⁷⁸ Ivi, p. 74.

⁷⁹ Ivi, p. 68.

⁸⁰ Ivi, p. 76: «Con la perdita della funzione mensile in conseguenza della denutrizione e dello shock, le donne non si sentivano più donne».

⁸¹ G. Tedeschi, *La testimonianza*, in D. Padoan, *Come una rana d'inverno* cit., pp. 158-159: «Edith Bruck racconta molte cose importanti, io l'ho sentita parlare diverse volte e mi ha sempre colpito. Ha un carattere forte, a volte addirittura violento. Veniva da un villaggio molto povero dell'Ungheria. In molti villaggi dell'Europa dell'Est gli ebrei hanno vissuto per secoli nella miseria più nera, potendo esercitare solo pochissimi mestieri, in un ambiente in cui sono stati sempre condannati al sospetto, al disprezzo degli altri. Penso sovente a quanto è stato sbagliato il luogo comune sul ricco ebreo. Fin da bambina Edith, che aveva avuto una madre profondamente religiosa, si era sentita una ribelle, e questo è interessante perché, secondo me, l'ha salvata, visto che nel Lager, dove è entrata così giovane, ha avuto la capacità di difendersi moralmente. La madre voleva che le figlie provassero la stessa sua fede, che la religione diventasse anche per loro una difesa, ma Edith è sempre stata estranea a questo».

⁸² G. Tedeschi, *Questo povero corpo* cit., p. 61.

⁸³ G. Tedeschi, *C'è un punto della terra...* cit., p. 115.

nosceva perfino l'italiano o almeno lo comprendeva. Provenivano quasi tutte da Salonico, donde tre anni prima l'intera popolazione ebraica era stata deportata in massa. Conservavano nel loro tipico linguaggio quel sapore di cosmopolitismo che è caratteristica di molte città greche e orientali⁸⁴.

Giuliana riesce, per miracolo, a evitare la triste sorte delle compagne greche, divenute cavie per la medicina nazista. Le poche espressioni elleniche (πέντε καὶ πέντε) vengono trascritte in *C'è un punto della terra...* con i caratteri latini («pente kai pente»⁸⁵), allo stesso modo del cirillico nella traslitterazione del russo, forse per facilitare l'approccio a testi indirizzati a un pubblico vasto. Il *contra spem spero* affidato ai liberatori sovietici ottimizza i sogni delle internate. Il finale della vicenda è coronato dalla liberazione ad opera di soldati russi che rivolgeranno loro festosi saluti: «Ah, Italianke, charasciò!»⁸⁶. Anche qui siamo in presenza della trascrizione di un'adiacenza fonica: la pronuncia in russo, come è noto, è diversa dalla grafia. L'esclamazione corretta avrebbe dovuto essere «Ax, итальянки, хорошо!» («Ac, italianki, corošo!»). La scrittrice certifica la poca dimestichezza delle ex detenute con il russo, ma apprezza comunque la volontà di socializzare, pur storpiando la parola «grazie», seguendo l'inganno dell'oralità, dallo «спасибо» («spassibo») allo «spassiva»⁸⁷.

Dal finale impregnato di russo di *Questo povero corpo* che vede quasi concretizzarsi l'inattuabile sogno di libertà si arriva, per concludere, all'*explicit* polacco della *Tregua*⁸⁸: «Ora questo sogno interno, il sogno di pace, è finito, e nel sogno esterno, che prosegue gelido, odo risuonare una voce, ben nota; una sola parola, non imperiosa, anzi breve e sommessa. È il comando dell'alba in Auschwitz, una parola straniera, temuta e attesa: alzarsi, “Wstawać”»⁸⁹.

⁸⁴ Ivi, p. 52.

⁸⁵ Ivi, p. 74.

⁸⁶ G. Tedeschi, *Questo povero corpo* cit., p. 124.

⁸⁷ Ivi, pp. 124-125.

⁸⁸ G. Tedeschi, *La testimonianza*, in D. Padoan, *Come una rana d'inverno* cit., p. 155: «Primo Levi, come scrittore, si è formato sul Lager. Se esaminiamo la sua opera, *La tregua* è enormemente superiore al suo primo libro, *Se questo è un uomo*. Per quanto terribile e paradossale possa sembrare, ha imparato a scrivere grazie al Lager».

⁸⁹ P. Levi, *La tregua* [1963], in *Se questo è un uomo*, *La tregua* cit., p. 325.



Yad Vashem (Museo della memoria, Gerusalemme – foto di Angelino Meru).

INDICE DEI NOMI

a cura di
Martina Romanelli

Abbahu 261
 Abramovitch, Sholem Yankev 81
 Achmatova, Anna 666 e n.
 Acoccella, Sivia 680n., 683, 684n.
 Actis-Grosso, Maurice 477 e n., 481,
 485n., 486, 676 e n.
 Adler, Laure 132n.
 Adorno, Theodor Wiesengrund 18 e n.,
 53, 61 e n., 137, 164-165, 178n.,
 195, 208, 367, 373n., 374, 420,
 527 e n., 544 e n.
 Afro (Afro Basaldella) 461
 Agamben, Giorgio 163 e n., 166n., 382,
 387n., 389-390, 392-393, 530n.,
 535n., 539 e n., 544n., 660 e n.,
 677-678
 Agazzi, Elena 164 e n., 170n., 246n.
 Aghib Levi D'Ancona, Flora 74n.
 Agnelli, Arduino 632n.
 Agnon, Shmuel Yosef (Shmuel Yosef
 Czaczkes) 88, 333
 Agosti, Giorgio 132n.
 Agostini, Chiara 63n.
 Albarello, Flavia 583n.
 Albonetti, Pietro 633n.
 Aleichem, Sholem (Solomon Rabino-
 vitch) 81, 633, 649
 Alfieri, Luigi 678n.
 Alfieri, Vittorio 280n., 283n., 285 e n.,
 286n., 290n.
 Algren, Nelson 134n.
 Alighieri, Dante 36, 53n., 54n., 57 e n.,
 73, 158n., 230, 232, 362n., 453, 455
 e n., 482, 471, 494, 574, 646, 648,
 657 e n., 658, 666n., 671, 684, 694
 Allen, Woody 333, 649
 Allende, Salvador 207
 Aloni, Udi 430n., 431n.
 Alvaro, Corrado 184
 Aly, Götz 492 e n.
 Amatulli, Margareth 136n.
 Ambron, Leone 75 e n.
 Améry, Jean (Hans Chaim Mayer) 17
 e n., 135, 137, 150-152, 154 e n.,
 158 e n., 163, 170 e n., 621n.,
 622n., 623 e n., 626, 658 e n.
 Amodio, Paolo 240n.
 Amrani, Sarah 542n.
 Amsallem, Daniela 666
 Anderson, George K. 35n.
 Andreas-Salomé, Lou (Lou von Salo-
 mé) 240
 Andreatta, Michela 450n.
 Angier, Carole 626n., 688, 707n.
 Anissimov, Myriam 350n., 615n.,
 618n., 619n., 620n., 621n., 626n.
 Anselmi, Gian Mario 407n.
 Antcher, Isaac 75
 Antelme, Frédéric 131n., 148
 Antelme, Monique 131n., 132 e n.,
 148 e n.
 Antelme, Robert 22, 129-159, 174,
 178, 179 e n.
 Antognini, Roberta 491n., 505n.
 Antonicelli, Franco 132 e n., 180 e n.,
 689

- Anz, Thomas 240n.
 Appelfeld, Aharon 80, 85, 87 e n., 88 e n.
 Arafat, Yasser 429n.
 Aragon, Louis 184
 Arbizzani, Luigi 586n.
 Arendt, Hanna 19n., 177 e n., 227n.,
 249 e n., 335, 415, 417, 429n.,
 543n.
 Artom, Emanuele 655 e n.
 Ascarelli, Roberta 238n., 242n.
 Ashkenazi, Luna 395
 Ashkenazi, Mishon 395
 Ashkenazi, Rascel 395
 Ashton, E.B. 624n.
 Asor Rosa, Alberto 366, 646n.
 Assmann, Aleida 245 e n.
 Assmann, Jan 435 e n., 436, 437n.,
 438n.
 Astaldi, Maria Luisa 466
 Atlan, Henri 268n.
 Auerbach, Erich 53 e n., 54 e n., 55 e n.,
 56, 57, 59-60, 403 e n.
 Auerbach, Rachela 271 e n.
 Augieri, Carlo Alberto 142n., 150n.
 Austin, John L. 29n.
 Avagliano, Mario 588n.
 Azouvi, François 184n.
- Ba'al Shem Tov (Israel Ben Eliezer) 253
 Baader, Andreas 300
 Babel', Isaak Emmanuilovič 83
 Bachelard, Gaston 384 e n.
 Bachmann, Ingeborg 190
 Bachtin, Michail Michailovič 22n., 149
 e n., 150 e n., 362
 Bacigalupo, Massimo 451n.
 Bacon, Francis 127
 Badiou, Bertrand 527n., 531n.
 Baetens, Ian 410n.
 Bahbout, Ilana 229n., 258n.
 Bahr, Ehrhard 252, 253n.
 Baiardi, Marta 30n., 428n.
 Baioni, Giuliano 637n.
 Baird, Marie L. 675n.
 Bakos, Marina 76n.
- Baldacci, Luigi 292, 296
 Baldelli, Ignazio 507n.
 Baldini, Anna 186n.
 Balzac, Honoré de 511
 Bandini Buti, Antonio 179
 Bandini, Giorgio 690
 Bandura, Albert 583n.
 Banti, Anna (Lucia Lopresti) 460n.
 Barabas, Silvio 588, 593
 Barack, Yoram 626
 Baranelli, Luca 181, 650n.
 Barenboim, Daniel 379
 Barendsohn, Walter 251n.
 Barenghi, Mario 659 e n., 691
 Bariffi, Alba 414
 Baron, Anne-Marie 139 e n.
 Baron, Salo Wittmayer 449 e n., 450n.
 Baroncini Poli, Nella 131n.
 Baroncini Ròveri, Lina 131n.
 Bartezzaghi, Stefano 659 e n., 697n.
 Barthes, Roland 136n., 385 e n., 393n.
 Barzilai, Giuseppe 74
 Bassani, Angelo Enrico 599, 604
 Bassani, Enrico 602-604, 606
 Bassani, Giorgio 15 e n., 19, 20 e n.,
 22, 27, 75, 77 e n., 107 e n., 79,
 108 e n., 109 e n., 156 e n., 157 e n.,
 225 e n., 312, 314, 430n., 435-450,
 451-457, 458, 459-474, 475-487,
 488, 489-501, 502, 503-519, 521-
 557, 559-580, 581 e n., 582 e n.,
 583, 584 e n., 585n., 586n., 597-
 612, 618
 Bassani, Paola 452n., 478, 598, 602-
 604, 606
 Basso, Alberto 233n.
 Bataille, Georges 174, 176, 540
 Battisti, Diana 91n.
 Baudelaire, Charles 65, 95, 544, 655-
 656
 Bauman, Zygmunt 367
 Bäumer, Getrud 239
 Bausani, Alessandro 396n.
 Bavaj, Ursula 240n.
 Bayazid II, sultano 395, 396n., 401

