

L'etica del sopravvissuto nell'estetica di Edith Bruck*

Elisa GUIDA

Università degli Studi della Tuscia
elisaguida1982@libero.it

RIASSUNTO

Questo lavoro propone un ritratto di Edith Bruck: ebrea ungherese sopravvissuta alla barbarie nazista, narratrice e poetessa italiana. L'analisi, che procede in senso diacronico e che si allontana dai tradizionali metodi di indagine, mira a individuare il percorso umano e letterario che ha portato l'autrice alla costruzione di un'estetica nutrita di impegno civile. L'esercizio scritto, nato come mezzo individuale di elaborazione del lutto, approda infatti nello spazio sociale della memoria e della testimonianza, facendo di Edith Bruck una scrittrice italiana in grado di dar voce ad uno degli eventi più drammatici del XX secolo.

Parole chiave: autonomia, linguaggio, Shoah

The ethics of survivor in the aesthetics of Edith Bruck

ABSTRACT

This work suggests a portrait of Edith Bruck: Hungarian Jewish woman surviving Nazi barbarity, Italian narrator and poet. The analysis, which proceeds in diachronic sense and keeps at a distance the traditional survey methods, aims at characterizing the human and literary course which led the author to the construction of an aesthetics strong of civil commitment. The writing exercise, born as individual means of mourning elaboration, come indeed to the social space of memory and testimony, making of Edith Bruck an Italian writer able to give voice to one of the most dramatic events of 20th century.

Key words: autonomy, language, Shoah

SOMMARIO: 1. Premessa: oltre la "Letteratura della Shoah" – 2. Il linguaggio come scudo – 3. Edith Bruck: autrice e testimone.

* Il presente lavoro costituisce una rielaborazione del III capitolo della mia tesi di laurea in Lettere Moderne *Una storia nella Storia. L'esperienza di Edith Bruck e lo sterminio degli Ebrei ungheresi*, discussa il 5 luglio 2006, presso la Facoltà di Lingue e Letterature Straniere Moderne dell'Università della Tuscia. La ricerca, sia per la costruzione della tesi, sia per quella di questo scritto, si nutre, prima di tutto, della testimonianza diretta di Edith Bruck: amica e guida materna. (Data la natura anche personale del nostro rapporto, alcuni esempi qui riportati, non sono tratti da opere letterarie, ma sono estratti dalle nostre conversazioni avvenute tra Aprile 2005 e Dicembre 2006). Ringrazio il prof. L. Rapone: punto di riferimento nel mio percorso di formazione.

1. PREMESSA: OLTRE LA “LETTERATURA DELLA SHOAH”

Sempre lo stesso ritornello: la guerra non cambia niente. Non migliora, non redime, non cancella; per sé sola. Non fa miracoli. Non paga i debiti, non lava i peccati. [...] Né il sacrificio né la morte aggiungono nulla a una vita, a un'opera, a un'eredità. Il lavoro che uno ha compiuto resta quello che era. Mancheremmo al rispetto che è dovuto all'uomo e alla sua opera, se portassimo nel valutarla qualche criterio estraneo, qualche voto di simpatia, o piuttosto di pietà (Serra 1994: 19).

Nella cultura del dopoguerra la memoria dello sterminio degli ebrei occupa un posto del tutto marginale; la scomparsa, nel senso letterario del termine, dell'ebraismo dall'Europa centro-orientale, passa quasi inosservata. Pesa su questo silenzio il retaggio di un lungo passato di antisemitismo che impregna ancora la mentalità, il linguaggio, i comportamenti.

Il ruolo di coscienza critica della società è svolto da una minoranza: da una parte, i primi intellettuali che, mostrando una sensibilità del tutto anomala nei riguardi di un evento “invisibile” agli occhi di tutti, riflettono sull'accaduto¹; dall'altra i “salvati”: gli scrittori testimoni che sono stati deportati a causa delle loro origini ebraiche. E' chiara la diversa prospettiva adottata dall'una e dall'altra categoria: un'indagine obiettiva dei fatti, e una riflessione soggettiva il cui scopo non è quello di capire storicamente o filosoficamente la Shoah, ma quello di fare i conti con un passato che non passa. Ne nasce un nuovo filone letterario che la critica ha definito “Letteratura della Shoah”. Con tale definizione si intende fare riferimento alle opere scritte dai “salvati”, ovvero dai sopravvissuti che hanno scelto il mezzo della comunicazione scritta per fare i conti con la propria storia, e per tramandarne la memoria. In *L'olocausto e l'identità letteraria* Alberto Bertoni spiega che:

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” protagonista² (Bertoni 2001: 211).

E' evidente che non è definibile a priori una gamma limitata di moduli formali da riconoscere come consustanziale all'Evento, perché non è proponibile alcuna omologia strutturale tra lingue, poetiche, stili e “fatto” del genocidio nazista (Bertoni 2001: 200).

