

Dall'era dei divieti alla memoria del XXI secolo: un percorso nella rappresentazione della Shoah attraverso la poetica di Edith Bruck*

Elisa GUIDA¹
Università degli Studi della Tuscia

Recibido: 30/04/2011

Aceptado: 16/06/2011

RIASSUNTO

Questo lavoro propone una lettura trasversale della poetica di Edith Bruck effettuata, *in primis*, alla luce di *Quanta stella c'è nel cielo*: un romanzo che pretende una molteplicità di piani di lettura, che svela la complessità del reale e che riporta l'attenzione su un argomento poco frequentato nella letteratura italiana. Attraverso un *modus operandi* incentrato sull'analisi comparativa, si intende mettere in luce sia l'originalità dell'opera, sia il ruolo della finzione nella costruzione della tradizione. Quindi, la riflessione s'inserisce nel quadro del dibattito sulla rappresentabilità della Shoah ed intende ripercorrere le strade battute dalla testimonianza letteraria dall'immediato dopoguerra al tempo presente, affrontando la sfida di un'ipotesi futuribile per la memoria del XXI secolo.

Parole chiave: Shoah, testimonianza letteraria, mimesis.

From the *prohibition era* to the memory of the 21st century: a course into the representation of the Shoah through the poetics of Edith Bruck

ABSTRACT

This work outlines a transversal interpretation on the poetry of Edith Bruck, carried out, *in primis*, in light of *Quanta Stella c'è nel cielo*: a novel subject to different interpreta-

* Questo lavoro è il frutto di un approfondimento della mia tesi di laurea specialistica in Filologia italiana, dal titolo *La memoria della Shoah nel tempo e nello spazio. Il testimone nel XX secolo attraverso l'esperienza di Edith Bruck e Piero Terracina*; ma è anche il risultato di un percorso di formazione che è stato possibile grazie al sostegno materno di Edith Bruck, all'entusiasmo di Nelo Risi e alla guida di Leonardo Rapone.

¹ Università degli Studi della Tuscia, Dipartimento di Istituzioni linguistiche-letterarie, comunicazionali e storico-giuridiche dell'Europa - DISTU, Via Santa Maria in Gradi, 4 - 01100, Viterbo (Italia). elisaguida1982@libero.it

tions, that exposes the complexity of reality and shifts attention to a typically under-represented topic in Italian literature. By adhering to a *modus operandi* based on comparative analysis, this study intends to shed light onto the original nature of the work, as well as to illustrate the importance of fiction in the construction of tradition. Therefore, the reflection delves into the hot-topic debate on the representation of the Shoah and intends to trace the course charted by the literary testimony from the immediate postwar to the present day, facing the challenge of a future hypothesis for the memory of the XXI century.

Key words: Shoah, literary testimony, mimesis.

1. PREMESSA: DALLA RAPPRESENTAZIONE IMPOSSIBILE ALLA TESTIMONIANZA LETTERARIA

Lo si è spesso sostenuto: con la Shoah è accaduto qualcosa al reale. Ed è perciò accaduto qualcosa anche alla letteratura. Qualcosa di inedito probabilmente, poiché ciò che è accaduto al reale è accaduto alla *morte*, e perciò alla vita del *sensu*; il gioco umano della vita e della morte, del desiderio e del lutto, si è violentemente spezzato (Coquio 2006: 540).

Durante la prima metà del Novecento, il mondo occidentale ha visto la propria cultura sprofondare nella barbarie nazista, assistendo – e collaborando – a quella che Theodor W. Adorno ha definito una vera e propria *rottura di civiltà*².

Questo lavoro riflette sullo stravolgimento – determinatosi dalla lacerazione esistenziale – delle categorie tradizionali sulle quali a lungo si è fondata la riflessione sulla letteratura. *In specie*, ci si interroga sulle sfide affrontate nell'ambito della rappresentazione della Shoah, attraverso una lettura trasversale di alcune opere di Edith Bruck: ebrea ungherese deportata dodicenne nei Lager di Auschwitz, Kaufering, Landsberg, Dachau e Bergen-Belsen. Sopravvissuta allo sterminio e approdata in Italia nel 1954, la Bruck ha dedicato la propria esistenza alla ricerca di un linguaggio e di uno stile letterario adatti alla trasmissione dell'Evento.

Tra la vasta produzione dell'autrice, l'analisi si concentra su due opere in particolare, *Andremo in città* e *Quanta stella c'è nel cielo*, assurte a paradigma interpretativo di una testimonianza letteraria in grado di avvalersi di tutti i mezzi che da sempre caratterizzano l'arte umana della creazione. La *mimesis*³ dapprima negata,

² Cfr. Adorno (1994) in cui l'autore medita sulla vita offesa, quindi sulla morte dell'etica nel secondo Novecento. *In specie*, si fa riferimento al punto 33 della parte prima: «[...] L'idea che dopo questa guerra la vita potrà riprendere normalmente o la cultura essere ricostruita – come se la ricostruzione della cultura non fosse già la sua negazione – è semplicemente idiota. Milioni di ebrei sono stati assassinati, e questo dovrebbe essere un semplice intermezzo, e non la catastrofe stessa» (Adorno 1994: 55).

³ In questo lavoro, si fa riferimento al concetto di *mimesis* (da *mimēsthai* «imitare» di origine indoeuropea) seguendo l'accezione aristotelica affrontata nella *Poetica* (334-330 a.C.), secondo cui la *mimesis*, che

diviene il mezzo per affrontare la realtà di Auschwitz (*Andremo in città*), per trasporre la ricostruzione dell'infranto⁴ secondo prospettive originali (*Quanta stella c'è nel cielo*) e per inaugurare, presumibilmente, una nuova stagione caratterizzata dall'indissolubile intreccio tra estetica e memoria.

Nell'ambito della discussione sulla legittimità della rappresentazione dell'Evento, è necessario avviare l'analisi dalla *teoria negativa* postulata sulla falsa riga del pensiero di Brecht⁵ e, soprattutto, di Adorno. A tre anni dalla fine della guerra, infatti, il drammaturgo tedesco scrisse che la letteratura non era preparata, non aveva i mezzi per descrivere la realtà dei ghetti e dei campi di sterminio nazisti. Poco più tardi, Theodor W. Adorno concluse una riflessione sulla dialettica tra cultura e barbarie sostenendo che: «scrivere una poesia dopo Auschwitz è un atto di barbarie e ciò avvelena la stessa consapevolezza del perché è divenuto impossibile scrivere oggi poesie» (Adorno 1972: 23).

A lungo, le considerazioni della scuola di Francoforte sulla metamorfosi del linguaggio apportata dalla realtà non sono state intese nella loro qualità provocatoria e filosofica, e, anzi, sono state recepite, soprattutto in seno alla cultura tedesca, come imperativo categorico volto a decretare l'impossibilità della finzione e la corruzione del linguaggio.

Il discorso sulla rappresentazione di Auschwitz finì, così, per prendere due strade opposte: da una parte, l'imperativo dell'indicibilità fu adottato come soluzione rassicurante per legittimare il bisogno collettivo di rimozione; dall'altra, le avanguardie di chi incriminava la cultura – adoperandosi in realtà per la sua sopravvivenza – continuarono ad interrogarsi sulla *necessità* della rappresentazione, sui limiti dei segni e sulle possibilità della *mimesis*.

In quest'ambito, scrittori ed intellettuali risposero al divieto trasponendo il proprio mondo interiore secondo il filtro della creazione letteraria, dimostrando così che la scrittura è in grado di render conto della frattura di civiltà, che Auschwitz non squalifica la letteratura, anzi, come ha sostenuto Perec (2005: 132) «la scuote dalle fondamenta, come è sempre accaduto con eventi di portata epocale». L'indicibile, dunque, non si annida nella scrittura, sebbene imponga di manipolare il linguaggio attraverso nuove forme, inventando così «la nuova grammatica di chi è *senza destino*⁶» (Cavaglion 2006: 436).

caratterizza il discorso letterario (*poiesis*), va intesa come sinonimo di «finzione». In particolar modo, Aristotele si riferisce all'imitazione della realtà e della natura intesa come fondamento della creazione artistica. Ogni forma d'arte è, così, un'attività di mimesi.