- Bayless, Marta 657n.
 Bazlen, Bobi (Roberto Balzen) 635 e n., 638n.
 Beauvoir, Simone de 136n., 143n., 184
 Beccacece, Hugo 470n.
 Beccaria, Gian Luigi 22n., 361n.
 Beccaria Rolfi, Lidia 131n., 137
 Beckett, Samuel 61, 690
 Beer, Emanuele 623n.
 Beethoven, Ludwig van 122-123
 Begin, Menachem 307n., 327-329, 429n., 430n.
 Beiliss, Mendel 113
 Belardetti, Margherita 354n.
 Belke, Ingrid 35n.
 Bellinelli, Matteo 430n.
 Bellingeri, Giampiero 405n.
 Belpoliti, Marco 307n., 430n., 479n., 639n., 646n., 647 e n., 652n., 659n., 675n., 676n., 684n. 685 e n., 686-688, 690-692, 697n.
 Beltrami, Oddone 182
 Beltrami Segrè, Fausta 640n.
 Ben Hyrcanus, Eliezer 264
 Ben Gurion, David 318, 327-328
 Ben Meir Culi, Jacob 398
 Ben Zakkai, Yochanan 264
 Benbassa, Esther 428n.
 Bendemann, Eduard von 247
 Benedetti, Mario 673
 Ben-Ghiat, Ruth 633n.
 Benjamin, Walter 49 e n., 53, 59, 60 e n., 61, 162n., 165 e n., 166, 168, 373-374, 376, 396n., 448-449, 477, 525n., 543, 544 e n., 559 e n., 616, 633n., 665 e n.
 Benoit, Martine 79, 88
 Berardinelli, Alfonso 177n., 279n., 280n.
 Berendsohn, Walter 251n.
 Berg, Alan 83
 Berger, Egon 179
 Berger, Helmut 481n., 508n.
 Bergman, Hugo 88
 Bergson, Henri 239 e n., 244, 245 e n., 247, 270, 275, 384 e n.
 Berija, Lavrentij Pavlovič 322
 Berlincioni, Vanna 367n.
 Bernard, Jean-Jacques 289
 Bernari, Carlo 462
 Bernhard, Thomas 169
 Bernini, Gian Lorenzo 547
 Bernstein, Leonard 117 e n.
 Berti, Silvia 16n.
 Bertoin, Jacques 189 e n., 190-191, 193, 197-198, 202-205, 208
 Bertolucci, Attilio 461 e n.
 Bertoni, Alberto 407n.
 Bertrand, Lucie 148n., 153n.
 Besson, George 45
 Betocchi, Carlo 461, 673
 Bettelheim, Bruno 215, 228n.
 Beutler, Johannes 32n.
 Bevilacqua, Giuseppe 418n., 528n., 554n.
 Beyrouk, Mbarek Ould 191
 Biagi, Enzo 585 e n., 586
 Bice di Folco Portinari 73
 Bidussa, David 430n.-431n.
 Billiani, Francesca 633n.
 Bing, Gertrud 60n.
 Blanchot, Maurice 41 e n., 64, 178 e n.
 Blasetti, Alessandro 462
 Bloch, Ernst 35, 239, 244n., 617
 Błóński, Jan 273 e n.
 Bloom, Harold 220
 Bluth, Alejandro 382
 Bo, Carlo 186
 Boccaccini, Gabriele 439n.
 Boeri, Emanuele 623n.
 Böll, Heinrich 190, 371
 Bollack, Jean 537n.
 Boltanski, Christian 336
 Bolton Holloway, Julia 77n.
 Bonaparte, Napoleone 181, 324
 Bonaventura (Ernst August Friedrich Klingemann) 39 e n.
 Bonfiglioli, Guido 655 e n.
 Boni Menato, Tommaso 194
 Bonicelli, Vittorio 508 e n., 509
 Bonnefoy, Yves 452n., 546n.

- Bonola, Gianfranco 238n., 239n., 240n., 243n., 245
 Bonsanti, Alessandro 296n., 597-598, 602
 Borgese, Giuseppe Antonio 182
 Borghesi, Angela 310n.
 Börne, Ludwig 228, 231n.
 Borsi Rossi, Livia 131n.
 Borso d'Este, duca di Modena, Reggio e Ferrara 229
 Bosco, Lorella 342n.
 Bosco, Lorenza 129n., 134n., 135 e n.
 Bosco, Ugo 129n., 134, 135 e n.
 Bosshammer, Friedrich 591n., 593 e n., 690-691
 Bost, Jacques-Laurent 184
 Botterweck, Gerhard Johannes 27n.
 Botticelli, Sandro 259
 Bounure, Gabriel 64
 Bourdieu, Pierre 452n.
 Bouveresse, Jacques 137n.
 Bove, Maria Teresa 474
 Bovine Frenkel, Boris 193
 Boyarin, Daniel 431n.
 Boyarin, Jonathan 431n.
 Brancati, Vitalino 184
 Branchini, Laura 93n.
 Brandoni, Manila 180n.
 Branduardi, Angelo 126n.
 Braque, Georges 247
 Braun, Emily 74n.
 Brauner, Victor 192
 Bravo, Anna 18n. 132n., 417n.
 Brecht, Bertolt 83, 377, 635, 646n., 672
 Bredekamp, Horst 60n.
 Brél, Jacques 405n.
 Brentano von Arnim, Bettine 245
 Bressan, Nicoletta 71n.
 Brewster, Earl 468
 Brewster, Henry 461
 Briegleb, Klaus 233n.
 Brink-Danan, Marcy 395n.
 Broch, Hermann 635n.
 Brontë, Charlotte 292
 Brooks, Mel 333
 Brooks, Peter 477 e n.
 Brownlees, Nicholas 21n.
 Bruck, Edith 137, 149n., 151, 156n., 157n., 407 e n., 619, 710 e n.
 Brunazzi, Marco 268n., 643n.
 Brunelleschi, Filippo 72, 77
 Brunhes, Marie 80
 Bruno, Francesco 156n.
 Brusaglia, Riccardo 497n.
 Bruzzone, Anna Maria 131n.
 Bryks, Arthur 47 e n.
 Buber, Martin 88, 238-239, 241n., 252, 253 e n., 254n., 257 e n., 335, 430, 617
 Bulgarin, Faddej Venediktovič 329
 Burak, Sevim 404 e n., 405
 Burckhardt, Jacob 480n.
 Burri, Alberto 460
 Burzan, Nicole 229n.
 Busch, Walter 163n., 165n.
 Busi, Giulio 21n., 262n.
 Butler, Judith 427, 429, 430 e n., 431 e n.
 Buzzati, Dino 410
 Cacciola, Giuliana 155n.
 Caetani, Marguerite (Marguerite Chapin), principessa di Bassiano 427, 460, 461 e n., 463n., 466n., 527
 Cahan, Abraham 81n.
 Caillois, Roger 64
 Cajumi, Arrigo 180
 Calabrese, Rita 242n.
 Calabresi, Giorgio 233n.
 Calamandrei, Piero 173, 182-183
 Calasso, Roberto 633 e n., 634, 635 e n., 636 e n., 637n., 638 e n.
 Calcagno, Giorgio 643n., 659n.
 Calimani, Dario 289n.
 Callow, Anna Linda 136n.
 Calogero, Guido 182
 Calvino, Italo 112, 133, 134n., 180, 299 e n., 686, 688-689
 Camon, Ferdinando 619 e n.
 Camus, Albert 86, 184, 290, 620

- Canetti, Elias 22, 82, 83 e n., 84, 86, 99-105, 155n., 483, 484 e n., 635
- Cantaruzza, Marina 16n.
- Cantoni, Raffaele 593
- Cantoni, Remo 184
- Capolicchio, Lino 481n., 508n.
- Capon, Laura 688
- Capote, Truman 505, 692
- Cappozzo, Valerio 20n.
- Capsali, Eliyahu 396n.
- Caracciolo, Filippo 462
- Caramone, Gabriella 334n.
- Caravaggio (Michelangelo Merisi, detto il) 535n., 555
- Carducci, Giosue 645, 649
- Caretti, Lanfranco 361n., 497n., 498 e n., 500, 597 e n., 598, 601, 606
- Caretti, Stefano 597n.
- Carlà, Marisa 280n.
- Carlucci, Carlo 21n., 208n.
- Carlucci, Vieri 189
- Carnevale, Maria Grazia 678n.
- Carpi, Aldo 147, 151, 152n., 153n.
- Carpi, Anna Maria 374n.
- Carrano, Ranieri 408n.
- Casanova, Giacomo 204
- Casanova, Pascale 452n.
- Cases, Cesare 129n., 132n., 135n., 181, 635 e n., 636 e n., 637 e n., 638 e n., 650 e n., 682
- Casotto, Elena 71n., 74n.
- Cassola, Carlo 507n.
- Castaldi, Rita 493n.
- Cataluccio, Francesco M. 269n., 276n.
- Catty, Micheline 191
- Catullo (Gaius Valerius Catullus) 672-673
- Cavaglieri, Mario 73, 490
- Cavaglion, Alberto 30n., 132 e n., 133n., 137 e n., 138n., 149n., 179n., 180, 307n., 479n., 516n., 581 e n., 593n., 640 e n., 651n., 653n., 654n., 667 e n., 671, 675n.
- Cavagna, Piero 585n.
- Cavalcanti, Guido 646
- Cavaliere, Anita Raffaella 75, 76 e n.
- Cayrol, Jean 136n., 151 e n., 157 e n., 159 e n.
- Cazalé Bérard, Claude 21n.
- Cazzola, Claudio 465n., 498 e n.
- Cecchi, Emilio 507n., 650n.
- Cecchi, Ottavio 281n.
- Celan, Paul 63n., 64-65, 79 e n., 80, 82, 86-87, 163, 189 e n., 190, 192, 194-196, 202, 208, 238, 418 e n., 521-557, 623, 626, 666n., 686
- Celan-Lestrange, Gisèle 189n., 192-193, 196
- Céline, Louis-Ferdinand (Louis-Ferdinand Auguste Destouches) 141n.
- Celli Olivagnoli, Franca 291n.
- Cendrars, Blaise 47
- Cereja, Federico 18 e n.
- Černichovskij, Saul 324
- Cevidali Tedeschi, Maurizia 585n.
- Chagall, Marc 47, 49 e n., 193, 270
- Chalfen, Israël 526n.
- Chaplin, Charlie (Charles Spencer Chaplin) 650
- Char, René 64, 93, 196, 461 e n.
- Charensol, Georges 44, 48 e n.
- Chaucer, Geoffrey 113, 324
- Chiappano, Alessandra 132n., 211, 593n., 515n., 561n., 696n., 697 e n., 698n., 699n., 702n., 703n.
- Chiappini, Luciano 584n.
- Childs, Brevard S. 30n., 31n.
- Chiodi, Pietro 57n., 685
- Chmel'nyč'kij, Bohdan 254
- Chmurzyński, Wojciech 277 e n.
- Chute, Hillary 414n.
- Cicioni, Mirna 646n., 647n., 655n.
- Cillario, Graziella 136n.
- Cinelli, Gianluca 428n.
- Ciocchetti, Marcello 281n.
- Ciseri, Antonio 72
- Coccoluto Ferrigni, Pietro 73
- Codignola, Tristano 599
- Cohen, Albert 136n.
- Cohen, Arlette 65