¹ Le istituzioni ebraiche innanzi tutto il Centre de Documentation Juive Contemporaine di Parigi- sono state, com'è noto, le prime a raccogliere archivi e informazioni, rendendo così possibili le prime sintesi storiografiche sul genocidio di L. Poliakov (*Bréviaire de la haine*, Paris, Calmann-Lévy, 1951 / trad.it. *Il nazismo e lo sterminio degli ebrei*, Torino, Einaudi, 1955) e di J. Billing (*L'Allemagne et le génocide: plans et réalisations nazis*, Paris, Edition di Centre, 1950).

² Senza alcuna pretesa di sistematicità, e in base a un semplice criterio di gusto, nel caso di romanzi sui campi di sterminio, composti da chi ne è stato testimone, si possono segnalare le opere: Levi (1958), Wisenthal (2002), Kertész (2004).

Si nota, allora, come il processo di classificazione, che ha ricondotto testi di natura diversa alla stessa etichetta critica, faccia leva su un modello messo ampiamente in discussione fin dal primo Novecento. Se per la tradizione letteraria è universalmente accettata la tesi dell'autonomia estetica dell'opera d'arte, per i testi che tramandano la memoria dei Lager sembra quasi che si compia un passo indietro, in favore di un approccio di carattere romantico, e non scientifico. La riflessione si concentra dunque su motivi extra letterari, quali la biografia degli autori, che condividono l'esperienza della deportazione e l'aspetto testimoniale delle loro opere. Ne emerge, di conseguenza, che riflessioni di carattere più propriamente letterario, quali la riflessione sulla struttura linguistica e stilistica dei testi, sono relegate ad un secondo, e marginale, livello di analisi.

Ci è permesso, ad esempio, di considerare, nell'ambito dello stesso fenomeno letterario, il *Todesfuge*³ di Celan e *Lettera da Francoforte* di Edith Bruck, ma, abbandonando questa prospettiva che si basa sulla somiglianza tematica, in favore di un'analisi più propriamente letteraria, si nota l'assenza di tratti comuni. Dopo la fine della guerra, la vita di Celan è un percorso tormentato alla ricerca di uno spazio linguistico per esprimere la lacerazione lasciata da Auschwitz. Il poeta sceglie di scrivere in tedesco, la sola lingua per mezzo della quale si possa penetrare meglio l'enigma del Lager. Non solo è adottato un codice straniero, ma questo è anche stravolto, plasmato di volta in volta in nome di una ricerca lessicale che attinge a una pluralità di lingue, che esplora e che sfrutta fino in fondo lo spettro semantico e sonoro delle parole, che non esita neppure, se necessario, a crearne di nuove. Una poesia, dunque, che infrange ogni forma linguistica, che ne esplora tutte le potenzialità espressive e nello stesso tempo tutte le possibilità di trasformazione per farne un'altra lingua, una *contre-langue* capace di testimoniare un'assenza.

Schwarze Milch der Frühe wir trinken sie abends
 wir trinken sie mittags und morgens wir trinken sie nachts
 wir trinken und trinken
 wir schaufeln ein Grab in den Lüften da liegt man nicht eng
 Ein Mann wohnt im Haus der spielt mit den Schlangen der schreibt
 der schreibt wenn es dunkelt nach Deutschland dein goldenes Haar Margarete
 er schreibt es und tritt vor das Haus und es blitzen die Sterne er pfeift seine Rüden herbei
 er pfeift seine Juden hervor lä,t schaufeln ein Grab in der Erde
 er befiehlt uns spielt auf nun zum Tanz (Celan 1998: 56)⁴

³ In origine questa poesia si intitolava «Tango della morte»: titolo con il quale è stata pubblicata in rumeno nel maggio del 1947, dalla rivista di Bucarest *Contemporarul*, preceduta da un'avvertenza del traduttore (P. Solomon) che indicava trattarsi di un fatto reale. La prima edizione tedesca, sfigurata da numerosi errori tipografici che ne alteravano il senso, al punto da essere ripudiata dall'autore, appare a Vienna nel 1948 con il titolo «Todesfuge» nella raccolta *Der sand aus den urnen*, e sarà ripresa in seguito in *Mohn und gedachtenis*, nel 1952.

⁴ «Nero latte dell'alba noi lo beviamo la sera / noi lo beviamo al meriggio come al mattino lo beviamo la notte / noi beviamo e beviamo / noi scaviamo una tomba nell'aria chi vi giace non sta stretto. / Nella casa vive un uomo che gioca con le serpi che scrive / che scrive in Germania quando abbuia i tuoi capelli d'oro

Anche Edith Bruck si esprime attraverso un codice acquisito: l'italiano. Ma alla base della sua ricerca non vi è l'esigenza di aderire, attraverso il mezzo linguistico, alla realtà; bensì vi è l'esigenza di stabilire, attraverso un codice straniero, un filtro. Solo attraverso questo distacco, la Bruck riesce a ripercorrere la propria storia. E lo fa, sia in prosa sia in poesia, nel segno di una encomiabile economia della parola. Edith Bruck e Paul Celan non condividono nessuna ragione estetica, tanto che dichiara la Bruck:

La mia poesia non ha niente a che fare con quella di Celan, e questa etichetta di Letteratura della Shoah è per me come un ghetto: un altro. Scrivo in italiano da cinquant'anni, ma non sono considerata un'autrice italiana. Rimango una straniera⁵.