⁴ L'espressione deriva da Meghnagi (2005), in cui l'autore analizza l'esperienza dei sopravvissuti alla Shoah affrontando il tema dell'elaborazione del lutto collettivo e le difficoltà – morali e psicologiche – del reinserimento.

⁵ Nel dopoguerra, Bertold Brecht in *Scritti sulla politica e la società* (testo inedito in italiano – nonostante le iniziative editoriali della casa editrice Einaudi durante gli anni Settanta – e a cui si fa riferimento nella traduzione in francese) aveva riflettuto proprio sui limiti della letteratura, dichiarandola incapace di descrivere gli orrori della Shoah, in quanto «sprovvista di mezzi per renderne conto» (Brecht 1970: 244).

⁶ L'espressione riprende il titolo della traduzione italiana di I. Kertész, *Roman Eines Schicksallosen*, premio Nobel per la letteratura. Va intesa, in questo contesto, come sinonimo del termine «sopravvissuti».

In questo contesto, mi limiterò a seguire i percorsi di una parte dell'elaborazione narrativa che lo stesso Primo Levi, nell'introduzione al celebre *Uomini ad Auschwitz* di Langbein, ha suddiviso in tre categorie: «i diari o memoriali dei deportati, le loro elaborazioni letterarie, le opere sociologiche e storiche» (Levi 1972: 5).

Le elaborazioni letterarie – oggetto dell'analisi trasversale promossa in questo studio – compongono, a loro volta, un panorama fortemente eterogeneo, poiché non è definibile una gamma limitata di moduli formali da riconoscere come consustanziale all'Evento. Eppure, è lecito cogliere quelle affinità che definiscono la specificità del genere.

Si tratta, innanzi tutto, di una comunanza tematica e strutturale: la testimonianza letteraria, infatti, si articola nei tempi classici del prologo, della trattazione del nucleo principale e dell'esodo, generalmente liquidato in qualche battuta conclusiva. La prolusione varia a seconda dei narratori, che, in genere, rendono la drammaticità dell'evento o ricorrendo alla descrizione dei tempi felici dell'infanzia e della vita in famiglia, brutalmente spezzata dall'irrompere delle politiche razziali, o affrontando direttamente la rappresentazione della deportazione, del viaggio nei vagoni bestiame, dell'arrivo. Il nucleo del racconto si articola attraverso le vicende tragiche dei campi rese attraverso le peripezie del protagonista e proposte, molto spesso, seguendo le regole della frammentazione, ovvero, subordinando la linearità dell'intrigo a vantaggio del flusso di coscienza.

Il momento della liberazione segna la conclusione del racconto; l'esodo si esaurisce, quindi, nella breve descrizione dell'arrivo delle truppe Alleate. Solo pochi autori, e per lo più in memorie di scrittura recente, hanno aperto la riflessione anche al dramma del ritorno a casa e alla normalità. Tra questi, Edith Bruck che con *Quanta stella c'è nel cielo* – sulla scia del lavoro pionieristico di Primo Levi (1989b) – conferisce alla testimonianza letteraria un più ampio respiro, rendendola capace di affrontare tematiche pressoché inedite e di rendere la complessità del reale.

Un ulteriore elemento che ha contribuito ad associare testi diversi, una vera e propria costante che scandisce il tempo della narrazione, è la messa a nudo dell'insufficienza del linguaggio. La riflessione metalinguistica, dalla quale non si può prescindere, coglie infatti l'autenticità del pensiero adorniano, svincolandolo dall'interpretazione categorica in cui era stato costretto.

Si pensi, al riguardo, al capitolo (emblematicamente intitolato *Sul fondo*) di *Se questo è un uomo*, in cui Primo Levi descrive l'arrivo nel campo di Monowitz e i riti di degradazione che mirano ad annientare la personalità dell'uomo. I prigionieri – privati dei loro abiti, delle scarpe ed anche dei capelli – indovino il loro nuovo aspetto nei volti lividi dei compagni e proprio in quel momento si accorgono che l'espressione verbale «manca di parole per esprimere questa offesa, la demolizione di un uomo» (Levi 1989a: 23).

Ancor prima, Robert Antelme aveva ricordato che i reduci, colti dal bisogno imperioso di raccontare, «di dirla così com'era» nell'immediato dopoguerra si resero conto che «sarebbe stato impossibile colmare la distanza che si andava scoprendo tra il linguaggio [...] e l'esperienza» (Antelme 1997: 5).

Inoltre, con Paul Celan, Isaac Singer ed Edith Bruck, la riflessione sul linguaggio si arricchisce di nuovi argomenti, poiché oltre ai limiti dell'arbitrarietà che lega

– o non lega – il segno al referente extralinguistico, gli autori si muovono alla ricerca di un codice nuovo. Il nodo esistenziale che lega il trauma alla sua trasposizione trova uno scioglimento nell'adozione di una lingua *altra*: il polacco Singer dedica la sua scrittura alla sopravvivenza dello jiddish; l'ucraino Celan tenta di penetrare l'enigma di Auschwitz con il tedesco, ovvero, scrivendo «dentro la lingua stessa della morte» (Steiner 1987: 16; cf. Steiner 1967); al contrario, l'ungherese Bruck adotta la lingua del paese che la ospita, in cui le parole «pesano meno» ed offrono il distacco necessario alla narrazione.

A questo punto, è doveroso affrontare un aspetto ulteriore, poiché la frattura tra esperienza e narrazione che determina la riflessione sulla *dicibilità* di Auschwitz non si esaurisce nello sperimentalismo linguistico. Lo scrittore, superato il primo ostacolo della narrazione – relativo all'insufficienza del vocabolario e all'adozione del codice – si trova di fronte ad un interrogativo squisitamente estetico: le parole sono sufficienti alla rappresentazione di una realtà «incomprensibile e caotica» (Kertész 2007: 48) quale è quella dell'*universo concentrazionario*⁷? Quale è il mezzo attraverso il quale ottenere quell'aderenza al vero che è il presupposto etico e fondante della testimonianza letteraria?

Tra gli intellettuali che maggiormente hanno riflettuto su questo tema, vanno ricordati, innanzi tutto, Imre Kertész e Jorge Semprún: autori che hanno impostato la propria riflessione sul sillogismo per il quale, data l'incomprensibilità della realtà in sé, questa si può rendere realisticamente solo grazie all'immaginazione estetica.

L'elaborazione propria dell'arte diviene, quindi, l'unico modo per esprimere l'inesprimibile, poiché – come ha scritto Semprún ([1994]1996: 119) – «la verità che dobbiamo raccontare è difficilmente credibile. Direi che è addirittura immaginabile» e per «raccontare una verità poco credibile», per «suscitare l'immaginazione dell'immaginabile» è necessario lavorare la realtà «mettendola in prospettiva».

Attraverso lo scioglimento dell'apparente contraddizione tra reale ed immaginario, la Shoah può essere, in parte, raccontata e compresa e, anzi, quanto più forte sarà il potere creativo della scrittura, tanto maggiore sarà la possibilità che il racconto s'incida nella memoria di chi legge.

Nella consapevolezza che la rappresentazione non sarà mai in grado di restituire appieno *quella* realtà, poiché chi non ha vissuto «sotto il cielo di sangue» (Wiesel 1986: 11) non saprà mai che cosa è stato⁸, «soltanto l'artificio di un racconto abilmente condotto riuscirà a trasmettere in parte la verità della testimonianza» (Semprún [1994]1996: 119).