- Cohen, Herman 335
 Cohen-Levinas, Danielle 549n.
 Coleridge, Samuel Taylor 40 e n., 670,
 677 e n., 683, 686
 Coletti, Vittorio 515 e n.
 Collin, Françoise 177n.
 Collini, Dario 21n.
 Collini, Patrizio 36n., 37n., 38n., 39n.,
 167n.
 Collins, Raymond F. 31n.
 Collodi, Luisa 132n.
 Colorni, Renata 305
 Columbus, Alexandra M. 583n.
 Cometa, Michele 246n., 247n., 248
 Comnene, N. P. 182
 Compagnon, Antoine 452n.
 Consiglio, Alberto 292 e n.
 Conte, Alberto 22n., 361n.
 Contini, Gianfranco 17n., 362 e n.,
 652 e n.
 Contorbia, Franco 281 e n., 288 e n.
 Cook, Roger F. 227n.
 Corcos, Vittorio 73 e n., 74
 Corsi, Carlo 490, 492
 Cortellessa, Andrea 21n.
 Corti, Maria 707n.
 Costagli, Simone 637n.
 Cotroneo, Roberto 15n. 443n., 454n.,
 476n., 489n., 503n., 561n., 562n.
 Crémieux, Benjamin 91, 141n., 145,
 356n.
 Cro, Stelio 20n.
 Croce Craveri, Elena 462, 566n.
 Cucinotta, Cosimo 281 n.
 Cusatelli, Giorgio 246n.
 Czajka, Anna 237n., 238n., 244n.
- Daddi, Bernardo 547, 557
 Dagmar, C.G. Lorenz 99n.
 D'Agostini, Maria Enrica 632n.
 Dähnert, Gudrun 256 e n.
 D'Ancona, Vito 73
 D'Angelis, Francesco 435n.
 Daniel, Jean 133n.
 Danon Falco, Graziella 592
- Danon, Abraham 401 e n.
 D'Annunzio, Gabriele 506, 656
 Darwin, Charles 114, 369
 David, Baer Marc 398n.
 Davidson, Israel 646n.
 D'Ayala Valva, Margherita 75n.
 De Martino, Ernesto 150n.
 De Matteis, Carlo 130n., 152n.
 De Amicis, Edmondo 656
 De Angelis, Francesco 435n.
 De Angelis, Luca 279n.-290n., 516n.,
 682 e n.
 De Benedetti, Corrado Israel 586n.
 De Benedetti, Leonardo 584 e n., 588,
 590n., 592, 690
 De Camilli, Davide 506n.
 De Luca, Erri 80n.
 De Luna, Giovanni 179n., 428n.
 De Michelis, Cesare 134n.
 De Paulis-Dalembert, Maria Pia 542n.
 De Sica, Manuel 481n.
 De Sica, Vittorio 481 e n., 508n.
 De Tivoli, Serafino 73
 Debenedetti, Giacomo 22, 182, 184,
 279-290
 Debenedetti, Santorre 361
 Degas, Edgar 75
 Dei, Luigi 14, 21n., 497n., 648n.
 Del Cossa, Francesco 229
 Del Giudice, Daniele 682n., 689
 Del Pieri Bonino, Maria Luisa 54n.
 Del Pozzo, Silvia 299n.
 Delbo, Charlotte 132n., 137
 Delcor, Mathias 27n.
 Deleuze, Gilles 404n., 430, 526n.,
 546 e n.
 Della Rovere, Francesco (Sisto IV,
 papa) 465
 Della Terza, Dante 54n.
 Dennett, Laurie 461n.
 Derrida, Jacques 64, 232 e n., 335,
 522n., 531n., 536 e n., 549n., 551,
 554n.
 Desideri, Fabrizio 559n.
 Desideri, Laura 299n.

- Dessì, Franco 599
 Dessì, Giuseppe 455n., 599
 Destro, Alberto 232n.
 Di Grazia, Ottavio 94 e n.
 Di Rosa, Valentina 374n.
 Di Segni, Riccardo 229n.
 Dickinson, Emily 451 e n., 516, 528n.,
 530n. 555
 Didi-Huberman, Georges 60 e n., 130n.,
 534n., 543n.
 Diers, Michael 60n.
 Dinesen, Isak 461
 Dinesen, Ruth 252n.
 Dionisio di Alicarnasso 466
 Disanto, Giulia A. 342n.
 Dischner, Gisela 251n., 253n.
 Disegni, Anna 211
 Disegni, Dario 219
 Disraeli, Benjamin 649
 Dobbels, Daniel 134n.
 Döblin, Alfred 22, 270, 339-347, 616-
 617
 Dobrovolskaja, Julia 693
 Dolfi, Anna 22 e n., 34, 62, 79, 106,
 109 e n., 157n., 172, 188, 208n.,
 209, 220, 336, 361, 452n., 455n.,
 460n., 475 e n., 478 e n., 482n.,
 488, 494, 497n., 502, 511n., 520,
 532n., 559n., 560n., 577n., 597n.,
 615n., 668
 Domenichini, Barbara 430n.
 Dominguez, Irène 192-193
 Dompè, Giovanna 279
 Doré, Gustave 259
 Dostoevskij, Fëdor Michajlovič 319,
 319, 654, 674
 Dreyfus, Alfred 113
 Druker, Jonathan 621n., 666n.
 Du Bouchet, André 523n., 554n.
 Dufresne, Marion 82
 Dugulin, Adriano 72n.
 Duras, Marguerite (Marguerite Ger-
 maine Marie Donnadieu) 131n.,
 132n., 134n., 146n., 148, 178,
 179 e n.
 Eden, Anthony 329
 Edwards, Michael 452n.
 Ehrnburg, Il'ja Grigor'evič 393
 Ben Zvi, Ehud 30n.
 Eichler, Albert 677n.
 Eichmann, Adolf 174, 186, 249 e n.,
 415, 429n., 593, 627, 690
 Eiland, Howard 60n.
 Einaudi, Giulio 133
 Einstein, Albert 294, 335
 Eisenhower, Dwight David 329
 Eisenreich, Brigitta 527 e n., 531n.
 Eisenstein, Ben 408, 417-418
 Eisenstein, Bernice 408-409, 414 e n.,
 415 e n., 416 e n., 417, 418 e n.,
 419 e n., 420-421
 Eisenstein, Binche 416
 Eisenstein, Chana 416
 Eisenstein, Regina 408, 414, 418
 Eliot, Thomas Stearns 53, 114, 115, 127
 Elliger, Karl 435n.
 Éluard, Paul 22
 Emmanuel, Pierre 93
 Emon, Anver M.
 Enescu, George 87
 Engels, Friedrich 358n.
 Enriques Agnoletti, Enzo 599
 Epstein, Helen 215, 623n.
 Erasmo da Rotterdam 646n.
 Erenpreis, Markus 272
 Ermanno di Reichnau 54n.
 Erodoto 465 e n., 466
 Eschilo 663
 Esiodo 663
 Esopo 673
 Esposito, Edoardo 133n.
 Fackenheim, Emil 428n.
 Fales, Frederik Mario 29n.
 Fanciullacci, Bruno 184
 Farinelli Toselli, Alessandra 76n.
 Faroqhi, Suraiya 397n.
 Faye, Jean Pierre 190
 Feder, Adolphe 49 e n.
 Fedro (Gaius Iulius Phaedrus) 673

- Feldmann, Ruth 627n.
 Fels, Forent 44, 48 e n.
 Fenoglio, Beppe 41n., 685
 Fermi, Enrico 688
 Fernández Huidobro, Eleuterio 382 e n.
 Ferrata, Giansiro 287
 Ferrero, Ernesto 18n., 643n., 679n., 689
 Ferretti, Gian Carlo 638 e n.
 Ferretti, Giovanni 439n.
 Ferri, Arcangelo 144n.
 Ferroni, Giulio 280n.
 Feuchtwanger, Lion 616
 Feuillet, Maurice 44
 Ficarelli, Emilia 430n.
 Ficowski, Jerzy 270 e n., 272n., 276n.
 Fiengo, Raffaele 362
 Figari, Carlo 509n.
 Filice, Valentina 76n.
 Filoramo, Giovanni 439n., 441n.
 Fink, Daniela 437n.
 Fink, Guido 291-292, 651 e n., 656 e n.
 Finzi, Cesare Moisé 585n.
 Finzi, Gilberto 30n.
 Finkielkraut, Alain 291n.
 Finzi Bassani, Matilde 585n.
 Finzi-Magrini, famiglia 107
 Finzi Schönheit, Gina 582n.
 Fiorentino Tedeschi, Giuliana 693-694,
 699, 703, 704-711
 Fioretos, Aris 257n.
 Flaubert, Gustave 454, 522
 Flavio Giuseppe, Tito 335
 Fleischner, Emil 428n.
 Flores, Marcello 16n.
 Foa Yona, Anna 688
 Foà, Luciano 634, 635n.
 Folli, Anna 505n.
 Fontaine, Jacques 54n.
 Fontolan, Roberto 967n.
 Forbes, Peter 620n.
 Ford, Alexander (Moshe Lifszyc) 174,
 186
 Formiggini, Angelo Fortunato 642,
 649 e n., 650
 Forné, Anna 382n.
 Forti Ravenna, Nara 589, 590n.
 Fortini, Franco (Franco Lattes) 133,
 135, 174 e n., 175 e n., 176 e n.,
 177-178, 184, 513 e n., 514, 650,
 672
 Fortunati, Vita 246n.
 Foscari, Federigo 459
 Foscolo, Ugo 75
 Foucault, Michel 389, 391n.
 Frabotta, Biancamaria 251n.
 Francesco I de' Medici, granduca di To-
 scana 546
 Franchetti, Giulio 72
 Franco, Moïse 369n.
 Frandini, Paola 280n., 289 e n., 492n.
 Frank, Anne (Annelies Marie Frank)
 174, 186, 536
 Freedman, David Noël 31n.
 Freschi, Marino 167 e n., 632n.
 Freud, Sigmund 100 e n., 120, 122, 239,
 240 e n., 242-243, 245n., 247 e n.,
 270, 294, 325, 335, 363n., 615n.,
 616, 621n., 624n., 626, 636
 Frey, Hugo 410n.
 Fritsch-Vivié, Gabriele 252n.
 Frouin, Albert 45 e n., 46
 Frouin, Lisa Albert 45n.
 Fubini, Anna Maria 268n., 643n.
 Fuchs, Eduard 60
 Fumaroli, Marc 452n.
 Furci, Guido 21n., 486n.
 Gadda, Carlo Emilio 362n., 687
 Gaeta, Maria Ida 280n.
 Gaetani, Claudio 151n.
 Galletti, Marina 136n.
 Gallicchio, Alessandro 75n.
 Gambetta, Diego 621n.
 Gandini, Giorgio 586n.
 Gansel, Mireille 80, 86, 87 e n., 88
 Garboli, Cesare 299 e n., 300 e n., 301,
 304 e n., 305 e n., 310, 313
 García Márquez, Gabriel 365
 Gargano, Innocenzo 439
 Gargiulo, Marco 503n., 508n.