In modo del tutto analogo commenta il poeta Nelo Risi:

Le poesie di Edith hanno un'immediata forza comunicativa, quelle di Celan sono complesse e per essere capite devono essere lette almeno tre volte.

Dunque se è vero che le opere di Edith Bruck, di Celan, di Levi, di Kertész⁶... sono sommariamente ricondotte alla stessa etichetta letteraria, che non offre categorie comuni di indagine, è anche vero che si è di fronte ad una letteratura alla quale non ci si può avvicinare attraverso i tradizionali strumenti interpretativi di analisi linguistica e stilistica. Questa letteratura veicola la Storia ed ha un indubbio valore testimoniale, nel quale però, non si può esaurire. La letteratura è tale al di là del messaggio che veicola. Il bello letterario è in sé, prescindere da ogni aspetto extraletterario. Anche da Auschwitz. La letteratura è tale al di là del messaggio che veicola. Il bello letterario è in sé e prescinde da ogni aspetto extraletterario. Anche da Auschwitz.

In questo saggio propongo un'analisi del percorso di Edith Bruck, scrittrice in lingua straniera, testimone ed artista. Autrice italiana capace di dar voce, attraverso un'estetica costruita nel tempo, all'evento più drammatico del XX secolo.

2. IL LINGUAGGIO COME SCUDO

Scrivere poesie dopo Auschwitz è un atto di barbarie.

La filosofia di Adorno, che a lungo e prima delle altre si è aperta alle problematiche socio-culturali lasciate in eredità dalla seconda guerra mondiale, ne offre una

Margerete / egli scrive egli s'erger sulla porta e le stelle lampeggiano / egli aduna i mastini con un fischio / con un fischio fa uscire i suoi ebrei fa scavare una tomba nella terra / ci comanda e adesso suonate perché si deve ballare. Trad. di G. Bevilacqua, in Celan (1998: 62-63).

⁵ Questa citazione, come quella che segue, è tratta da una mia conversazione privata sul linguaggio poetico con E. Bruck e N. Risi.

⁶ In questo lavoro, ogni riferimento a I. Kertész (insignito del Premio Nobel per la Letteratura nel 2002) avviene in considerazione dell'opera *Essere senza destino*; considerando le opere successive (*Liquidazione*, Milano, Feltrinelli, 2005; e *Kaddish per un bambino non nato*, Milano, Feltrinelli, 2006) due romanzi nutriti a tal punto di filosofia, da meritare un discorso a parte.

chiave d'indagine tuttora valida e attuale. L'aforisma, diventato celebre in virtù di un'interpretazione approssimativa che lo intende come imperativo categorico, va inserito nell'ambito, ben più ampio, della critica francofortiana che coglie il senso di rottura provocato dal genocidio:

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).

E' alla luce anche di quanto sostenuto in *Minima Moralia* che si comprende come l'aforisma, citato in apertura di questo paragrafo, non si traduca nell'impossibilità assoluta di fare poesia, ma nell'impossibilità di scrivere, *dopo* Auschwitz, come si scriveva *prima*, poiché questa rottura di civiltà ha cambiato il significato delle parole, ha trasformato la materia stessa della creazione poetica e il rapporto tra linguaggio ed esperienza. Tale riflessione trova conferma anche tra le pagine di Celan e della Bruck: autori che hanno risolto diversamente la frattura tra esperienza sensibile ed elaborazione letteraria, promuovendo una riflessione sul linguaggio in quanto sistema che lega significati a significanti. Se *prima* era normale che uno scrittore si esprimesse attraverso la propria lingua d'origine, questi autori del *dopo* intraprendono una strada di ricerca che li porta ad esprimersi attraverso un codice acquisito. Il poeta rumeno pretende maggior aderenza del fatto linguistico alla realtà, convinto che solo attraverso la compattezza tra Evento e Linguaggio si possa esprimere la lacerazione lasciata dai Lager. Agli antipodi di tale riflessione si colloca, invece, il linguaggio per Edith Bruck, che ricerca nell'adozione di un codice straniero il distacco che le è necessario per poter raccontare.