⁷ L'espressione, coniata da Rousset (1946) – deportato politico a Buchenwald – nel romanzo autobiografico, si riferisce all'insieme dei campi di concentramento e di sterminio nazisti.

⁸ «Non potrete capire, non potrete mai sapere – era l'espressione che affiorava sulle labbra durante il regno della notte. Non posso che ricordarla: – Voi che non eravate sotto il cielo di sangue, non saprete mai che cos'era. Anche se leggete tutte le opere, anche se ascoltate tutte le testimonianze, resterete dall'altra parte del muro; non vedrete l'agonia e la morte di un popolo se non da lontano, come attraverso lo schermo di una memoria che non è la vostra –. Confessione d'impotenza o di colpa? Non ne so nulla. So soltanto che Treblinka e Auschwitz non si raccontano» (Wiesel 1986: 11).

Diversi anni più tardi, Imre Kertész, in un intervento sull'effetto della Shoah nella letteratura ungherese, ha riconosciuto che:

Il vero problema [...] è la fantasia, l'immaginazione. Anzi, per essere più precisi, quanto l'immaginazione sia capace di elaborare, di assimilare il dato di fatto dell'Olocausto e quanto l'Olocausto grazie all'immaginazione ricettiva sia diventato parte della nostra quotidianità etica, della nostra cultura etica. Perché si tratta di questo, e se dobbiamo parlare di letteratura dell'Olocausto, dobbiamo parlare di ciò (Kertész 2007: 47).

La forza della testimonianza, concludono i due autori, risiede nella dialettica tra *ciò che è raccontato e come è raccontato*, quindi nella retorica della narrazione, nella strategia della parola, nella mobilitazione di piani stilistici che rendono memorabile un racconto e lo trasmettono alla coscienza del lettore.

L'estetica del vero si apre, allora, alle potenzialità della *mimesis* e da una rappresentazione che si credeva non fosse possibile, s'inaugura una tradizione determinata e veicolata dall'immaginario.

2. *MIMESIS E RAPPRESENTAZIONE DEL REALE: ANDREMO IN CITTA'*

Nell'ambito del contesto fin qui delineato, la riflessione procede attraverso una lettura trasversale di due opere di Edith Bruck: *Andremo in città* – un racconto edito nel 1962 e riadattato per il cinema dall'autrice stessa⁹, da Nelo Risi, da Zavattini e da Pratolini – e *Quanta stella c'è nel cielo*, romanzo premiato dalla giuria dell'LXXX edizione del Premio Letterario Viareggio Répaci, di cui mi occuperò nel prossimo paragrafo. Un'analisi dei testi permette, infatti, sia di arricchire le considerazioni su *mimesis* e reale, sia di indagare sulle nuove sfide affrontate dalla testimonianza letteraria.

Andremo in città ha un'importanza centrale nella produzione bruckiana, poiché esso costituisce il necessario punto di riferimento della nuova prospettiva adottata dall'autrice per la rappresentazione della Shoah; per la prima volta, infatti, la realtà è resa attraverso l'immaginario.

Il racconto, che prende spunto dalle vicende biografiche di Edith Bruck, s'inizia con la descrizione di un microcosmo: una famiglia di ebrei poveri composta da genitori che arrivano a sera stremati dalle fatiche dei campi, da una figlia – Lenke – che si occupa della casa, e da Beni, il fratello minore cieco fin dalla nascita.

La prematura scomparsa dei genitori rende i fratelli gli effettivi protagonisti della narrazione, che si apre proprio con un dialogo tra Lenke e Beni:

«Pensi veramente che io guarirò un giorno?».

⁹ Al riguardo, si veda il film *Andremo in città*, regia di Nelo Risi, presentato al festival di San Sebastián nel 1966.

«Ne sono sicura» dissi io «e adesso ascolta. Tutti i giorni alla stessa ora il treno, prima di rallentare, fischia. Lo senti? Non si ferma proprio, ma rallenta e noi avremo il tempo di saltarci sopra. Dovrai essere svelto. Io ti prenderò per mano come ora e hop! Una volta dentro è fatta. Quando vedo la grande stazione vuol dire che siamo in città. Poi scendiamo e cerchiamo un dottore [...]» (Bruck 1962: 67).

Lenke, cosciente della minaccia antisemita che incombe sugli ebrei, fin dalle prime battute crea l'aspettativa di un viaggio salvifico, al ritorno del quale i due fratelli cammineranno fino a stancarsi, guardando finalmente insieme la gente, i colori, il cielo.

La malattia di Beni, quindi, è il pretesto letterario per impostare la narrazione sulla finzione, sulla bugia che Lenke racconta al bambino – e a noi – per descrivere una realtà che non sembra descrivibile: la persecuzione, l'arrivo delle SS e la deportazione. Anche quando i fratelli viaggiano verso il Lager, di fronte ad una fine ineluttabile, Lenke continua a raccontare, a mentire, ad inventare un paesaggio che neppure si scorge dalla feritoia. La giovane, ben consapevole che la percezione di chi non può vedere passa attraverso il racconto, in un gesto estremo di amore e di *pietas*, culla il fratello nell'illusione di un futuro.

«La paura e il dolore mi entravano con il freddo nelle ossa» (Bruck 1962: 91) si confida Lenke dal carro bestiame, mentre dispera di trovare bugie abbastanza grandi per nascondere a Beni la realtà, che trasforma in un ambiente improbabile e fantasioso:

Il vagone è bene arredato – mente la ragazza – ci sono tante poltrone di velluto rosso e delle belle tendine bianche. La gente è vestita bene, sono tutti gentili [...]. C'è una signora che mangia della cioccolata, se vuoi gliene chiedo un pezzo, ma preferirei aspettare quando arriveremo in città e potrò comperartela io... (Bruck 1962: 91).

La narrazione cala il lettore in un'atmosfera surreale, e solo nel breve dialogo conclusivo l'immaginario si rivela come una momentanea allegoria ribaltata, e la realtà riaffiora in tutta la sua ineludibile presenza.

L'elemento favolistico, determinante fin dall'*incipit*, si rivela nella sua natura proprio nel presagio finale di Beni, che svela le sue paure alla sorella: «Questo buio non avrà fine, lo sento» (Bruck 1962: 91).

«Quello che succederà tu non lo puoi sentire» (Bruck 1962: 91) risponde la giovane adottando il punto di vista di un narratore onnisciente che conosce la logica dell'*universo concentrazionario*, che conosce le selezioni, che sa che un bambino cieco è destinato alla camera a gas. Ma per rappresentare questo orrore, alla testimonianza letteraria – che tanto si è interrogata sui limiti del linguaggio – non rimane altro che un silenzio sgomento. Il *non detto*, allora, diviene quello strumento retorico attraverso il quale superare i limiti del linguaggio, lasciando all'immaginario del lettore il compito della rappresentazione.

Fare letteratura sulla Shoah, insegna Edith Bruck, vuol dire operare una scelta; vuol dire montare, quasi cinematograficamente, immagini diverse: quelle realistica-

mente descritte, quelle trasposte sotto il filtro della finzione e quelle che, per essere intese nella loro drammaticità, esigono di essere appena sussurate.

Come si legge in una delle pagine più intransigenti di *Cahiers du cinéma*, nell'ambito di una riflessione di Jacques Rivette sul rapporto tra Shoah e linguaggio cinematografico, «ciò che conta è il tono, o l'accento, la sfumatura, comunque la si voglia chiamare» ma, aggiunge il regista «ci sono cose che non devono essere affrontate che nel timore e nel brivido. La morte è una di quelle, senza dubbio [...]» (Rivette 1961: 32).