- Gargiulo, Tania 623n.
 Garofalo, Salvatore 356n.
 Garosci, Aldo 184
 Gasparotto, Leopoldo 590n.
 Gatto, Alfonso 586n.
 Gaudenzi, Rossella 180n.
 Gauthier, Maximilien 48 e n.
 Gayraud, Joël 18n.
 Gelman, Juan 92, 93 e n.
 Genette, Gérard 451, 654n., 655 e n.
 Gentili, Dario 229n., 258
 Gentili Tedeschi, Eugenio 654 e n.
 George, Waldemar 51
 Gerola, Gino 292n.
 Gervasi, Paolo 286n.
 Ghidetti, Enrico 288n.
 Ghisellini, Iginio 586n.
 Giacomoni Bocca, Silvia 696n.
 Gianni, Enrico 150n.
 Gide, André 64, 280n., 283n.
 Gideon, Alexander (Alec) 331 e n.
 Giglioli, Daniele 479n., 666 e n.
 Gilleir, Anke 237n.
 Gilman, Sander 646n.
 Gingeras, Ryan 400n.
 Ginsberg, Allen 117
 Ginzberg, Louis 266n.
 Ginzburg, Alessandra 305
 Ginzburg, Andrea 305
 Ginzburg, Asher (Achad Haam) 335
 Ginzburg, Carlo 305, 311, 312 e n.
 Ginzburg, Natalia 22, 134, 179, 299-314, 429n., 625, 689, 691
 Giotto 72, 495
 Girard, René 495n.
 Gnoli, Antonio 638n.
 Gobetti, Piero 184
 Godard, Jean-Luc 534n.
 Goebbels, Joseph 410n.
 Goethe, Johann Wolfgang von 17n., 21n., 37 e n., 28, 241n., 521n., 533n., 627
 Gökalp, Ziya 402
 Goldblum, Naomi 623n.
 Goldfaden, Abdraham 81
 Goldhagen, Daniel 155n.
 Goldin, Shmuel 266n.
 Goldstein, Gabriel M. 70n.
 Golomb, Jacob 616n., 618n.
 Goltschnigg, Dietmar 227n.
 Gomberg, Nora 91
 Gombrowicz, Witold 270, 276 e n., 365
 Gordin, Jacob P. 81
 Gordon, Robert S.C. 582n., 629n., 647n.
 Gorni, Guglielmo 646n., 657n.
 Gorris, Rossana 132n., 591n.
 Gouchan, Yannick 526n.
 Goya y Lucientes, Francisco 180, 271
 Gozzano, Guido 655-656
 Graetz, Heinrich 442
 Gramsci, Antonio 184, 299
 Grasset, Bernard 351 e n.
 Grassi, Giulia F. 29n.
 Graziani, Michela 497n.
 Green, Germanie 417n.
 Greenblatt, Stephen J. 352, 353n.
 Gregorat, Susanna 71n.
 Grjsnowa, Olga 90, 92 e n.
 Grollegg-Edler, Charlotte 227n.
 Grossman, David 22, 219, 351, 427 e n., 428 e n., 430n., 431 e n., 491 e n.
 Grossman, Vasilij 137n.
 Grosz, George 83
 Grunfeld, Frederic V. 615n.
 Guadagni, Annamaria 696 e n.
 Guareschi, Massimiliano 429n.
 Guarino, Laura 133n.
 Guerricchio, Rita 291n.
 Guerriero, Stefano 503 e n., 635n., 639n.
 Guiati, Andrea 492n.
 Guidetti Serra, Bianca 615 e n.
 Guido da Verona (Guido Verona) 650
 Gulinucci, Michele 281n.
 Gulizia, Giuseppe 21n.
 Gunzber, Lynn M. 297 e n.
 Gürsel, Nedim 405n.
 Habermas, Jürgen 400 e n.

- Hädecke, Wolfgang 226n.
 Haerle, Clemens-Carl 174n., 178n.
 Hahn, Barbara 237n., 238n.
 Hähnel-Mesnard, Carola 90
 Haller, Hermann 507n.
 Halpern, Moyshe-Leyb 82
 Halpern, Romana 272n.
 Hameln, Glückel 218
 Hanau, Amelia 584n.
 Hanau, Eugenia 584n.
 Hanau, Mario 586n.
 Hanau, Vittore 586n.
 Hanhart, Robert 55n.
 Hart, Solomon Alexander 70
 Hauff, Wilhelm 226n.
 Hawthorne, Nathaniel 534n.
 Hayym de Medina, Isaac 70
 Hazard, Paul 59
 Hebel, Johann Peter 162, 170n.
 Hegel, Georg Friedrich 56, 58, 271
 Heidegger, Martin 53, 57-59
 Heine, Heinrich 18n., 40, 225-235, 335
 Heitschmidt, Anne 257n.
 Hendel Kuhmarker, Henrietta 269, 271, 275n.
 Henri-Lévy, Bernard 180n.
 Herold, Jacques 192
 Herzl, Theodore 617 e n.
 Hess, Rudolph 379
 Hesse, Herman 53
 Heyse, Wolfgang 373
 Hiebsch, Sabine 56n.
 Hilal, Jamil 428n., 429n., 431n.
 Hillesum, Esther (Etty) 666 e n.
 Hippler, Fritz 410n.
 Hirschler, Bozena 593n.
 Hirschmann Spinelli, Ursula 305, 306n.
 Hirszenberg, Samuel 44, 49 e n.
 Hitler, Adolf 35, 182, 185, 216, 217-218, 220, 282, 284-286, 305, 308, 318-320, 341, 371, 375, 377-378, 410, 421-422, 429n., 446, 543, 572n., 639 e n., 663, 702
 Hitzler, Ronald 229n.
 Hochhuth, Rolf 185, 186n.
 Hoeard, Hubert 462
 Hoess, Rudolph 593
 Hoffman, Hania (Hania Schulz) 296, 271, 275n.
 Hoffman, Ludwik 269
 Hoffman, Zygmunt 269
 Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus 39
 Hofmannsthal, Hugo von 376 e n.
 Hölderlin, Friedrich 59 e n., 161 e n., 162, 167, 190, 524n.
 Hollingdale, Ronald John 619n.
 Homer, Friedrich D. 626 e n.
 Horch, Hans Otto 341n., 343n.
 Horkheimer, Max 178n., 367
 Hoss, Rudolf Franz 960
 Hossfeld, Frank Lothar 31n.
 Howard, Hubert 462
 Hoyer, Jennifer Miller 256n.
 Hughes, Henry Stuart 296n., 297n., 480 e n.
 Hugo, Victor 624
 Huidobro, Fernando 382
 Huizinga, Johan 53
 Husserl, Edmund 53, 57, 59, 270
 Hützmänn, Rüdiger 449
 Ibn Daud, Abraham 441-442
 Ibn Gabirol, Solomon 232
 Ingarden, Roman 270
 Ionesco, Eugène (Eugen Ionescu) 192
 Ionni, Fabio 75n.
 Isella, Dante 187n.
 Isidoro di Siviglia 54n.
 Italia, Paola 561n.
 Jabès, Edmond 21n., 63-67
 Jaccottet, Philippe 541n.
 Jacob, Max 64
 Jacoboska, Wanda 174, 186
 Jakobson, Roman 150n.
 Jalla, Daniele 18n., 417n.
 James, Henry 410
 Jameson, Frederick 22n.
 Janik, Allan 616n.

- Jankélevitch, Vladimir 93, 174, 183 e n.,
 184, 216, 293 e n.
 Jarrassé, Dominique 44 e n., 45 e n.
 Jarrety, Michel 452n.
 Jaspers, Karl 624 e n., 625n.
 Jehuda ben Halevy 225, 230-232, 234
 Jehudah Loew ben Bezalel 275
 Jemolo, Arturo Carlo 182
 Jenni, Ernst 27n.
 Jesi, Furio 100 e n., 483, 484n.
 Jollas, V. 182
 Jona, Emilio 280n.
 Joyce, James 452
 Jung, Carl Gustav 270
- Kafka, Franz 36 e n., 67, 69, 82, 87,
 95, 141n., 169, 269, 293, 344, 376,
 615n., 616, 636, 637 e n., 676, 681
 Kahn, Gustave 49 e n.
 Kajon, Irene 238n., 240n.
 Kamen, Henry 396n.
 Kant, Immanuel 22n., 40, 183
 Kantor, Alfred 417
 Kanz, Christine 240n.
 Karminski, Hannanh 238
 Kars, Georges 48 e n.
 Katzenelson, Yitzhank 80n., 220, 368,
 639, 640 e n.
 Kaufmann, Walter 617n., 620n.
 Keats, John 533n.
 Kennedy, John Fitzgerald 117
 Kerenyi, Karl 55n.
 Kershaw, Angela 350 e n., 351 e n.
 Kerslake, Celia 402n.
 Kertész, Imre 85-87
 Kichka, Charly 420, 422-424
 Kichka, Michel 408-409, 419 e n.,
 420, 421 e n., 422 e n., 423 e n.,
 424 e n., 425
 Kickha, Henri 409, 419, 421-425
 Kierkegaard, Søren Aabye 120, 620n.,
 623n.
 Kircher, Hartmut 234n.
 Kisling, Moïse 47, 48 e n.
 Kissel, Laurent 206
- Kiveliovitch, Michel 43, 45, 46 e n.
 Klapheck, Elisa 238n., 241n.
 Klausner, Alexander 319-320, 322
 Klausner, Ariel Yehudah 319-320, 323
 Klausner, Daniel 185
 Klausner, David 185, 320-321
 Klausner, famiglia 315-323, 326, 330
 Klausner, Shlomit 319-320, 322
 Klausner, Sonia 320
 Klausner, Yoseph 319, 323-324, 326-
 327
 Klausner, Zipparah 326
 Klee, Paul 53, 165
 Kleeblatt, Norman L. 70n.
 Kleist, Heinrich von 376
 Klemperer, Victor 85 e n.
 Klingmann, Ulrich 260n.
 Kluge, Alexander 372n., 374, 380 e n.
 Klüger, Ruth 155n.
 Koenig, Leo 49n.
 Kohen, Elli 396n., 398n.
 Kohn, Hans 241n.
 Kolbert, Jack 80
 Kolmar, Gertrud 257n.
 Konstantinovič, Zoran 631n., 632n.
 Konuk, Kader 403n.
 Kopman, Benjamin 49 e n. 52
 Körte, Mona 36n.
 Kosiński, Jerzy 623
 Kothanek, Gertrude 632n.
 Krakauer, Siegfried 35 e n.
 Kraus, Karl 57e n., 83, 616-617, 635,
 646n.
 Kreitman Singer, Esther 500n.
 Krémègne, Pinchus 49 e n.
 Kremer, Rebecca S. 667n.
 Krochmal, Nachman 265 e n.
 Kroha, Lucienne 492n.
 Kubin, Alfred 271
 Külz, Wilhelm 182
 Kunert, Günter 88, 89 e n.
- La Potterie, Ignace de 32n.
 Lacan, Jacques 523n.
 Lacoue Labarth, Philippe 554n.