Alla fine del 1945, inizia a scrivere in ungherese, la sua lingua materna, ma durante una fuga in Cecoslovacchia perde i suoi scritti (l'*incipit* di un racconto autobiografico e dei versi). Approdata in Italia, riprende i temi su cui aveva lavorato, ma ne abbandona la lingua e sceglie di scrivere in italiano. Una lingua nuova: una lingua senza passato, che non appartiene a quel mondo che ha visto distruggersi. Nel 1959 è edito *Chi ti ama* così, il primo romanzo scritto in italiano, ma pensato in ungherese. La scrittrice, che ancora non ha piena padronanza della lingua straniera, costruisce il discorso attraverso le strutture della lingua d'origine⁷. L'opera, idealmente concepita in ungherese, è poi "tradotta" in italiano; ed è questo processo di traduzione, o di "doppia scrittura" che dà al romanzo –come diversi critici hanno sottolineato– un sapore esotico, straniero, chagalliano.

Convivono nell'autrice, dunque, due lingue –quella dell'infanzia e quella dell'età adulta– e per raccontare la sua vita vissuta in ungherese, Edith Bruck sceglie l'italiano: un codice straniero in cui le parole "pesano meno" e non sono direttamente evocatrici di ricordi.

⁷ E' a partire dalle opere scritte negli anni '70, che la Bruck abbandona completamente ogni riferimento sintattico e semantico alla sua lingua d'origine. Nata in Ungheria, diventa, a pieno titolo, scrittrice italiana.

La Bruck, nella lunga intervista rilasciata a Imre Barna⁸, fa un esempio:

Se io penso alla parola *Kenyér* penso al pane di mia madre, quello che faceva in casa; se invece dico *pane* penso a quello che compro dal fornaio e sono due pani diversi in due case alle quali mi legano ricordi molto differenti. Le parole portano con sé memorie, possono suscitare valanghe di ricordi. Di ricordi infantili parlo. Una parola ungherese può evocare mia madre, la sua figura in cucina, il grembiule che portava addosso, il nostro cortile, la conta dei polli, i vicini... (Bruck 1999b: 34).

Sebbene i due significanti, l'italiano *pane* e l'ungherese *Kenyér* rimandino allo stesso significato "pane", il secondo ha in sé la forza di evocare un mondo, l'altro no. In italiano il rapporto tra significato e significante si esaurisce nella lingua, in ungherese rimanda inesorabilmente alla realtà. Dunque, la lingua straniera che veicola un solo significato, quello propriamente linguistico, ed esclude ogni riferimento nella sfera privata, è quella in grado di offrire il distacco necessario alla narrazione.

Non si sente mai fino al midollo una lingua che non è quella materna. Io credo che se non avessi scritto in italiano, sia i miei libri di narrativa, sia i racconti, sia le poesie, forse non avrei mai scritto, perché davanti alla lingua ungherese mi sento nuda. L'italiano, invece, è una specie di schermo: è una difesa (Bruck 1999b: 68).

Si può leggere in proposito, il passo iniziale di *Lettera da Francoforte*⁹: nella finzione letteraria la protagonista, Vera Stein, sta leggendo un documento scritto in ungherese circa la propria liberazione dei campi di concentramento:

Igazolvány.

Hivatalosan igazoljuk, hogy Stein Vera foglalkozása tanuló született Tiszabercel 1932 május 3-án utolsó lakhelye Tiszakarád Zemplén magye deportálták és a Következő, naci nèmeterszàgi koncentràciòs tàborokban kènyszermunkàra kòteleztèk:

Auschwitz, Kaufering, Landsberg, Dachau, Christianadt, Bergen-Belsen. La suddetta, (mi rifugio nella lingua italiana che sembra meno vera), con il numero di prigioniera 11152 è stata liberata dall'esercito alleato a Bergen Belsen (Bruck 2004: 9)¹⁰.

In questo caso, i timori della voce narrante coincidono con quelli dell'autore: Vera Stein, come Edith Bruck, non riesce a leggere il documento se non traducen-

⁸ Critico letterario e saggista. Direttore dell'Accademia Ungherese a Roma; traduttore in ungherese di U. Eco.

⁹ Ultimo romanzo autobiografico di E. Bruck, nel quale la protagonista ripercorre a distanza di cinquant'anni dalla prigionia nel Lager l'odissea compiuta nella (e contro la) macchina burocratica del governo tedesco per ottenere il misero e paradossale risarcimento a cui sa di avere diritto. Nel percorso, l'eroina del romanzo, Vera Stein, si renderà conto che non è più una questione di risarcimento, ma ad essere messi in dubbio sono la sua identità e il suo vissuto.

¹⁰ Il documento riportato nel testo è il documento originale ricevuto da Edith Bruck quando è stata liberata dal campo di Bergen-Belsen (15 Aprile 1945). Si noti come, nella finzione letteraria, il cognome della protagonista Stein rimandi al vero cognome della scrittrice Steinstreber (Bruck è un nome d'arte adottato in Italia).

dolo in un'altra lingua. Edith Bruck *non può* scrivere della propria esperienza in ungherese e ricerca in un altro codice il mezzo linguistico adatto alla comunicazione. Sceglie la lingua italiana, che sembra "meno vera".