La morte, nella sua rappresentazione, esige, insomma, quel pudore che l'autore potrà rendere solo attraverso uno sguardo lontano, rappresentando l'orrore con senso di responsabilità, attraverso «uno stile che non segua la grammatica che quel trauma ha prodotto» (Pascale 2010: 121).

L'opera si chiude, quindi, con l'ultima, ostinata bugia, alla quale oramai non crede più nessuno, ma che rimane l'unica via per esprimere l'indicibile:

Quello che succederà tu non lo puoi sentire ... devi solo credermi... abbracciar-mi e stringermi con tutte le tue forze. Ci sveglieremo in un mondo nuovo, vedo già le prime luci della città (Bruck: 1962: 91).

3. *QUANTA STELLA C'E' NEL CIELO*: NUOVI ORIZZONTI TEMATICI

Edith Bruck, autrice di alcuni libri memorabili come *Andremo in città*, con *Quanta stella c'è nel cielo* crea un vero romanzo di formazione di una giovane quindicenne. Questa ragazza è reduce dal campo di sterminio di Auschwitz, dove i suoi genitori sono stati uccisi e a cui lei è sopravvissuta. Tornata in patria nell'Ungheria e nella Cecoslovacchia del secondo dopoguerra, sperimenta il caos della nuova Europa, le crudeltà e i disorientamenti di famiglie in disfacimento, il sopruso nei riguardi delle donne, la maturazione sessuale. Deve nascere un nuovo mondo, ma come sarà? [...]

Premio Viareggio-Rèpaci per la Narrativa 2009
Motivazioni della Giuria

In questa parte, come si è anticipato, si propone una lettura trasversale di *Quanta stella c'è nel cielo*, un romanzo che deve il titolo ad una ballata di Sándor Petőfi (1955), uomo dall'impeto rivoluzionario tanto nell'arte quanto nella vita. L'omaggio al poeta del risorgimento ungherese, che ha lottato per la libertà fino alla morte, introduce con efficacia il motivo dell'opera, dominata dalla denuncia sociale verso l'ingiustizia, in qualsiasi forma essa si manifesti. Ma *Quanta stella c'è nel cielo* è anche l'espressione che ricorre nel testo con costanza, per scandire emozioni e aspettative della giovane protagonista in cerca di identità e di una nuova esistenza; è l'espressione che la ragazza ripete dentro di sé per far fronte all'indifferenza generale del dopoguerra. Petőfi – e con lui l'immaginario poetico – è, paradossalmente, il vero compagno di viaggio della ragazza, di cui seguirà le vicende fino allo spazio immaginario della Palestina, «luogo di favola [...], terra del latte e del miele» (Bruck 2009: 34).

Si propone ora una riflessione su alcuni aspetti peculiari del romanzo, in cui l'intreccio rappresentazione-invenzione diviene la chiave interpretativa per fare i conti con una stagione dimenticata: l'immediato dopoguerra e il ritorno a casa degli ex deportati.

Per cogliere gli aspetti originali del lavoro sarà necessario procedere su due piani d'indagine; nel primo, si suggerisce un'analisi prevalentemente tematica, volta ad evidenziare i nuovi percorsi (il *dopo* Auschwitz e la complessa ricostruzione dell'universo emotivo del sopravvissuto) battuti dalla testimonianza letteraria. Nel secondo, invece, si insiste sul ruolo della *mimesis* nella rappresentazione del reale, allargando la prospettiva d'indagine fino ad abbracciare il rapporto tra *fiction* e ricostruzione dell'infranto.

Per quel che riguarda la scelta del tema, è necessario partire da una constatazione tanto ovvia quanto dirompente: il *dopo* Auschwitz costituisce un argomento poco indagato sia – come si è visto – nell'ambito della testimonianza letteraria, sia nell'universo narrativo di Edith Bruck.

Infatti, volgendo lo sguardo alle opere precedenti dell'autrice, si nota che, anche quando la poetica è plasmata sul richiamo continuo tra un *passato che non passa* e un *presente al tempo passato*, l'impalcatura del *textus* narrativo privilegia una struttura bidimensionale in grado di tagliare, di separare in modo netto, le dimensioni del racconto; tra *ciò che è stato* e *ciò che è vi* è sempre un salto temporale, quindi un'omissione per quel che riguarda la fase di raccordo tra l'una e l'altra vita. Si pensi, ad esempio, a *Lettera alla madre*, opera in cui si assiste ad una netta separazione – suggerita dall'impostazione stessa dell'opera – tra la vita *prima* di Auschwitz – revocata attraverso gli odori della propria terra e i giochi di bambina in riva al Tibisco – e la vita *dopo* Auschwitz, in cui l'autrice oramai adulta, fa i conti con se stessa e con l'assenza.

Ma ancora, la stessa considerazione può ritenersi valida per i romanzi *Lettera da Francoforte*, *l'Attrice*, *Nuda proprietà* e *Signora Auschwitz*, in cui – con diversi pretesti narrativi – Edith Bruck ripropone una struttura articolata sull'analessi, arricchisce la riflessione con nuovi motivi, ma tralascia ogni particolare che lasci intuire le difficoltà del reinserimento e della ricostruzione dell'io.

In questo contesto, un'attenzione particolare va rivolta al romanzo *Chi ti ama così* – su cui si tornerà anche in seguito – poiché in esso si ritrova uno dei rari tentativi di non interrompere la narrazione al momento della liberazione.

Sebbene l'opera risponda, in primo luogo, all'esigenza individuale di sfogo, è con grande oggettività che la Bruck ripercorre la propria esistenza: dalla nascita in un piccolo paese dell'Europa dell'Est, alle difficoltà incontrate nel secondo dopoguerra. Attraverso un linguaggio semplice, l'autrice riporta gli episodi di un'infanzia che si è interrotta ad Auschwitz, descrive il periodo vissuto nei Lager nazisti, propone alcune immagini del drammatico viaggio che l'ha portata in Italia: una serie di *flash* su cui costruirà, a distanza di decenni, l'intreccio narrativo di *Quanta stella c'è nel cielo*.

Le vicende del ritorno e del reinserimento nel tessuto sociale descritte da Edith Bruck in quest'ultimo romanzo devono essere intese, innanzi tutto, alla luce della divaricazione tra fantasia e realtà, poiché «prima di divenire evento reale, il ritorno

è sogno, speranza, attesa che percorre tutto il tempo del Lager» (Bruzzone 1996: 16). Ma, all'indomani della liberazione, l'illusione di pace si rovescia in delusione, in un «dolore tanto più sensibile quanto meno previsto» perché vede negata «una ben più grande speranza, quella in un mondo diritto e giusto, miracolosamente ristabilito sulle sue naturali fondamenta dopo una eternità di stravolgimenti, di errori e di stragi» (Levi 1989b: 178). Si trattava di una «speranza ingenua», ha commentato Primo Levi (1989b: 178), «ma non si sogna per anni, per decenni, un mondo migliore, senza raffigurarselo perfetto».

In altre parole, dopo l'arrivo degli Alleati, per gli ex deportati s'inaugura un periodo di ulteriori sofferenze, caratterizzato, *in primis*, da una dolorosa constatazione: la pace non significa né il ripristino della vita prebellica, né la nascita di un mondo nuovo, né, tanto meno, quella di una società migliore pronta a riconoscere l'orrore di cui si è resa complice.

Il mondo sbagliato di cui il Lager è la massima espressione, è ben lungi dall'essere rifatto; ne sembrano in qualche modo araldi i personaggi che Anita, la protagonista di *Quanta stella c'è nel cielo*, incontra nel suo cammino.