- Lagrange, Joseph-Louis 46 e n.
 Lai, Maria 13-14, 21n.
 Lalli, Valeria 480n.
 Lam, Wilfredo 192
 Lambroni, Giovanna 74n.
 Lampronti, Cesare 589
 Lampronti, Isacco 71
 Lampronti, Primo 585n.
 Landauer, Gustav 241n.
 Landolfi, Tommaso 292
 Lang, Berel 618n., 619n., 620n., 621,
 622n., 623n., 624-625, 626 e n.
 Langer, Jiri' 637
 Langer, Lawrence 667 e n.
 Lanzmann, Claude 20n., 136n., 143n.,
 146, 534n.
 Laqueur, Walter 216
 Lasker-Schüler, Else 238n., 616
 Lattes, Guglielmo 656
 Lavagetto, Mario 181n., 506n.
 Lawrence, David Herbert 469 e n.,
 470n.
 Le Guyader, Alain 183 e n.
 Le Roy Ladurie, Emmanuel 65
 Lee, Regina 474
 Leiris, Michel 64, 66
 Lenin, Vladimir Vladimirovič 47
 Lenzini, Luca 175 e n.
 Lenzini, Luca 175 e n.
 Leone da Modena 69
 Leone, Giovanni 594
 Leopardi, Giacomo 190, 201, 672, 673
 Lermontov, Michail Jur'evič 324
 Lerner, Gad 307n., 697n.
 Lernet-Hilonia, Alexander 634
 Leroi-Gourhan, André 545n.
 Lerousseau, Andrée 79, 93
 Leskov, Nikolaj Semënovič 665n.
 Lessing, Gotthold Ephraim 233 e n.
 Lessing, Theodor 616
 Levi D'Ancona, Flora Aghib 74n.
 Levi Della Torre, Stefano 431n.
 Levi Voghera, Bruna 593
 Levi, Arrigo 303 e n.
 Levi, Carlo 74, 77, 184
 Levi, Cesare 618 e n.
 Levi, David 72
 Levi, Fabio 591n.
 Levi, Giorgio 586
 Levi, Lisa 305
 Levi, Mario 405 e n., 406 e n.
 Levi, Primo 15 e n., 17-20, 21n., 22 e n.,
 40, 129n., 132 e n., 133n., 134,
 135n., 137 e n., 138n., 139 e n.,
 142n., 143, 147, 149, 151 e n., 153
 e n., 154 e n., 155n., 157, 163, 170
 e n., 179-183, 195-196, 211-214,
 216-220, 297, 305-306, 307-309,
 333, 366, 368-369, 388 e n., 390,
 392-393, 394 e n., 407 e n., 415n.,
 416 e n., 417n., 419, 428n., 429n.-
 430n., 445, 479 e n., 490-491,
 506n., 533 e n., 534 e n., 535n.,
 536n., 538 e n., 541 e n., 543, 549,
 550 e n., 559-580, 586, 588, 591n.,
 593, 615-627, 629-644, 645-658,
 659-667, 669-673, 675-692, 693en.,
 694-695, 696 e n., 697 e n., 698-
 699, 702-703, 704en., 705, 706en.,
 707 e n., 708-709, 711n.
 Levi, Renzo 305
 Levin Vernhagen, Rahel 243 e n., 245
 Levin, Christoph 30n.
 Lévinas, Emmanuel 56-57, 64, 150n.,
 174, 184, 335, 549n.
 Levinson, André 48 e n.
 Levis Sullam, Simon 16n.
 Lévi-Strauss, Claude 166n.
 Levy, Avigdor 402n., 405n.
 Lévy, Benny 619n.
 Lewental, Zelman 539
 Lewinska, Pelagia 593n., 595 e n.
 Lewis, Matthew Gregory 39
 Licht, Jacob 29n.
 Lichtenstein, Isaac 44, 49 e n.
 Liebermann, Max 44, 47, 49 e n.
 Liendhart, Patrick 358 e n.
 Lindon, Jérôme 180
 Lippett, John 619n.
 Liptzin, Solomon 615n.

- Liscia Bemporad, Dora 70n., 73n., 74n.,
 75n., 76n., 77n.
 Litrico, Gaia 597n.
 Liuzzi, Nando 294
 Livio (Titus Livius) 466 e n.
 Lockman, Zachary 431n.
 Loewenthal, Elena 280n., 485 e n., 486
 e n.
 Löffler, Sigrid 166n.
 Lombroso, Cesare 640n.
 Lombroso, Paola 656
 Longhi, Giuseppe 586n.
 Longhi, Roberto 460n.
 Longhi, Silvia 646n.
 Lopes Pegna, Giuseppe 585n.
 Lopez, Guido 633n.
 Loria, Arturo 22, 291-298, 673
 Losey, Jay 680n.
 Lotman, Jurij 150n.
 Lotringer, Sylvère 373
 Löwenthal, Leo 35
 Löwith, Karl 442
 Loy, Rosetta 144n., 428n.
 Lozzi, Giuliano 21n., 237n., 239n.,
 249n.
 Lubac, Henri 56n.
 Lubowsky, Simon 46 e n.
 Luca, Gherasim 189n., 190-193, 195,
 197-199, 201-202, 208-209
 Lucamante, Stefania 427n., 428 e n.
 Luperini, Romano 167 e n., 176
 Luxemburg, Rosa 237, 372, 378
 Luzi, Mario 669
 Luzzatto, Gino 631n.
 Luzzatto, Guido Ludovico 46, 47n.
 Luzzatto, Sergio 307n.

 Machado, Antonio 365
 Macrelli, Rina 586n., 593
 Macrí, Oreste 292
 Madonna, Serena 462
 Maestro, Vanda 593n., 694-696, 698,
 699 e n., 702, 703 e n., 703 e n.
 Maggino di Gabriello (Mayr Sarfatti)
 70 e n.
 Maggioli, Lidia 585n.
 Magnani, Luigi 462
 Magny, Claude-Edmonde 136n.
 Magris, Claudio 17n., 150n., 632 e n.,
 633n., 634, 635n.
 Mahandas Karamchand Gandhi
 (Mahatma Gandhi, detto) 237
 Mahler Schindler, Alma 83
 Mahler, Gustav 616-617
 Maistre, Joseph Marie, comte de 191-
 192
 Malabaila, Damiano (Primo Levi) 666,
 693
 Malamud, Bernard 107-128
 Malfer, Giulio 585n.
 Mallarmé, Stéphane 65, 199, 201
 Manacorda, Giuliano 281 e n., 282n.
 Mandel, Arnold 430n.
 Mandelstam, Ossip 549n.
 Mandruzzato, Enzo 59n.
 Maganelli, Giorgio 686
 Mangele, Josef 690
 Mangoni, Luisa 177n., 179n., 181 e n.
 Manica, Raffaele 281n., 282n., 283n.,
 508n.
 Mann, Thomas 635, 648, 650, 652, 656
 Mann, Vivian B. 70n., 74n.
 Manzoni, Alessandro 288, 455n., 498,
 504 e n., 506, 565, 647, 648n., 650
 Maraini, Dacia 304, 305 e n., 309 e n.
 Marc, Semò 405n.
 Marchand, Jean-Jacques 21n.
 Marchi, Giacomo (Giorgio Bassani)
 507n.
 Marchi, Marco 291n.
 Margolin, Anna (Rosa Lebensboym) 82
 Mariani, Maria Anna 155 e n., 155-156
 Marinetti, Filippo Tommaso 656
 Mariotti, Gabriella 367n.
 Mariotti, Giovanni 133n.
 Marlaux, André 143
 Marlowe, Christopher 352, 353n.
 Marx fratelli 649
 Marx, Karl 41, 56, 103, 152n., 177,
 193, 335, 352 e n., 353 e n., 358 e n.,

- 373, 600, 638, 650n.
 Masau Dan, Maria 71n.
 Mascaretti, Valentina 513n.
 Mascolo, Dyonis 131n., 133 e n., 178
 Masi, Giorgio 497n.
 Masia, Massenzio 597, 599
 Matarrese, Tina 515n., 562n., 569n.
 Matthisson, Friedrich 161n.
 Maturin, Charles Robert 39
 Mauclair, Camille 43, 44n.
 Maulpoix, Jean-Michel 527n.
 Mauriac, François 85, 158n., 180 e n.,
 212
 Maurras, Charles 44
 Mayer, Hans (Jean Améry) 154n., 623
 Mazzini, Giuseppe 600
 Mazzocca, Fernando 73n.
 Mazzucchetti, Lavinia 182, 634 e n.
 McGinley, John 267n.
 McGowan, Bruce 397n.
 McLaughlin, Kevin 60n.
 Meddeb, Abdelwahab 396n.
 Meghnagi, David 696n.
 Meinhof, Ulrike 300
 Meir, Golda 300, 301n., 304, 306, 308
 Melasecchi, Olga 76n.
 Melli, Raffaele Sabato 73
 Melli, Amelia 587 e n., 592, 593n.
 Melli, Novella 587, 592, 593n.
 Mendelssohn, Moses 335
 Meneghello, Luigi 296 e n.
 Meneghetti, Maria Luisa 361
 Mengaldo, Pier Vincenzo 562n.
 Menkès, Sigmund 47 e n.
 Menuhin, Yehudi 87
 Mereu, Angelino 68, 222, 628, 674,
 712
 Meschonnic, Henri 554n.
 Messori, Rita 135n.
 Metastasio, Pietro (Pietro Trapassi) 647
 Metternich, Klemens von 41
 Meur, Diane 54n.
 Meyer Vigée, Evelyne (Evy) 94
 Meyer, Daniel Christoph 161
 Meyer, Ferdinand 691
 Meyer, Leopold 93
 Meyer, Sven 161n.
 Meyrink, Gustav (Gustav Meyer) 636
 Michaux, Henri 64
 Milhaud, Darius 86n.
 Millo, Anna 72n.
 Millu, Liana 132n., 137 e n., 151n.,
 216, 427, 428 e n.
 Minerbi, Arrigo 72, 77
 Minerbi, Marco 27
 Minerbi, Ruggero 27, 585n.
 Minoia, Carlo 133n.
 Mintz, Alan 616n.
 Mirabile, Andrea 22n., 361n.
 Mitterand, François 131n.
 Mittica, Maria Paola 678n.
 Mittner, Ladislao 166, 167n.
 Modiano, Patrick 156 e n.
 Modigliani, Amedeo 47, 49 e n., 72,
 75 e n.
 Moestrup, Jørn 508n.
 Molinari, Antonietta 493n.
 Molinari, Flavia 474
 Mollet, Guy 329
 Molodowsky, Kadya 82
 Momigliano, Arnaldo 16n.
 Momigliano, Attilio 649
 Momigliano, Felice 649
 Momigliano, Franco 694, 696n., 698,
 699 e n.
 Momigliano Levi, Paolo 132n., 591n.
 Monaco, Antonio 431n.
 Monaco, Lucio 155n., 706 e n.
 Monmany, Mercedes 321
 Montale, Eugenio 19, 293, 419n.,
 499n., 517 e n., 635n., 672
 Monteilhet, Hubert 452n.
 Montemaggi, Vittorio 657n.
 Mopsik, Charles 438n.
 Morante, Elsa 310 e n., 313
 Moravia, Alberto (Alberto Pincherle)
 184, 309 e n., 310, 313, 460, 470n.
 Moretti, Mario 466
 Mori Paganini, Bianca 131n.
 Morpurgo, Bianca 703 e n., 704

- Morpurgo, Giuseppe 656 e n.
 Morselli, Guido 634
 Mortara di Veroli, Elèna 81n., 82n.,
 630 e n.
 Mortara Garavelli, Bice 511n.
 Moscati, Aldo 592
 Moscati, Giorgio 592
 Moscati, Italo 588
 Moser, Moses 233
 Mosse, George Lachmann 241n., 252n.
 Mukařovsky, Jan 22n.
 Müller, Ernst 257n.
 Müller, Heiner 371-380
 Müller, Kurt 378
 Müller, Wilhelm 41
 Munari, Bruno 685
 Munari, Tommaso 179n.
 Munro, Alice 155n.
 Muscetta, Carlo 597-598, 603
 Musič, Zoran 295
 Musil, Robert 83, 494 e n., 496n., 497,
 498 e n., 635 e n.
 Müssener, Helmut 252n.
 Mussman, Fania 319, 324
 Mussmann (famiglia) 315
 Mussolini, Benito 75, 445, 572n., 585,
 618

 Nabokov, Vladimir 162n.
 Nabucodonosor II 261
 Nachman di Breslav 94, 253n., 266,
 637
 Nalkowska, Zofia 273
 Nancy, Jean-Luc 145n.
 Nascimbeni, Giulio 18n., 666n.
 Nasser, Gamal Abdel 64, 329 e n.
 Nathan, Arturo 74
 Naumann, Friedrich von 631 e n.
 Navarra, Gerolamo, 70, 71n., 73-74
 Neher, André 275 e n.
 Neiger, Ada 682n.
 Némirosky, Irène 22, 349-359
 Nesi, Cristina 707n.
 Netter, Jonas 75
 Nezri-Dufour, Sophie 477 e n., 526n.