3. EDITH BRUCK: AUTRICE E TESTIMONE

Lo scrittore non deve accondiscendere alla distinzione tra espressione bella ed espressione adeguata [...] quando gli è riuscito di dire tutto quel che voleva dire, ciò che ha scritto è bello. La bellezza dell'espressione che è fine a se stessa non è "troppo bella", ma ornamentale, artigianale, brutta. Ma chi, col pretesto di sacrificare tutto alla cosa, rinuncia alla purezza dell'espressione, tradisce anche la cosa (Adorno 1994: 93).

In linea con quanto premesso, per avvicinarsi all'arte di Edith Bruck propongo due chiavi di indagine: una di matrice storico-biografica, che ne sottolinea l'aspetto testimoniale, ed una più propriamente letteraria, che promuove una riflessione sulla *forma*, ovvero sul mezzo artistico mediante il quale è veicolata la testimonianza. Lo scopo è quello di mettere in luce il percorso, umano e letterario, che ha portato l'autrice alla costruzione di un'estetica nutrita di impegno e di denuncia sociale.

Con un taglio diacronico, lo studio si incentra sulla lettura delle opere situate agli estremi di tale parabola: ovvero il primo e l'ultimo romanzo; ricercando una soluzione di continuità attraverso alcuni cenni poetici tratti dalla produzione degli anni 1975-1990.

L'occasione dello scrivere è, per la gran parte della produzione di Edith Bruck, l'esperienza vissuta nei Lager nazisti: ma ogni testo è diverso da quello che lo precede, e forse, in qualche modo, ne è il *continuum*. L'andamento diacronico dell'analisi aiuta a cogliere le diversità che intercorrono tra testo e testo, dunque, a riflettere su come lo stesso motivo scrittoria possa essere di volta in volta diversamente trattato, evidenziando così come l'arte non sia da ricercarsi nel nucleo tematico, bensì nella modalità espressiva.

Edith Bruck, ebrea ungherese, durante la seconda guerra mondiale, poco più che bambina, è deportata, con la famiglia, nei Lager. Sopravvissuta alla barbarie nazista, dopo la fine della guerra, la sua vita è un cammino tormentato alla ricerca di una terra che la accolga:

Quante grida al vento
quanta paura di tutto
che vita di terrore
d'amore di battaglie
per un poco di pace
per un palmo
di terra straniera

(Bruck 1990: 52)

Nel 1954 approda definitivamente in Italia, a Roma:

Nonostante le rovine e l'odore della guerra che ancora si respirava, l'accoglienza era familiare; c'era un'atmosfera solidale, lontana dall'indifferenza che avevo trovato in Ungheria e in Cecoslovacchia. Avevo finalmente trovato un posto per poter vivere¹¹.

Sola in una terra straniera, col macigno di un passato che non passa, la Bruck inizia a scrivere, in lingua italiana. L'esercizio scrittoria è considerato semplicemente e unicamente un mezzo utile più che a raccontare, a raccontarsi: ed è inteso come rifugio, come arma di sfogo, e come, soprattutto, unico strumento possibile per parlare con la madre:

Se non parlo con te, non ti nomino mai, non litigo mai con te, ti dimentico, e se non scrivo e non ti scrivo ti lascio dimenticare. E se mi dimentico di te mi dimentico di me¹² (Bruck 1988: 47).

Alla luce di tali considerazioni va esaminato il primo romanzo di Edith Bruck, edito nel 1959 col titolo allegorico *Chi ti ama così*: un racconto nutrito di eventi realmente e direttamente vissuti, una biografia che si muove tra gli spazi dell'infanzia vissuta a Tiszakaràd¹³ a quelli ben più drammatici dei Lager nazisti. Questo libro "fatto-si da sé", nel senso che risponde al bisogno "biologico" di espressione, racchiude la storia di una vita che può essere assunta come emblema della storia di un popolo perseguitato. Ma il valore dell'opera va oltre l'aspetto documentaristico pure importante per la ricostruzione di quella che Risi ha chiamato "la storia vera [...] che oggi ai più dà soltanto fastidio" (2006: 93) e si completa nell'analisi della struttura narrativa. Una storia ben raccontata non è di per sé letteratura: l'arte è anche *forma*. E la forma di *Chi ti ama così* mostra una scrittrice già in grado di muoversi con disinvoltura entro un codice linguistico nuovo; e sono implicitamente enunciati gli assunti fondamentali della sua poetica: semplicità ed immediatezza comunicativa.

La Bruck costruisce un'estetica che ha orrore di ogni traccia d'enfasi, e che fa dell'eleganza sobria il proprio requisito stilistico più solido. Il racconto scorre infatti sorprendentemente fluido: lasciando che siano gli eventi a parlare, restituisce l'orrore della storia attraverso una narrazione secca e per questo lacerante, affinché il lettore si possa muovere dentro un percorso di immagini reali e quotidiane e atroci. In questo senso, è fondamentale l'osservazione di Zavattini, che, colpito dalla dimensione della quotidianità, ha paragonato lo stile della Bruck al cinema italiano neo-realista:

¹¹ Testimonianza diretta di E. Bruck.