Si pensi, ad esempio, ad Eli, un uomo dall'aria sinistra – al quale la giovane si legherà in una tormentata relazione sentimentale – che già dall'*incipit* del romanzo si dimostra interessato solo al corpo della ragazza. Fin dalla presentazione, infatti, l'autrice ne delinea un ritratto che compendia, in qualche misura, gli elementi costitutivi del carattere (cinismo, brutalità e spirito di sopraffazione) e quindi anticipa, in un certo senso, quello che sarà il suo comportamento, se non il ruolo nel racconto. Nella descrizione fisica di Eli tutto concorre a caratterizzare il personaggio anche sul piano psicologico ed emotivo, ma sono soprattutto i particolari del suo ghigno e del «leggero tic che affiorava dalla sua bocca vorace, che sapeva di fumo» (Bruck 2009: 8) a lasciar trasparire, fin dalle prime pagine, il tipo umano del personaggio. Un dato ulteriore che anticipa la natura animalesca di Eli si individua, inoltre, nel linguaggio in cui si esprime: una lingua sgrammaticata, monosillabica, onomatopeica e dal suono gutturale. Un linguaggio primitivo, insomma, attraverso il quale riprodurre, anche nella semantica, la bassezza del personaggio.

Una tecnica simile di caratterizzazione è utilizzata per introdurre la figura della zia (Monika) che accoglie la ragazza in casa solo per poter delegare a qualcuno i lavori domestici e le cure del figlio (Roby), consentendo a lei e al marito di potersi prendere qualche svago. Estranea a quell'ideale di pace che Anita persegue, Monika si rivela subito una creatura tanto bella quanto superficiale, fino a diventare una maschera della società europea. In questo caso, la descrizione psicologica, più che trapelare dai tratti somatici, passa attraverso la raffigurazione degli oggetti che ama e dei vestiti che indossa: simboli del nuovo *status* che va diffondendosi.

La frattura fra personaggi morali e immorali passa, dunque, all'interno della famiglia in cui Anita è provvisoriamente ospite, dove Eli e Monika tradiscono ogni fiducia in un mondo «miracolosamente ristabilito» (Levi 1989b: 178), rappresentato allegoricamente dal piccolo Roby e dal figlio che la ragazza scopre di aspettare. L'affresco familiare permette all'autrice di ricostruire un vasto mosaico dell'Europa dell'immediato dopoguerra e, più in generale, della «commedia umana» colta in tutta la sua contraddittorietà.

Sotto i colpi della sconfitta, infatti, è morto indiscutibilmente qualcosa: la solidarietà. Il carattere totale della guerra, in cui *tutti* hanno sofferto, determina l'emergere di una comunità sociale basata sulla rimozione del passato recente e sulla ricostruzione acritica delle proprie fondamenta. In altre parole, la società ferita è troppo attenta a porre rimedio alle proprie sofferenze per pensare a quelle degli altri, troppo ansiosa di tornare alla normalità per fare i conti con una parte della storia che la metterebbe in discussione fin dalle basi.

In questo clima storico in cui è ambientato il romanzo, la protagonista diviene il mezzo per rappresentare allegoricamente il dramma dei sopravvissuti che tornano «uno su cento, dai campi di sterminio» (Foa 1991: 69), turbando il sollievo collettivo e che la gente intende rimuovere dalle proprie giornate «come dalle famiglie normali si rimuove la presenza dei pazzi o dei morti» (Morante 2001: 377).

Così, Anita, che aveva immaginato di poter raccontare come Ulisse alla corte del re dei Feaci¹⁰, si ritrova nuovamente vittima del passato che nessuno vuole ascoltare; Auschwitz in casa non deve entrare, sentenza Monika che allontana il passato della nipote, ricacciandolo «fino allo stomaco» dove rimane «come un pasto tossico e indigesto» (Bruck 2009: 43).

I ricordi della ragazza, quindi, sono puntualmente interrotti con motivi banali, con discorsi frivoli, con pretesti che si possono ascrivere al tentativo comune di «annientare la memoria, di liberarsene come un serpente della pelle» (Bruck 2009: 47).

Il brano che segue offre un buon esempio della tecnica narrativa di Edith Bruck, costruita sul continuo richiamo tra il presente e il passato evocato attraverso il racconto negato: in una sorta di eterno controcanto, all'indifferenza familiare e sociale risponde l'urgenza comunicativa della giovane sopravvissuta, e anche il gesto più semplice riporta a un mondo che non c'è più:

A tavola, colpita dal profumo e dal colore familiare del brodo di pollo, a fatica trattenni il pianto e come fossi un boomerang mi precipitai nel passato; la mano di Monika col mestolo era diventata quella di mia madre, in Aron che immerse il suo cucchiaino nel piatto bollente vedevo mio padre, e la loro assenza era così presente e devastante che non riuscii a trattenere le lacrime che cominciavano a cadere su uno spicchio di carota, sulle bollicine di grasso rosse di paprika e sulle foglie di prezzemolo che schizzavano via ad ogni goccia.

«Che c'è adesso? Che c'è?» mi richiamò alla realtà la voce quasi offesa di Monika. «Non ti va la mia cucina?» aggiunse, e pensai che dovesse essere stupida, non pazza, se non capiva la ragione di quella pioggia che cadeva nel brodo che non avevo nemmeno assaggiato (Bruck 2009: 46).

¹⁰ Il ricorso alla mitologia greca nella descrizione dell'urgenza comunicativa dei sopravvissuti è una costante della testimonianza letteraria di Primo Levi (2007: 121): «[...] come sa ogni reduce: è bello sedere al caldo, davanti al cibo ed al vino, e ricordare a sé ed agli altri la fatica, il freddo e la fame: così subito cede all'urgenza del raccontare, davanti alla mensa imbandita, Ulisse alla corte del re dei Feaci. Parlano [...] descrivendo paura e coraggio, astuzie, offese, sconfitte e qualche vittoria: così facendo, si differenziano dagli altri, consolidano la loro identità con l'appartenenza ad una corporazione».

Il passato, quindi, si fa strada tra le maglie del presente sotto forma dei diversi *flash-back* che costellano l'opera. Nel romanzo, quindi, agiscono due piani temporali che si richiamano di continuo, e le difficoltà patite nel presente rimbalzano contro una memoria di dolore stratificata che non trova uno sbocco comunicativo. Attraverso la dialettica tra passato e presente, l'autrice compone il mosaico complessivo di un mondo dominato dalla cecità, dalla conquista e dalla più primitiva e amorale affermazione di sé.

L'unico personaggio inconsapevolmente disposto ad ascoltare la storia di Anita è il piccolo Roby, che subisce il vissuto della ragazza mentre lei lo cambia, lo imbocca, lo addormenta cantando nenie e filastrocche imparate dalla madre. L'unico destinatario di un messaggio che a lungo non troverà un canale comunicativo è, simbolicamente, proprio chi non può capire: un bambino di pochi mesi, ma una figura centrale per lo snodo della vicenda narrativa, poiché è per un suo gesto che la ragazza si rende conto di essere incinta. In questo modo, la Bruck continua a spingere la narrazione al di là delle sue costanti tematiche; non solo, infatti, si confronta con il *dopo* Auschwitz, ma lo fa all'insegna di una lettura inedita, affrontando il tema complesso della riscoperta del corpo e della sessualità nel cosiddetto ritorno alla vita.

L'autrice di *Quanta stella c'è nel cielo* libera la letteratura testimoniale dalle convenzioni che fino ad ora l'hanno dominata, secondo le quali si è costruita, nell'immaginario sociale e letterario, la figura del sopravvissuto inteso come angelo della storia.

Finalmente s'impone l'esperienza di una donna, fatta di carne e di sangue, la cui ricostruzione avviene attraverso un processo di riappropriazione della dimensione fisica. Il corpo, il nudo e il desiderio – cantati e rappresentati fin dall'antichità – irrompono nel testo con una delicatezza estrema e, con passi di prosa che richiamano la poesia, prende vita l'immagine reale della ricostruzione.