 Nicoidski, Clarisse 93
 Nicola Pisano 547
 Nietzsche, Friedrich 86, 270, 616n.,
 617n., 618n., 619n., 620 e n.,
 623n., 624n.
 Nigro, Salvatore Silvano 504n.
 Nissim Momigliano, Luciana 132n.,
 137, 588, 592 e n., 593n., 693-694,
 695n., 696 e n., 697e n., 698n.,
 699 e n. 702n., 703 e n., 707
 Noël, Bernard 64
 Nono, Luigi 376, 379
 Nordau, Max 617 e n.
 Nordmann, Ingeborg 237n.
 Norsa, Franca 650
 Novati, Francesco 646n.
 Nunes Vais, Mario 75 e n.

 O' Malley, Thomas P. 56n.
 Oddo De Stefanis, Giusi 495
 Oellers, Norbert 233 e n., 234 e n.
 Oelmann, Ute 239n.
 Ökte, Faik 403n.
 Öktem, Kerem 402n.
 Olivetti, Adriano 635n.
 Omero 324, 390, 666n.
 Omodeo, Adolfo 597-598
 Onofri, Silvana 493n.
 Orazio (Quintus Horatius Flaccus) 672
 Orcagna, Andrea 547, 557
 Orengo, Nico 589
 Orhan, Koçak 402n.
 Orloff, Chana 47
 Ortayli, Ilber 400n.
 Ortega y Gasset, José 53
 Ortese, Anna Maria 310 e n.
 Orvieto, Paola 656
 Ossola, Carlo 452n.
 Oster, Daniel 136n.
 Ouaknin, Marc-Alain 548 e n.
 Ovadia, Moni (Salomone Ovadia) 151n.
 Ovidio (Publius Ovidius Naso) 324
 Oz, Amos (Amos Klausner) 22, 184,
 185 e n., 219, 315-335, 429n.
 Ozick, Cynthia 276n.

- Oz-Salzberger, Fania 330 e n., 331, 335
- Pacelli, Eugenio Maria Giuseppe (Pio XII, papa) 185
- Pacelli, Laura 428n.
- Pacifici, Alberto 586n.
- Padoan, Daniela 704 e n., 705n., 707n., 708n., 709n., 710n., 711n.
- Pala, Valeria 455n.
- Palazzeschi, Aldo (Aldo Giurlani) 507n.
- Pallottino, Massimo 466 e n.
- Palmieri, Marco 588n.
- Pamuk, Şevket 397n.
- Panas, Władysław 272n., 273 e n.
- Pansa, Giampaolo 307n., 429n.
- Paoli, Roberto 383n.
- Paolin, Demetrio 653n.
- Pappé, Ilan 428n., 429n., 431n.
- Pappenheim, Bertha 238, 240 e n.
- Paris, Renzo 309n.
- Parisi, Valentina 90n.
- Parnas, Moshe 27n.
- Partouche, Maurice 206
- Parussa, Sergio 443 e n., 444, 445n., 448n., 449n., 450n.
- Pascal, Blaise 505, 506 e n., 533n.
- Pascoli, Giovanni 449, 656
- Pasolini Dall'Onda, Desideria 462
- Pasolini, Pier Paolo 314, 375, 380, 449n., 462, 507n., 514 e n.
- Patruno, Nicholas 679n., 680n.
- Pavan, Ilaria 582n., 585n., 490n.
- Pavese, Cesare 134, 179, 633n., 672, 691
- Pellegrini, Ernestina 291, 292n., 294n., 295n.
- Pendas, Devin O. 492n.
- Perec, Georges 136n., 137 e n., 173
- Perella, Silvio 181n.
- Peretz, Isaac (Itzhac) Leib 81
- Perli, Antonello 476n., 513n.
- Perra, Emiliano 186n.
- Perrella, Silvio 181n.
- Perretta, Vanda 240n.
- Perrone, Lorenzo 622 e n., 623
- Pertini, Sandro 594
- Perutz, Leo 634
- Pesaro, Andrea 107n.
- Pesaro, Marcello 107
- Pessina, Adriano 245n.
- Peter, Lothar 239n.
- Petrarca, Francesco 640n.
- Petroni, Franco 633n.
- Pezzella, Mario 174n.
- Pezzetti, Marcello 699n., 703n.
- Philipponnat, Olivier 353n., 358 e n.
- Phillips Cohen, Julia 401n.
- Phillips, Anthony 31n.
- Picasso, Pablo 247, 248 e n.
- Pieri, Piero 513n., 494n.
- Pines, Noam 230n.
- Pinhas, Lisa 693
- Pinochet, Augusto 209
- Pintor, Jaime 184
- Pirani, Federica 76n.
- Pirazzoli, Elena 594n.
- Pirro, Ugo 508 e n., 509
- Pisa, Alberto 73
- Pisanship, Valentina 429n.
- Pissarro, Camille 42, 47, 49 e n.,
- Plesniewicz, Andrzej 273 e n.
- Poe, Edgar Allan 40, 375
- Poli, Gabriella 643n., 659n.
- Poliakov, Léon 350n.
- Polledri, Elena 161
- Pomodoro, Arnaldo 502
- Pompejano, Valeria 136n., 157n., 159n.
- Ponzio, Augusto 150n.
- Porena, Ida 251 e n.
- Porta, Carlo 504n.
- Porzecanski, Teresa 383n.
- Porzio, Domenico 453 e n., 454
- Potocki, Jan 39
- Pratolini, Vasco 184, 462
- Prebys, Portia 461n., 464, 470n., 471-474, 562n.
- Presser, Jacob 641n.
- Prete, Antonio 21n., 63n.
- Previtali, Cristina 408n., 411n., 414n.
- Principe, Quirino 630n.

- Propp, Vladimir 477
 Propp, William H. C. 31n.
 Proust, Marcel 208, 406, 449, 514
 Provenzal, Dino 656
 Pugliese, Stanislao G. 621, 675n.,
 679n., 680n.
 Puškin, Aleksandr Sergejevič 324

 Quarzi, Anna Maria 568n.
 Quasimodo, Salvatore 30n., 672
 Quataert, Donald 397n.
 Quinet, Edgar 41
 Quinzio, Sergio 57

 Ràbano Mauro, Magnenzio 54n.
 Rabinovitch, Solomon 81
 Rabinowich, Boris 91
 Rabinowich, Julya 90, 91 e n.
 Raboni, Giovanni 672
 Rad, Gerhard von 31n.
 Radbruch, Gustav 182
 Radetzky, Josef 634
 Radonescu Blumenfeld, Rodica 505n.
 Ragazzi, Paola 405n.
 Raggianti, Carlo Ludovico 599
 Rahlfs, Alfred 55n.
 Rahola, Federico 429n.
 Rajchman, Chil 135, 136 e n., 137 e n.,
 151, 153n., 154, 158 e n.
 Rambam (Moshe Ben Maimon) 258,
 266n.
 Ranchetti, Michele 85n.
 Raphaël Mafai, Antonietta 76
 Rashi (Shlomo Yitzhaqi) 94, 259, 265,
 268
 Rathenau, Walther 99
 Raulff, Ulrich 239n.
 Ravasi, Gianfranco 31n.
 Ravel, Maurice 117
 Ravenna Bassi, Lina 585n.
 Ravenna Levi, Alba 585n., 586
 Ravenna Levi, Bianca 585n.
 Ravenna, Eugenio (Gegio) 490 e n.,
 581, 582n. 584, 585 e n., 586 e n.,
 587, 588n., 589, 592-594, 596, 612
 Ravenna, Franca 585, 587
 Ravenna, Franco 592
 Ravenna, Gino 584, 587
 Ravenna, Marcella Hannà 21n., 490n.,
 581n., 582n., 591n., 592
 Ravenna, Marcello (Marcellino) 587
 Ravenna, Margherita 585n.
 Ravenna, Michele 592
 Ravenna, Paolo 490 e n., 584n., 585n.,
 586n., 588n., 592n., 593n.
 Ravenna, Renzo 490, 586
 Ravenna, Tullio 585n.
 Ravera, Camilla 593n.
 Rebaudengo, Anna Maria 643n.
 Reccia, Alessandra 174n.
 Régnier, Henry de 353, 354 e n., 357
 e n., 358
 Régnier, Nicolas 148
 Reich, Wilhelm 334
 Reichmann, Marianna 593n.
 Reik, Theodor 363 e n.
 Reitlinger, Gerald 296
 Rekut-Liberatore, Oleksandra 558,
 700-701
 Rembrandt, Harmenszoon Van Rijn
 120-121, 247-248, 495
 Renda, Marilena 494n., 495n., 499 e n.,
 548n.
 Renz, Irina 35n.
 Rescio, Laura 272n.
 Resnais, Alain 151n., 174, 186
 Restellini, Marc 75n.
 Revelli, Nuto 428n.
 Revers, Peter 227n.
 Riccardi, Carla 504n.
 Riccardi, Roberto 216
 Ricci Sindoni, Paola 281n.
 Ricœur, Paul 16n., 135 e n., 137, 138,
 140, 142n., 150n., 173, 245 e n.
 Riediger, Helmut 665n.
 Rietti, Carlo 582n.
 Rigoni Stern, Mario 428n.
 Rilke, Rainer Maria 190, 270, 344, 670
 Rimbaud, Arthur 199, 201
 Rinaldi, Antonio 208n., 209