¹² Si noti come l'esigenza di instaurare una comunicazione con la madre sia presente in tutta l'opera di E. Bruck. Al riguardo, probabilmente il romanzo più significativo è *Lettera alla madre* (1988).

¹³ Paese natale di Edith Bruck. Villaggio ungherese situato tra l'Ucraina e la Slovacchia. E', nei primi decenni del Novecento, un microcosmo dove vivono contadini protestanti, cattolici e una minoranza ebraica; un paese la cui organizzazione sociale ed economica è basata sui caratteri propri del feudalesimo.

Edith riesce a semplificare ricordi così forti e drammatici: racconta le cose quotidiane che hanno dentro la storia. La sua letteratura è come il cinema che amo. [...] A distanza di tempo, ciò che ancora mi colpisce è la naturalezza dello stile. Edith è giovane, ma ha già uno stile esperto: ha una comunicazione di natura lirica ed una che continua sottopagina di natura critico-sociale¹⁴.

Uno dei passi più taglienti e più esplicitivi dell'opera, descrive, per la prima volta, il momento della selezione all'arrivo ad Auschwitz; attraverso una scelta lessicale volutamente non ricercata, ed una struttura sintattica che spesso ricorre al discorso diretto, Edith Bruck propone una descrizione agghiacciante e reale dell'Accaduto. Leggendo il testo si ha l'impressione che l'autrice abbia preso *fisicamente* un pezzo di storia e l'abbia depositato tra le pagine del libro. Parola dopo parola, è dipinta una delle immagini più forti e più violente della Shoah. La letteratura di Edith Bruck procede per immagini: e sono immagini di morte.

Una fila di SS stava a destra e un'altra fila a sinistra; in mezzo altri tedeschi ci dividevano urlando e spingendoci. –Destra, sinistra, destra, sinistra!-. Io non sapevo allora che la sinistra significava il forno crematorio e la destra il lavoro forzato. A destra i giovani; a sinistra i vecchi e i bambini, gli inutili. Mi buttarono a sinistra con mia madre [...] Io stringevo il braccio della mamma con tutta la mia forza. Improvvisamente sentii che un soldato mi spingeva verso destra e quasi sussurrava: –Destra, destra!-.
Mi rifiutai. Mia madre si buttò in ginocchio, e parlò in tedesco al soldato. –Lasciatemi la mia piccola bambina, lasciatemela, non portatela via!– disse. Ma il soldato la respinse con il fucile e a forza di botte mi costrinse ad andare a destra. (Bruck 1959: 25)

Negli anni 70, la ricerca estetica di Edith Bruck, tesa a restituire l'orrore della storia, si apre ad un nuovo genere letterario ed avviene, in punta di piedi, l'incontro con la scrittura poetica. Lettrice ed amante dei versi dei grandi poeti ungheresi fin da bambina, considera il poeta un eroe, un ribelle, un santo, un maledetto¹⁵. Dopo l'arrivo in Italia sposa il poeta Nelo Risi e frequenta Montale, Quasimodo, Ungaretti, Sereni, Raboni. La poesia, quel mondo in cui basta un verso per tutto creare, sembra lontana perché un timore reverenziale le fa pensare di poter essere solo una narratrice. Non è così, e nel 1975 è edito il canzoniere *Il tatuaggio*. Costruito con un'impalcatura libera, nato nel rifiuto della solitudine e fedele a pochi temi, il libro si pone come espressione viscerale del dolore. La materia poetica è tratta direttamente dall'Evento e, neppure nella trasfigurazione lirica dell'esperienza, l'autrice si allontana dai criteri di linearità e semplicità che ne segnano la prosa.

¹⁴ Estratto dall'intervista che C. Zavattini ha rilasciato per la realizzazione del documentario sulla vita di E. Bruck, *La visita*, regia di J. Tihanyi, 1981.

¹⁵ Il retroterra culturale della Bruck è infatti da ricercarsi, innanzi tutto, nella tradizione poetica ungherese (solo in un secondo momento anche in quella italiana). Tra gli autori che più hanno influenzato la poetica della Bruck vi sono Endre e József (di cui la Bruck ha tradotto diverse poesie, confluite nel volume bilingue A. József, *Poesie 1922-1937*, Milano, Mondadori, 2002).