Protagonista delle pagine di *Quanta stella c'è nel cielo* diviene un corpo sano che sboccia, che desidera, che ama e che chiede di essere amato.

Nel romanzo, dunque, l'autrice accompagna la giovane protagonista in un secondo itinerario: quello della riscoperta dell'io, della riscoperta di un corpo che – prima «senza capelli e senza nome/ [...] vuoti gli occhi e freddo il grembo» (Levi 1997:525) – è in grado di generare vita. Anita aspetta un bambino e la gravidanza della giovane protagonista, vero e proprio *deus ex machina* nella risoluzione dell'intreccio, diviene il pretesto letterario per affidare alla *mimesis* la rappresentazione e la riscrittura del reale.

Edith Bruck, che ha raccontato le violenze subite nel dopoguerra attraverso le vicende di Anita, suo *alter ego* letterario, si avvia a proseguire la narrazione ricorrendo all'immaginario, e la scrittura, intesa fino ad ora come documento di un'epoca, si rivela anche nel suo significato catartico¹¹. Nella scelta autoriale di interrom-

¹¹ Il rapporto tra testimonianza letteraria e catarsi costituisce un argomento piuttosto delicato nell'ambito del dibattito contemporaneo. In questo contesto, si fa riferimento al significato psicoanalitico del termine così come lo stesso P. Levi lo ha inteso in Camon (1991).

pere una narrazione modulata sulle vicende biografiche in favore di una trasposizione fantastica del reale si può cogliere, per così dire, l'aspetto *privato* della testimonianza letteraria, e l'immaginario si rivela nella sua duplice potenzialità: alla funzione culturale di rappresentazione, si lega, infatti, la dimensione privata della metabolizzazione di un passato che non passa.

Per cogliere questo scarto, allora, sarà utile una lettura comparativa con l'intreccio narrativo di *Chi ti ama così*, in cui si coglie un breve passaggio dedicato alle vicissitudini del dopoguerra, da interpretarsi come l'archetipo di *Quanta stella c'è nel cielo*. Nel testo edito nel 1959 l'autrice ripercorre, infatti, il suo ritorno alla vita anche accennando al breve soggiorno a Praga in casa della sorella Margo, la donna su cui poi ricalcherà la leggerezza di Monika.

L'intreccio narrativo – che svela le vicende dell'autrice – è ancora poco sviluppato, ma vi si ritrova *in nuce* il tema che determinerà il *plot* di *Quanta stella c'è nel cielo*: la solitudine di un'adolescente che, sopravvissuta allo sterminio, rimane vittima dell'indifferenza. La protagonista, legatasi sentimentalmente a Tibi – il miserevole che tornerà nel romanzo premiato a Viareggio sotto il nome di Eli – rimane incinta, ed accetta la soluzione imposta dell'aborto clandestino con impotente rassegnazione, «come gli altri dolori della vita» (Bruck 1974: 71).

A distanza di decenni, ripercorrendo le stesse vicende – seppur nel segno di una maggiore complessità narrativa – la Bruck interrompe la stesura del lavoro. L'autrice, mentre si accinge a raccontare la gravidanza forzosamente interrotta, si rende conto che la storia, così com'è, non si lascia più raccontare.

Si crea una situazione pirandelliana: i personaggi sono stati creati, ma Edith Bruck si rifiuta di continuare a dar loro vita artistica. Così, Eli e Monika rimangono sospesi nella loro mediocrità e Anita è ferma, in balia del più cieco disorientamento, fino a quando l'autrice non determina una brusca inversione di stile. Solo affidandosi alle potenzialità della *mimesis*, infatti, la Bruck riesce a portare a termine la narrazione, inventando per la sua Anita un futuro migliore e ripercorrendo con lei la strada verso casa.

Il dolore di chi scrive e la *pietas* di una donna adulta verso se stessa bambina convergono nella riscrittura del reale.

L'aborto non si farà, sceglie questa volta Edith Bruck, che padroneggia la sua storia come un burattinaio le marionette, ed Anita scappa per le vie di Praga:

Preso da una follia insostenibile, corsi ad aprire la finestra e, meraviglia delle meraviglie, oltre un piccolo sentiero e un recinto di assicelle di legno dalle cime triangolari, vidi una casetta infiorata come quelle in Baviera nel dopoguerra, e il giardino con il mio amato albero di lillà, delle ortensie bianche gigantesche, una specie di roselline rampicanti, dei non-ti-scordar-di-me, e le bellissime cosiddette orfanelle, dai petali di velluto colorato come ali di farfalla.

Con la borsa al collo istintivamente feci un piccolo salto e toccai con i piedi il sentiero in terra battuta, pietrosa. E libera come non mai cominciai a scendere, a camminare dove mi portavano i piedi, obbedendo alla loro volontà di andare senza chiedermi niente [...] Il mondo intero era mio [...] mi sentivo felice e come a scuola mi misi a recitare i quattro versi di Petöfi (Bruck 2009: 177).

La tensione dialettica tra reale e finzione si risolve in nome della fantasia e della speranza, e la maternità difesa diviene metafora di una doppia rinascita: quella della giovane protagonista che, per salvare il suo bambino, emigra clandestinamente in Palestina, e quella di Edith Bruck che, attraverso le vicende di un *alter ego* letterario, riscrive la sua storia e la *mimesis* diviene il *medium* per ritrovare e per reinventare il proprio posto nel mondo. In altre parole, non solo l'autrice prende in considerazione le dinamiche delicate di un periodo storico pressoché dimenticato, ma – in una vera e propria rivincita sulla storia – le riscrive e le stravolge, concedendosi la saggezza di ripercorrere il reale, per vivere – e sopravvivere – anche attraverso la finzione.

Mi pare, quindi, che *Quanta stella c'è nel cielo*, premiato a Viareggio nel 2009, possa essere assunto a paradigma interpretativo di una nuova stagione letteraria aperta alle sfide di temi inediti e complessi e legata indissolubilmente alla rappresentazione simbolica e fantasiosa del reale.

La *mimesis* – di cui si è cercato di render conto anche in relazione alla sua funzione catartica – non solo si appresta a veicolare una realtà «incomprensibile e caotica» (Kertész 2007: 48), indagata nei suoi molteplici aspetti, ma sembra divenire, come si vedrà nel prossimo paragrafo, uno strumento importante per la memoria del XXI secolo.

4. *MIMESIS* E STORIA: UN'IPOTESI POSSIBILE PER LA MEMORIA DEL XXI SECOLO

E me che i tempi ed il desio d'onore
 Fan per diversa gente ir fuggitivo,
 Me ad evocar gli eroi chiamin le Muse
 Del mortale pensiero animatrici.
 Siedono custodi de' sepolcri, e quando
 Il tempo con sue fredde ale vi spazza
 Fin le rovine, le Pimplée fan lieti
 Di lor canto i deserti, e l'armonia
 Vince di mille secoli il silenzio.

(Foscolo 1987: 151)

La quarta sequenza di un'opera celeberrima della letteratura italiana – di cui si è presentato un estratto in apertura di questo paragrafo – anticipa in modo magistrale il nucleo problematico nel quale si intende far confluire la riflessione. Nei versi, si assiste all'ingresso delle Muse a cui il poeta, Ugo Foscolo, si offre come ministro per esprimere la propria vocazione; poiché la poesia ha il compito – ed il merito – di rendere immortali gli eventi.

L'idea della poesia, e più in generale della letteratura, intesa come eternatrice delle vite e delle vicende storiche, è, dunque, la prospettiva con la quale si intende tracciare una risoluzione possibile dell'itinerario fino a qui delineato.