- Rinaldi, Micaela 466n., 484n.
 Ringgren, Helmer 27n., 32n.
 Ripa di Meana, Ludovica 302n.
 Risi, Nelo 407n.
 Ritter Santini, Lea 227n.
 Robins, Philip 402n.
 Rochman, Ester 491n.
 Rochman, Leib 491n.
 Rodin, Auguste 76
 Rodrigue, Aron 400n.
 Rofé, Alexander 31n.
 Rognoni, Francesco 637n.
 Rosano, Paolo 54n.
 Rosato, Italo 682 e n., 683 e n.
 Roseencof, Ruth 385
 Rosenberg, Léonce 43n.
 Rosencof, Isaac 384, 386
 Rosencof, Mauricio (Moishe) 381-394
 Rosencof, Rosa 383-384
 Rosenfeld, Morris 81
 Rosenthal, Raymond 621n.
 Rosenzweig, Franz 79, 238-239
 Rosi, Francesco 702
 Rossanda, Rossana 175n.
 Rosselli, Carlo 294, 600
 Rosselli, Nello 294, 600
 Rossi Ravenna, Letizia 584, 587
 Rossi, Ernesto 305
 Rossi, Ernesto 305
 Rossi, Milena 587
 Rost, Rico 17
 Rostand, Edmond 307
 Rosten, Leo 124n.
 Roth, Cecil 125
 Roth, Joseph 86, 193, 340 e n., 343,
 632, 633 e n., 634, 635n., 638, 643
 Roth, Philip 333, 649, 692
 Rouart, Marie-France 35n.
 Rougemont, Fritz 60n.
 Rousset, David 138 e n., 141n., 144,
 145n., 147, 151, 174, 177, 179 e n.,
 180
 Rousset, Jean 545 e n.
 Rousso, Henri 173
 Rozen, Minna 399n., 400n., 403n.
 Rubini, Monica 583n.
 Rudolph, Wilhelm 435n.
 Ruffolo, Giorgio 452n.
 Rundle, Christopher 633n.
 Rutigliano, Enzo 99n., 100n., 105 e n.
 Saba, Umberto (Umberto Poli) 180, 181
 e n., 281n., 287-288, 471, 506 e n.,
 517n., 653
 Sacerdoti, Franco 694-696
 Sachs, Nelly 22, 86, 251-268, 333
 Sachs, William 251
 Safatti, Margherita 75
 Safran, Alexandre 219
 Saint-Chéron, Michaël de 85
 Sait, Faik 404n.
 Salomon, Charlotte 417
 Salvatorelli, Luigi 182
 Sammartino, Francesco 76
 Sanda, Dominique 481n., 508n.
 Sandauer, Arthur 277
 Sanguineti, Edoardo 281n., 282n.
 Santoro, Giovanna 289n.
 Santoro, Maria Antonietta 289n.
 Sarraute, Nathalie 155n.
 Sartre, Jean-Paul 95, 150n., 174, 176,
 177 e n., 180n., 184, 351 e n., 354,
 355 e n. 356n., 477, 619 e n., 623
 Satta, Salvatore 634
 Scardino, Lucio 76n.
 Scarpa, Domenico 179 e n., 299n.,
 311n., 429n., 591n., 686, 690
 Schäfer, Peter 438n.
 Schedletzky, Itta 233n.
 Scheiwiller, Vanni 280n.
 Scheler, Max 270
 Schicketanz, Till 341n.
 Schiller, Friedrich 234
 Schindler, Oskar 20n., 211
 Schlegel, Caroline Dorothea Albertine
 245
 Schlegel, Karl Wilhelm Friedrich von 37
 Schlösser, Manfred 237n., 239n.
 Schmidt von Lübeck, Georg Philipp
 708

- Schmitt-Maass, Hety 691
 Schneider, Ruth 422 e n., 461
 Schnickmann, Heiko 229n.
 Schnitzler, Arthur 83, 86, 616 e n., 635 e n.
 Scholem, Gershom 252, 254n., 257, 261 e n., 275 e n., 277 e n., 335, 345
 Schönheit (famiglia) 582n.
 Schönheit, Carlo 582n.
 Schönheit, Franco 582n., 592
 Schottroff, Willy 439n.
 Schubart, Christian Friedrich Daniel 38 e n.
 Schubert, Franz 41 e n., 708
 Schulz, Bruno 22, 269-278, 417
 Schulz, Izrael 269, 275n.
 Schulz, Jakob 269, 271
 Schwartz, Ysroel-Yankev 82
 Schwarz, Guri 429n., 582n., 629 e n.
 Schwarz, Karl 45 e n.
 Schwarz, Leo W. 449n.
 Scialoja, Toti (Antonio Scialoja) 461
 Scipione (Gino Bonichi) 461
 Scomparini, Eugenio 71
 Sebald, Winfried Georg 22, 161-171
 Sechi, Maria 289n.
 Sed, Alberto 216, 217
 Sed, Angelica 217
 Sed, Emma 217
 Sed, Fatina 217
 See, Ida Rosette 350n.
 Seelig, Carl 252
 Seeligmann, Isaac L. 28n.
 Segev, Tom 185n., 428n., 429n.
 Segre, Carlo 365
 Segre, Cesare 22 e n., 138n., 154 e n., 155n., 361-370, 671n., 673, 682n.
 Semplici, Marco 21n.
 Semprún, Jorge 136 e n., 137, 138 e n., 142n., 151, 153 e n., 154 e n., 157, 158 e n.
 Sereni, Vittorio 178, 186, 187n.
 Sereny, Gitta 174n., 691
 Serpieri, Alessandro 353n.
 Servadio, Gaia 461
 Servio (Servius Marius Honoratus) 463n.
 Sessi, Frediano 132n., 143n., 665n., 667
 Sforzi, Gustavo 75
 Sgubin, Raffaella 71n.
 Shahn, Ben 113n., 125, 126n.
 Shakespeare, William 37, 190, 353 e n., 358, 655-656
 Shaw, Stanford J. 397n., 398n., 399n., 402n.
 Shelley, Percy Bysshe 38
 Sholem, Gershom 88, 252, 254n., 257, 275 e n., 335, 345, 548n., 616 e n., 617
 Shonheit, Franco 585n.
 Shwarz-Bart, André 185n.
 Silone, Ignazio 184, 601
 Simian-Yofre, Horacio 27n., 32n.
 Simmel, Georg 237-238, 239 e n.
 Simon, Ernst 88
 Singer, Isaac Bashevis 82 e n., 214, 633, 639, 643, 649, 500n.
 Singer, Israel Joshua 176, 500n., 643
 Sinigallia Bassani, Valeria 599
 Sisi, Carlo 73n.
 Sisto, Michele 635n., 636n.
 Šklovskij, Viktor Borisovič 365
 Sohn, Sigrid 80n.
 Soldati, Mario 462
 Solmi, Renato 53, 559n., 665n.
 Solmi, Sergio 184, 669
 Sonino, Claudia 227n., 238 e n., 242n., 270n.
 Sontag, Susan 428n.
 Sorrentino, Tiziana 180n.
 Soutine, Chaïm 47, 75 e n., 51
 Spaini, Alberto 340n.
 Speroni, Gian Battista 361n.
 Spiegelman, Anja 408, 411-413
 Spiegelman, Art 408 e n., 410, 411 e n., 412-414, 426
 Spiegelman, Richeu 413
 Spiegelman, Tosha 413
 Spiegelman, Vladek 408, 411-413, 420
 Spielberg, Steven 20n., 408n., 417

- Spielrein, Sabine 137
 Spila, Cristiano 448 e n., 452n.
 Spinella, Mario 182
 Spinelli, Altiero 305
 Spinelli, Barbara 305
 Spinelli Hirschmann, Ursula 305, 306n.
 Spinoza, Baruch 37, 113, 243, 327,
 335, 443, 455 e n., 615 e n.
 Spitzer, Leo 17 e n., 53, 362n.
 Sprigge, Sylvia 182
 Stajano, Corrado 362, 366n.
 Stalin, Josif (Josif Vissarionovič
 Džugašvili) 218, 220, 305, 308,
 320, 322, 329, 372, 377
 Stampa, Carla 459n.
 Stangl, Franz 691
 Stara, Arrigo 181n., 506n.
 Starobinski, Jean 15 e n., 16n.
 Steegers, Robert 226n.
 Stefanelli, Diego 503n., 508n.
 Stefani, Piero 254n.
 Steiner, Franz 646n.
 Steiner, George 84 e n., 292
 Steinschneider, Miritz 646n.
 Stendhal (Henri Beyle) 385
 Stern, Isaac 87
 Sternheim, Carl 170n., 616
 Stille, Alexander 582n.
 Stinnes, Hugo 47
 Stockhammer, Robert 36n.
 Stoichita, Victor Ieronim 495 e n., 499
 Stora, Benjamin 396n.
 Stow, Kenneth 229n.
 Strabone 465
 Strada Janovič, Clara 149n., 150n.
 Strada, Vittorio 149n.
 Streng, Henryk (Merek Włodarski) 272
 Sue, Eugène 41, 42
 Surin, Guillaume 526n., 542n.
 Susman, Margarete 21n., 237-250
 Susman, Paula 248-249
 Svandrlik, Rita 249n.
 Svevo, Italo (Ettore Schmidt) 292, 297,
 516n.
 Swenson, David F. 623n.
 Szeleńka, Józefa 276
 Szeleńska, Józefa 271, 276
 Szittyta, Emile 47 e n.
 Szondi, Peter 537n.
 Szuman, Stefan 273
 Tabucchi, Antonio 475 e n.
 Tacito (Publius Cornelius Tacitus) 374-
 375
 Taddei, Ilaria 73n.
 Tagliacozzo, Tamara 229n., 258n.
 Taïeb, Lucie 92
 Tarizzo, Davide 130n.
 Tassoni, Alessandro 649
 Tedeschi Cevidali, Maurizia 585n.
 Teglio, Ugo 597, 586n., 599
 Telemann, Georg Philipp 70
 Tellini, Gino 297 e n., 649n.
 Terechkovitch, Kostia 48 e n.
 Tériade, Efstratios 47 e n.
 Terracini, Bevenuto 361, 707 e n.
 Terracini, Umberto 594
 Tertulliano (Quintus Septimius Florens
 Tertullianus) 56 e n.
 Testa, Enrico 513 e n.
 Testi, Fabio 481n., 508n.
 Testori, Giovanni 507n.
 Thefarie Valianas 463
 Thompson, John A. 28n.
 Thomson, Ian 626n.
 Tibaldi, Italo 591n.
 Tiepolo, Giambattista 513
 Tillion, Germaine 137
 Timpanaro, Sebastiano 650n.
 Toaff, Alfredo Sabato 438n.
 Toaff, Elio 364
 Todorov, Tzvetan 393 e n.
 Tofel, Jennings 49n., 52
 Togliatti, Palmiro 177
 Toller, Ernst 616-617
 Tolstoj, Lev Nikolaevič 319
 Tominz, Giuseppe 71 e n.
 Tommaseo, Niccolò 455 e n.
 Tordi, Rosita 281n.
 Tortora, Massimiliano 633n.

- Toulet, Paul Jean 461 e n.
 Toulmin, Stephen 616n.
 Trakl, Georg 190, 541
 Traversari, Bruno 590, 591n.
 Traverso, Enzo 16n., 173, 174n.,
 178n., 429n.
 Trean, Claire 189 e n., 190-191, 193, 209
 Treherne, Matthew 657n.
 Treves, Emilio 73
 Tromboni, Delfina 76n.
 Trompeo, Pietro Paolo 462
 Trotskij, Lev (Lev Davidovič Bronštejn)
 179, 572n.
 Truchanowski, Kazimierz 277
 Truffaut, François 292
 Tscharner, Jean de 48 e n.
 Tsvetaieva, Marina 551
 Tucci, Teo 138n.
 Tucholsky, Kurt 616-617
 Tumiatì, Caterina 449n.
 Tunner, Erika 227n.
 Turati, Francesco 601
 Turi, Nicola 484n.
 Tzara, Tristan 192
 Tzvi, Shabbatai 398
- Ueckert, Charlotte 238n.
 Ulvi Liegi (Moisè Luigi Levi) 72-73
 Ungaretti, Giuseppe 478, 517n., 462,
 478, 517n.
 Urpeth, Jim 619n.
 Usiglio, famiglia 71
- Valastro Canale, Angelo 54n.
 Valeri, Franca 650 e n.
 Valéry, Paul 280n., 283n.
 Vallejo, César 383n.
 Valli, Romolo 481n., 508n.
 van Gogh, Vincent 248
 van Leeuwen, Charles 27n., 31n.
 Vancini, Florestano 586n.
 Vargas Llosa, Mario 14
 Varisco Vittorini, Ginetta 129n., 133,
 134n., 135 e n., 146
 Varnai, Ugo (Luigi Meneghello) 296
- Varrone (Marcus Terentius Varro) 55
 Vasarri, Francesco 21n.
 Vegh, Claudine 215
 Veinstein, Jilles 396n.
 Veit, Philipp F. 227n.
 Velter, André 197-199, 208
 Venturi, Gianni 482n., 490n., 494n.,
 515n., 561n.
 Vertlib, Vladimir 90 e n., 91
 Vertova, Giovanna 74
 Vespasiano (Titus Flavius Vespasianus)
 261
 Vialar, Jacques 46 e n.
 Viani, Lorenzo 461
 Vico, Giambattista 59
 Vidal-Naquet, Pierre 175n., 184 e n.
 Vigée, Claude (Claude André Strauss)
 79, 93, 94 e n., 95 e n., 96n.
 Vigevano, Carlo 474
 Vigevano, Francesca 474
 Villa, Federica 508n.
 Vinca Masini, Lara 77n.
 Virgilio (Publius Vergilius Maro) 709
 Vita Finzi, Alberto 568n., 649 e n.,
 650-651, 655
 Vita Vivante, Jacob 71, 73
 Vita, Guglielmo 76 e n., 77
 Viterbo, Dario 72, 77 e n.
 Vittorini, Elio 131, 132n., 133 e n., 134
 e n., 143 e n., 146, 174, 177 e n.,
 178, 179 e n., 184
 Vivaldi, Antonio 70
 Vivanti Salmon, Anna 269n.
 Vivarelli, Vivetta 619n.
 Viviani, Francesco 465 e n., 498 e n.
 Vogel, Anzelm 271
 Vogel, Debora 271 e n., 272 e n., 273-
 274
 Vogelmann, Daniel 80n.
 Vogelmann, Schulim 211
 Vogelmann, Shulim 219, 221
 Vogelmann, Sissel 211
 Voghera Luzzatto, Laura 594 e n.
 Voityla Karol (Giovanni Paolo II, papa)
 364

- Volkov, Schulamit 242n.
 Volpato, Chiara 583n.
 Voltaire (François-Marie Arouet) 624
- Wagner, Richard 40, 379
 Waiblinger, Wilhelm 161n.
 Wajcman, Gérard 534n.
 Walcott, Derek 638
 Walkowitz, Abraham 49 e n.
 Walser, Robert 170 e n., 344
 Warburg, Aby 53, 60 e n.
 Wardi, Charlotte 16n., 154 e n., 157n.
 Wardi, Dina 623n.
 Warshavsky, Mark Markovich 49 e n.
 Wassermann, Jakob 241n., 616 e n.
 Weber, Marianne 239
 Weil, Simone Adolphine 130, 310n., 313
 Weinfeld, Moshe 31n.
 Weininger, Otto 83, 616n., 620
 Weinrich, Harald 451, 452n.
 Weiss, Ignazio 176n., 351n.
 Weiss, Jonathan 350n.
 Weizsäcker, Victor von 240
 Welles, Orson 186
 Werfel, Franz 616, 617 e n.
 Westermann, Claus 27n., 340n.
 Wiesel, Bea 85
 Wiesel, Elie (Eliezer Wiesel) 15, 22, 80, 136n., 137, 158 e n., 174, 179, 180 e n., 211-214, 218, 415 e n., 416n., 417, 620, 625, 677n.
 Wiesel, Hilda 85
 Wiesel, Tzipora 179
 Wieviorka, Annette 130n., 136n., 155n., 156n., 428n., 692
 Wilder, Gene 333
 Windfuhr, Manfred 227n.
 Winter, Jakob 253 e n.
- Witkiewicz, Stanisław Ignacy 270-271
 Wittgenstein, Ludwig 86, 616n., 625 e n., 636
 Wittmann, Rebecca 492n.
 Wolfskehl, Karl 238, 241n.
 Woolf, Stuart 622n., 626n.
 Wordsworth, William 40
 Wundt, Wilhelm 270
 Wünschke, August 253 e n.
- Yehoshua, Abraham Bet 22n., 218-219, 315
 Yerushalmi, Yosef Hayim 220, 254 e n., 437 e n., 442 e n., 444, 531n.
- Zacuto, Mošeh 450n.
 Zaghi, Carlo 586n.
 Zagrebelsky, Gustavo 334 e n.
 Zak, Eugène 48 e n.
 Zamire, Anne 189, 191-193, 208-209
 Zamorani, Germana 586n.
 Zampa, Giorgio 494 e n.
 Zanda, Antonello 455n.
 Zanei, Piera 71n.
 Zanotti Bianco, Umberto 462
 Zatelli, Ida 29n., 30n.
 Zavattini, Sergio 462
 Zborowski, Léopold 75
 Zeliński, Andrzej 272n.
 Zertal, Idith 429n.
 Zevi, Shabbetaj 218
 Zimetbaum, Mala 707
 Zink, Michel 452n.
 Ziveri, Alberto 461
 Zuckermann, Moshe 429n.
 Zunz, Leopold 265n.
 Zürcher, Erik Jan 402n.
 Zweig, Arnold 617
 Zweig, Stefan 616 e n., 617, 620

VOLUMI PUBBLICATI

MODERNA/COMPARATA

1. *Giuseppe Dessì tra traduzioni e edizioni. Una raccolta di saggi*, a cura di Anna Dolfi, 2013.
2. *Il racconto e il romanzo filosofico nella modernità*, a cura di Anna Dolfi, 2013.
3. *Dessì e la Sardegna. I carteggi con il «Ponte» e Il Polifilo*, a cura di Giulio Vannucci, 2013.
4. *Tre amici tra la Sardegna e Ferrara. Le lettere di Mario Pinna a Giuseppe Dessì e Claudio Varese*, a cura di Costanza Chimirri, 2013.
5. *Non dimenticarsi di Proust. Declinazioni di un mito nella cultura moderna*, a cura di Anna Dolfi, 2014.
6. Nicola Turi, *Giuseppe Dessì. Storia e genesi dell'opera. Con una bibliografia completa degli scritti di e sull'autore*, 2014.
7. Giorgio Caproni, *Il mondo ha bisogno dei poeti. Interviste e autocommenti (1948-1990)*, a cura di Melissa Rota. Introduzione di Anna Dolfi, 2014.
8. *Non finito, opera interrotta e modernità*, a cura di Anna Dolfi, 2015.
9. Giuseppe Dessì-Enrico Falqui, *Lettere 1935-1972. Con una raccolta di racconti dispersi*, a cura di Alberto Baldi, 2015.
10. *Biblioteche reali, biblioteche immaginarie. Tracce di libri, luoghi e letture*, a cura di Anna Dolfi, 2015.
11. Enza Biagini, *Saggi di Teoria della letteratura. Percorsi tematici*, 2016.
12. *L'ermetismo e Firenze*. Atti del convegno internazionale di studi. Firenze, 27-31 ottobre 2014, a cura di Anna Dolfi, 2016, voll. 2.
13. *Ecosistemi letterari. Luoghi e spazi della finzione narrativa*, a cura di Nicola Turi, 2016.
14. Oreste Macrí-Vittorio Pagano, *Lettere 1942-1978. Con un'appendice di testi dispersi*, a cura di Dario Collini, 2016.
15. Giorgio Caproni, *«Il girasole». Un'antologia per la radio*, a cura di Giada Baragli, 2017.
16. Enza Biagini, *L'interprete e il traduttore. Saggi di Teoria della letteratura*, 2016.
17. Giuseppe Dessì, *Sulle riviste di Vecchietti negli anni 30-40. Racconti e scritti dispersi*, a cura di Francesca Bartolini, 2016.
18. Girolamo Bartolommei, *Didascalia cioè dottrina comica libri tre (1658-1661). Saggio introduttivo. L'opera esemplare di un 'moderato riformatore'*, edizione critica e note di Sandro Piazzesi, 2016.
19. Anna Dolfi, *Dopo la morte dell'io. Percorsi bassaniani «di là dal cuore»*, 2017.
20. *Raccontare la guerra. I conflitti bellici e la modernità*, a cura di Nicola Turi, 2017.
21. *Gli intellettuali/scrittori ebrei e il dovere della testimonianza. In ricordo di Giorgio Bassani*, a cura di Anna Dolfi, 2017.
22. *Stabat mater. Immagini e sequenze nel moderno*, a cura di Anna Dolfi (in corso di stampa).
23. Vasco Pratolini, *L'ammuina*, a cura di Maria Carla Papini, 2017.
24. Margherita Dalmati, *Lettere agli amici fiorentini. Con i carteggi di Mario Luzi, Leone Traverso e Oreste Macrí*, a cura di Sara Moran (in corso di stampa).
25. *Nel «melograno di lingue». Plurilinguismo e traduzione in Andrea Zanzotto*, a cura di Giorgia Bongiorno e Laura Toppan (in corso di stampa).

La collana, che si propone lo studio e la pubblicazione di testi di e sulla modernità letteraria (cataloghi, corrispondenze, edizioni, commenti, proposte interpretative, discussioni teoriche) prosegue un'ormai decennale attività avviata dalla sezione *Moderna* (diretta da Anna Dolfi) della *Biblioteca digitale del Dipartimento di Italianistica* dell'Università di Firenze di cui riportiamo di seguito i titoli.

MODERNA
BIBLIOTECA DIGITALE DEL DIPARTIMENTO DI ITALIANISTICA

1. *Giuseppe Dessì. Storia e catalogo di un archivio*, a cura di Agnese Landini, 2002.
2. *Le corrispondenze familiari nell'archivio Dessì*, a cura di Chiara Andrei, 2003.
3. Nives Trentini, *Lettere dalla Spagna. Sugli epistolari a Oreste Macrì*, 2004.
4. *Lettere a Ruggero Jacobbi. Regesto di un fondo inedito con un'appendice di lettere*, a cura di Francesca Bartolini, 2006.
5. «L'Approdo». *Copioni, lettere, indici*, a cura di Michela Baldini, Teresa Spignoli e del GRAP, sotto la direzione di Anna Dolfi, 2007 (CD-Rom allegato con gli indici della rivista e la schedatura completa di copioni e lettere).
6. Anna Dolfi, *Percorsi di macritica*, 2007 (CD-Rom allegato con il *Catalogo della Biblioteca di Oreste Macrì*).
7. *Ruggero Jacobbi alla radio*, a cura di Eleonora Pancani, 2007.
8. Ruggero Jacobbi, *Prose e racconti. Inediti e rari*, a cura di Silvia Fantacci, 2007.
9. Luciano Curreri, *La consegna dei testimoni tra letteratura e critica. A partire da Nerval, Valéry, Foscolo, D'Annunzio*, 2009.
10. Ruggero Jacobbi, *Faulkner ed Hemingway. Due nobel americani*, a cura di Nicola Turi, 2009.
11. Sandro Piazzesi, *Girolamo Borsieri. Un colto poligrafo del Seicento. Con un inedito «Il Salterio Affetti Spirituali»*, 2009.
12. *A Giuseppe Dessì. Lettere di amici e lettori. Con un'appendice di lettere inedite*, a cura di Francesca Nencioni, 2009.
13. Giuseppe Dessì, *Diari 1949-1951*, a cura di Franca Linari, 2009.
14. Giuseppe Dessì, *Diari 1952-1962*. Trascrizione di Franca Linari. Introduzione e note di Francesca Nencioni, 2011.
15. Giuseppe Dessì, *Diari 1963-1977*. Trascrizione di Franca Linari. Introduzione e note di Francesca Nencioni, 2011.
16. *A Giuseppe Dessì. Lettere editoriali e altra corrispondenza*, a cura di Francesca Nencioni. Con un'appendice di lettere inedite a cura di Monica Graceffa, 2012.
17. Giuseppe Dessì-Raffaello Delogu, *Lettere 1936-1963*, a cura di Monica Graceffa, 2012.