In questo lavoro, attraverso una lettura trasversale della testimonianza letteraria, si è cercato – concentrandosi in particolar modo sulla poetica di Edith Bruck – di

ripercorrere le stagioni che hanno determinato il dibattito sulla rappresentazione della Shoah. Avviando l'analisi con le considerazioni di Theodor W. Adorno, si sono prese in esame le risposte di alcuni scrittori, che promuovendo un'indagine inedita sul codice e sulla forma, hanno sciolto il nodo dell'indicibilità di Auschwitz in nome di un'estetica capace di aderire al vero anche attraverso la forza evocativa dell'immaginario. Si è visto, dunque, come l'impegno di autori quali Levi, Kertész, Semprún e Bruck abbia sancito il passaggio da una *letteratura impossibile* ad una *letteratura dell'impossibile*, in cui la *mimesis* – intesa dapprima nei termini assoluti del divieto – si è rivelata un'efficace chiave interpretativa anche per raccontare la stagione più drammatica del Novecento.

A questo punto, l'analisi richiede di essere completata in una proiezione futuribile; in altre parole, i due assunti (la possibilità della rappresentazione e il valore etico e pedagogico della testimonianza letteraria) che hanno caratterizzato la riflessione spingono a compiere un passo ulteriore, volto ad interpretare il ruolo della finzione nella memoria della Shoah.

Sebbene non sia possibile in questa sede seguire nello specifico l'intenso dibattito che impegna intellettuali e storici nella risoluzione del rapporto conflittuale tra storia e memoria, credo sia doveroso cogliere almeno uno degli interrogativi attorno ai quali si snoda la discussione: quale sarà la memoria del futuro? E ancora, la rappresentazione quale ruolo sarà chiamata a coprire?

«Niente è già scritto» (Bidussa 2009: 120) risponde uno storico italiano al termine delle sue riflessioni sui limiti di una memoria in cui l'anamnesi si è costruita soprattutto sulla voce narrante dei sopravvissuti. «Dopo l'ultimo testimone», spiega David Bidussa (2009: 120) «può aprirsi l'era del disincanto e della disaffezione. Ma potrebbe anche generarsi la possibilità di costruire una consapevolezza storica attenta», ovvero, una più consapevole epoca di elaborazione e di conoscenza del Novecento, attraverso il raggiunto equilibrio tra *Storia* e *storie*, finalmente intese come *unicum* attraverso il quale riportare alla luce il vero oggetto dell'indagine: l'uomo,

O meglio, gli uomini. Più che il singolare, favorevole all'astrazione, il plurale, che è il modo grammaticale della relatività, conviene a una scienza del diverso. Dietro i tratti concreti del paesaggio [...] sono gli uomini che la storia vuol afferrare [...] (Bloch 1998: 22).

Una conoscenza declinata al plurale abbisogna sia degli strumenti della storia, quella disciplina che si propone di narrare il passato «secondo le modalità e le regole di un mestiere» (Traverso 2006: 17), sia delle *storie* che riportano la narrazione alla dimensione dell'individuo. Ed è proprio in questo contesto che la letteratura tende a riprendersi lo spazio che le compete da sempre, poiché l'arte è anche una forma di memoria, forse l'unica, in grado di conservare e di interiorizzare sensazioni, gesti e suoni che altrimenti perderemmo con il passare del tempo. L'identità del Novecento, di cui la storia della Shoah è una parte fondamentale, passa, allora, anche attraverso l'estetica e la qualità letteraria si configura non come un valore aggiunto della memoria, ma come ciò che la mantiene viva. In altre parole, potrà

essere la finzione – proprio quella finzione di cui si era decretata l'impossibilità – a raccontare, in parte, il reale; e la testimonianza letteraria, capace di proporre storie vere o verosimili vissute da personaggi partoriti per fare i conti con un'esperienza invivibile, diviene strumento di conoscenza e di memoria per chi, il Novecento, lo studierà sui manuali.

In questa prospettiva, la poetica bruckiana di cui si è offerta una possibile chiave interpretativa, può essere intesa come rappresentativa di una letteratura in grado di creare emozioni autentiche sulla scia di fatti inventati. Si pensi, così, all'empatia che suscitano le vicende fittizie dei protagonisti di *Andremo in città*, al gesto estremo di Lenke e all'orrore sussurrato e assordante di un finale sospeso. Si torni, allora, a ripercorrere le strade insieme ad Anita e si scopra nel romanzo la capacità autoriale nel promuovere una riflessione complessa che non si esaurisce in una commozione acritica. Nel romanzo, infatti, l'elemento descrittivo si risolve nello sbigottimento della giovane protagonista e l'atto d'accusa contro il conformismo di chi vuole mettere una pietra sul passato rimbomba nell'opera con un'eco inconfondibile. *Quanta stella c'è nel cielo* è sì, una prova letteraria, ma è anche il documento di un'epoca che ci invita, anzi, ci esorta a riflettere sul reale.

Ma oltre ogni lavoro, il testo che può essere assunto a paradigma interpretativo di una letteratura capace di ribaltare i termini dell'imperativo adorniano, e con il quale si intende portare a compimento questa riflessione iniziata proprio con la *stagione del divieto*, è *Yossl Rakover si rivolge a Dio*, di Zvi Kolitz.

Nell'opera, l'autore finge il ritrovamento di un manoscritto, una lettera-testamento di un combattente della Resistenza del ghetto di Varsavia, custodito in una bottiglia ritrovata tra le macerie del ghetto¹². Si tratta di un espediente non nuovo nella tradizione narrativa, si pensi alla *Historia* che anticipa le vicende di Renzo e Lucia¹³, la cui finzione è destinata ad agevolare nel romanzo la spontanea mescolanza degli avvenimenti storici con l'invenzione. Yossl Rakover ha perso la famiglia e i compagni, con i quali ha combattuto per nove giorni contro il nemico nazista; non ha più munizioni e sa di essere prossimo alla morte. Ma, scrive, «[...] sono ancora vivo, e al mio Dio, prima di morire, voglio parlare come un vivo, come un semplice uomo, che vive e ha avuto il grande ma disgraziato onore di essere ebreo» (Kolitz 1997:22). S'inizia così una preghiera disperata, un soliloquio drammatico sull'assenza di Dio chiamato in causa di fronte all'orrore e alla sofferenza del popolo ebraico.

¹² «In una delle rovine del ghetto di Varsavia, tra cumuli di pietre carbonizzate e ossa umane, sigillato con cura in una piccola bottiglia, fu trovato il seguente testamento, scritto da un ebreo di nome Yossl Rakover nelle ultime ore del ghetto» (Kolitz 1997: 11).

¹³ Manzoni, infatti, introduce *I Promessi Sposi* immaginando di aver trovato un manoscritto anonimo del sec. XVII, nel quale sarebbe contenuta la trama del suo racconto. Date le condizioni dell'autografo «dilatato e graffiato» (Manzoni 2004: 36) ed uno stile «dozzinale [...] sguaiato [...] scorretto» ricco di «idiotismi lombardi a iosa, frasi della lingua adoperate a sproposito, grammatica arbitraria, periodi sgangherati» (Manzoni 2004: 37) il Manzoni finge, come palesa nel sottotitolo (*Storia milanese del secolo XVII scoperta e rifatta*) di riscriverlo. Ci si è chiesti se il riferimento a un anonimo non abbia in effetti veridicità (cfr. Getto 1961, Bonaviri 1978) ma, ad oggi, gli studiosi concordano nell'attribuire la *Historia* alla finzione manzoniana.

L'opera, pubblicata nell'immediato dopoguerra in *El diario realista* di Buenos Aires, diviene un vero e proprio caso letterario: il testamento spirituale di Yossl Rakover – tradotto in tedesco, in francese, in inglese, in ebraico e in italiano – diviene la lente privilegiata attraverso la quale presentare al mondo la Resistenza eroica del ghetto di Varsavia, combattuta da uomini, donne e bambini che difesero la propria dignità umana contro uno spiegamento di forze che non lasciava illusioni sull'esito della lotta. La scrittura di Yossl – da intendersi come atto estremo di rivolta – è anche un documento per i posteri, che analizzano, cantano e recitano la sua ultima preghiera.

Ebbene, *Yossl Rakover si rivolge a Dio* è un falso: il testo creduto per decenni un documento partorito dalla disperazione di un uomo condannato a morte, è, in realtà, una finzione letteraria, ma una finzione, ha commentato il filosofo Lévinas «nella quale tutti noi superstiti riconosciamo con sbalordito turbamento la nostra vita [...] Un testo bello e vero, vero come solo la finzione sa esserlo [...]» (Lévinas 1997: 85-86).

In altre parole, Yossl Rakover, i fratellini di *Andremo in città* e l'adolescente di *Quanta stella c'è nel cielo* non esistono. Eppure, vivono immortali in un mondo senza tempo, poiché rappresentano, e quindi *sono*, un martire per la libertà, due bambini deportati ad Auschwitz, una giovane donna sopravvissuta rimasta sola a sostenere il peso di un passato che non passa: personaggi dell'immaginario, ma anche volti del Novecento.

Non è allora la *mimesis* il solo deuterio-testimone capace di dare valore ed eternità alle vicende storiche e ai sentimenti che esse suscitano?

È questo il mio ultimo interrogativo, per il quale sembrano valide le considerazioni di David Bidussa: «niente è già scritto», e a questo contributo – incentrato sull'analisi di un percorso che s'è iniziato proprio con la sua negazione – non rimane altro che rifugiarsi nell'incertezza. Eppure, è lecito concludere i lavori avanzando un'ipotesi possibile sulla memoria del XXI secolo, in cui proprio la letteratura – di cui si era negata la legittimità, perché «scrivere poesie dopo Auschwitz è un atto di barbarie» (Adorno 1972: 23) – potrà essere determinante, accompagnando il racconto storico e sorreggendolo, laddove esso non potrà arrivare, con l'arte antica della fantasia, poiché «[...] l'armonia / Vince di mille secoli il silenzio» (Foscolo 1987: 151).

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

ADORNO, Theodor Ludwig Wiesengrund (1972): *Prismi: saggi sulla critica della cultura*. Torino, Einaudi.

ADORNO, Theodor Ludwig Wiesengrund (1994): *Minima Moralia*. Torino, Einaudi.

ANTELME, Robert (1997): *La specie umana*. Torino, Einaudi.

BIDUSSA, David (2009): *Dopo l'ultimo testimone*. Torino, Einaudi.

BLOCH, Marc (1998): *Apologia della storia*. Torino, Einaudi.

BONAVIRI, Giuseppe (1978): «Come Manzoni deriva dal Bartoli il noto brano del Lago di Como», *Italianistica* VII, n. 2, pp. 346-353.

BRECHT, Bertold (1970): *Écrits sur la politique et la société*. Paris, L'Arche.

- BRUCK, Edith (1962): *Andremo in città*. Milano, Lericci editori.
- BRUCK, Edith (1974): *Chi ti ama così*. Venezia, Marsilio.
- BRUCK, Edith (1990): *Monologo*. Milano, Garzanti.
- BRUCK, Edith (1993): *Nuda proprietà*. Venezia, Marsilio.
- BRUCK, Edith (1999): *Signora Auschwitz – Il dono della parola*. Venezia, Marsilio.
- BRUCK, Edith (2004): *Lettera da Francoforte*. Milano, Mondadori.
- BRUCK, Edith (2009): *Quanta stella c'è nel cielo*. Milano, Garzanti.
- BRUZZONE, Anna Maria (1996): «Il ritorno delle donne», in P. Vaenti, *Il ritorno dai Lager*, Cesena, Il Ponte Vecchio, pp. 11-24.
- CAMON, Ferdinando (1991): *Conversazioni con Primo Levi*. Milano, Garzanti.
- CAVAGLION, Alberto (2006): «Sopravvissuti: Primo Levi, Elie Wiesel, Jean Améry e altri», in M. Cattaruzza, M. Flores, S. Levi Sullam, E. Traverso (a cura di), *La crisi d'Europa, lo sterminio degli ebrei e la memoria del XX secolo*. Torino, Utet, vol. II, pp. 421-442.
- COQUIO, Catherine (2006): «Finzione, poesia, testimonianza: dibattiti teorici e approcci critici», in M. Cattaruzza, M. Flores, S. Levi Sullam, E. Traverso (a cura di), *La crisi d'Europa, lo sterminio degli ebrei e la memoria del XX secolo*. Torino, Utet, vol. II, pp. 539-582.
- FOA, Vittorio (1991): *Il cavallo e la torre. Riflessioni su una vita*. Torino, Einaudi.
- FOSCOLO, Ugo (1987): «Dei Sepolcri», in D. Martinelli (a cura di), *Sepolcri Odi Sonetti*. Milano, Mondadori.
- GETTO, Giovanni (1961): «Echi di un romanzo barocco nei Promessi Sposi», in *Studi e problemi di critica testuale. Convegno di Studi di Filologia italiana nel centenario della Commissione per i Testi di Lingua (7-9 Aprile 1960)*. Bologna, Commissione per i Testi di Lingua, pp. 439-467.
- KERTSÉSZ, Irme (2004): *Essere senza destino*. Milano, Feltrinelli.
- KERTSÉSZ, Irme (2007): *Il secolo infelice*. Milano, Bompiani.
- KOLITZ, Zvi (1997): *Yossl Rakover si rivolge a Dio*. Milano, Adelphi.
- LEVI, Primo (1972): «Introduzione», in H. Langbein, *Uomini ad Auschwitz*. Milano, Mursia, pp. 5-7.
- LEVI, Primo (1989a): *Se questo è un uomo*. Torino, Einaudi.
- LEVI, Primo (1989b): *La tregua*. Torino, Einaudi.
- LEVI, Primo (1997): *Opere*. Torino, Einaudi.
- LEVI, Primo (2007): *I sommersi e i salvati*. Torino, Einaudi.
- LÉVINAS, Emmanuel (1997): «Amare la Torah più di Dio», in Z. Kolitz, *Yossl Rakover si rivolge a Dio*. Milano, Adelphi.
- MANZONI, Alessandro ([data] 2004): *I Promessi Sposi*, ed. a cura di F. Ulivi. Roma, Newton.
- MEGHNAGI, David (2005): *Ricomporre l'infranto*. Venezia, Marsilio.
- MORANTE, Elsa (2001): *La storia*. Torino, Einaudi.
- PASCALE, Antonio (2010): *Questo è il paese che non amo*. Roma, Minimum fax.
- PEREC, Georges (2005): *W o il ricordo d'infanzia*. Torino, Einaudi.
- RIVETTE, Jacques (1961): «De L'Abjection», *Cahiers du cinema* 120, pp. 54-55.
- ROUSSET, David (1946): *L'Univers concentrationnaire*. Paris, Éditions du Pavois.
- PETŐFI, Sandor S. (1955): «Hány Csepp van az óceánban» in S. Petőfi, *Összes költeményei*. Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, p. 205
- SEMPRÚN, Jorge ([1994] 1996): *L'écriture ou la vie*. Paris, Gallimard. [Trad. it. *La scrittura o la vita*, Parma, Guanda].
- STEINER, George (1967): *Language and silence. Essays on language, literature and the inhuman*. Atheneum, New York. [Trad. It. *Linguaggio e silenzio: saggi sul linguaggio, la letteratura e l'inumano*. Milano, Rizzoli, 1972].

- STEINER, George (1987): «La longe vie de la metaphore». *Écrits du temps* 14-15, pp. 15-33.
TRAVERSO, Enzo (2006): *Il passato: istruzioni per l'uso*. Verona, Ombre corte.
WIESEL, Elie (1986): *Parole di straniero*. Milano, Spirali.