Si noti, in proposito, il connubio tra concretezza tematica e semplicità espressiva nella lirica *L'uguaglianza padre*, ispirata al terribile evento della selezione ad Auschwitz quando la bambina, che è stata allontanata dal padre, prova a scovarne la figura tra migliaia di uomini nudi, ma nessuno è più riconoscibile e tutti sono uguali dinnanzi alla stessa tragedia:

L'uguaglianza padre! Il tuo sogno s'è avverato
 ti intravedo, ti vedo ancora camminando
 accanto a Roth il possidente che ci negò
 un po' di ricotta per le feste.
 Klein il calzolaio che a credito non risuolò
 le tue uniche scarpe, Goldberg il macellaio
 con la barba da capra tagliata che ti trascinò
 in tribunale quando vendevi carne senza licenza,
 Stein il maestro che ci diede lezioni di ebraico
 in attesa di un compenso divino ci dirigeva
 come un direttore d'orchestra indemoniato
 rompendo dozzine di bacchette sulle nostre teste
 figli tuoi in ebraico analfabeti destinati all'inferno.
 E tu, il più povero, il più riconoscibile
 da quelle natiche magre! Il più agile, più
 sfruttabile per lavori forzati.
 Avanti padre! Sei collaudato a ogni evenienza
 armato di esperienza
 conosci la prima linea, i fucili, le trincee
 anche la lotta quotidiana in tempi di abbondanza.
 Conosci la prigionia, l'asse dura della cella buia
 dove ti spidocchiavi, ti leccavi le ferite,
 srotolavi le cicche.
 Conosci il sapore del sangue nella bocca
 per un dente guasto
 per il pugno di un gendarme
 per la pallottola
 nel difendere la patria, ostinandoti a crederla tua.
 Conosci la morte in agguato
 la meschinità degli uomini
 il gioco dei potenti
 lo sfruttamento dei padroni.
 Conosci tutta la scala dell'umiliazione
 le strade oscure con l'ombre minacciose
 con i lupi famelici i cavalli imbizzarriti
 in notti insonni nei tuoi viaggi solitari
 nell'illusione di affari fallimentari,
 le promesse non mantenute
 eccetto l'ira di Jehova!
 Avanti padre conosci le marce

il gelo la fame! Su la testa!
 non devi più nasconderti dai creditori
 sono lì tutti nudi!
 Ah, ti volti? Non mi riconosci,
 sono cresciuta ho i seni duri
 una peluria tenera pura
 come aveva la mamma quando te la portarono
 in sposa. Prendimi padre!
 Ti darò piacere non figli,
 amore non doveri,
 amore non rimproveri,
 amore da te sconosciuto
 da me immaginato, corri
 è tempo d'Apocalisse!
 Commettiamo un peccato mortale
 per meritare la morte. (Bruck 1975: 15-16)

E' una poesia che si nutre di prosa, che vola deliberatamente bassa ed è chiaro, fin da questo primo componimento come lo stile poetico della Bruck si basi sugli stessi criteri estetici che ne caratterizzano la narrativa. Fin da ora appare evidente un tratto costitutivo della letteratura di Edith Bruck: l'immediatezza. Senza nascondersi dietro al linguaggio della metafora, l'io narrante rinuncia ad ogni eloquenza amplificatrice, in quanto anche il linguaggio poetico è inteso come mezzo di comunicazione, come codice espressivo attraverso il quale trasferire con chiarezza il proprio mondo interiore. Lontana da ogni virtuosismo concepisce la poesia come sintesi estetica tra comunicazione e impeto:

Essere grandi nella semplicità è difficile, ma neanche chi possiede la lingua in tutta la sua pienezza dovrebbe usarla come uno strumento chirurgico della mente, ma come il coltello del cuore che fa sanguinare i versi.

Insomma, la grande poesia è quella più sentita che pensata, è quella ricca di forza comunicativa e non quella che si esaurisce in se stessa (Bruck 1999b: 42).

La Bruck, spinta dal bisogno imperioso di raccontare, continua a scrivere versi, a scrivere, come lei stessa ha detto, *per non soffocare*. Lo scopo è dunque la catarsi estetica il cui valore non è quello di colmare l'orrore vissuto, ma di uscire dal proprio *hic et nunc*.

Estratta dal canzoniere, riporto la lirica, dedicata alla madre, *Quel pensiero*: uno degli esempi più forti di questa estetica che nasce dalle viscere e che, prendendo forma in un linguaggio dall'immediata forza comunicativa, consegna alla letteratura del secondo Novecento una pagina impetuosa e drammatica di testimonianza storica:

Quel pensiero di seppellirti
 te l'hanno tolto con almeno trent'anni di anticipo!
 Abbiamo avuto una lunga festa d'addio

nei vagoni stipati dove si pregava dove si facevano
 i bisogni in fila dentro un secchio
 che non profumava del tuo lillà di maggio
 e anche il mio Dio Sole ha chiuso gli occhi
 in quel luogo di arrivo il cui nome
 oggi irrita le coscienze, dove io e te
 rimaste sole dopo una selezione
 mi desti la prova d'amore
 sfidando i colpi di una belva umana
 anche tu madre leonessa a carponi
 per supplicare iddio maligno di lasciarti almeno l'ultima
 la più piccola dei tuoi tanti figli.
 Senza sapere la tua e la mia destinazione
 per troppo amore volevi la mia morte
 come la tua sotto una doccia
 da cui usciva un coro di topi
 chiusi in trappola.
 Hai pensato alla tua piccola con quel frammento
 di coscienza risvegliata dal colpo
 del portoncino di ferro
 con te dentro mio pane amato mio pane bruciato!
 O prima ancora
 sapone paralume concime
 nelle mani parsimoniose di cittadini
 che amano i cani i poeti la musica
 la buona letteratura e hanno nostalgia
 dei familiari lontani. [...] (Bruck 1975: 15)

Una poesia viscerale che scuote le corde più intime della coscienza in cui Edith Bruck ha saputo combinare tensione memoriale, qualità della scrittura, denuncia sociale e *pathos*; per dirla con Zavattini, questi versi hanno dentro la storia ed hanno forza cinematografica. Questi versi *si vedono*. L'opera può essere infatti suddivisa in due blocchi testuali (vv. 1-22 il primo, e vv. 23-30 il secondo) o, volendo, in due blocchi di immagini, in due sequenze cinematografiche. Se la prima sequenza colpisce nell'immediato in virtù di un linguaggio che non conosce mezzi termini, la seconda, che ne è il drammatico epilogo, ha lo scopo di contestualizzare l'Accaduto. In virtù di questo rapporto dialettico tra la prima e l'ultima sezione dell'opera, si coglie la pienezza della storia e della denuncia: Auschwitz non è un'immagine nera collocata al di sopra della società, ma ne è il prodotto. Il messaggio è chiaro: mentre si consumava la tragedia di una donna, e di un popolo intero, gli europei "brava gente" sono rimasti in silenzio. Partendo dalla trasfigurazione lirica dell'esperienza, la riflessione si innalza, in quest'atmosfera impregnata di *pathos*, a livello universale ed è implacabile il giudizio sull'uomo che ha lasciato che accadesse. La Bruck si sta lentamente staccando da un'estetica intesa unicamente come ancora di salvezza ed approda ad una letteratura di denuncia e di impegno civile; lo si vedrà benissimo

nella terza raccolta, *Monologo*, dove la necessità di intervento vivo, di impegno nel cuore della società, acquista più spazio, e la materia testuale si fa più asciutta e lineare, perché

il gioco a me non dice molto, né la tecnica molto pensata. I grandi sono sempre comprensibili, a me interessa ancora l'uomo ed è l'uomo questo sconosciuto che va ancora esplorato, anche se sembra ripetere se stesso in una specie di infinito clone (Bruck 1999b: 28).

Il terzo libro è più compatto e si allontana dalla produzione precedente per la sua secchezza di espressione e per la quantità di temi trattati, stabilendo una forte continuità tra sofferenza passata (che non passa) e sofferenza presente: privata e pubblica. Lo sguardo si innalza dal particolare all'universale, in virtù di una nuova concezione del poeta che

non deve essere visto e vissuto come un eremita, un eletto, ma in quanto partecipe della società in cui vive e opera (Bruck 1999b: 16).

Come si vede in un esemplare testo intitolato *Lo svago*, Edith Bruck approda ad una nuova concezione estetica, per la quale la letteratura non è più uno strumento con cui esprimere la propria lacerazione, bensì un mezzo attraverso il quale sancire l'impegno di un intellettuale di fronte al proprio tempo.

Un terremotato in agonia
 l'assassinato di turno
 la vedova che si dispera
 il digiuno come arma
 i gemiti di un bimbo nel pozzo
 il presidente che elargisce condoglianze
 l'ultimo respiro in un microfono
 i boschi in fiamme
 la camorra la mafia i drogati
 le fucilazioni e le rivoluzioni
 i discorsi dei politici
 i partiti
 i diversi
 il papa ferito
 gli handicappati
 i sequestrati
 il riscattato inebetito
 la polizia che spara sui neri
 i processi e i processati
 i bambini scheletrici
 tutto fa spettacolo (Bruck 1990: 56).

Inoltre, nella consapevolezza che nessuna catarsi sarà mai possibile (la letteratura *dopo* la Shoah non conosce catarsi così come tradizionalmente intesa) l'accento

è posto sul valore etico e pedagogico della letteratura intesa anche come veicolo per testimoniare una storia che non si deve, e non si può, dimenticare.

[...] porto in me
 sei milioni di morti
 che parlano la mia lingua
 che chiedono all'uomo di ricordare
 all'uomo che ha così poca memoria.
 Perché sarei sopravvissuta
 se non per testimoniare
 con la mia vita
 con ogni mio gesto
 con ogni mia parola
 con ogni mio sguardo
 [...]
 Quando verrà la mia ora
 lascerò in eredità
 forse un'eco all'uomo
 che dimentica e continua e ricomincia

(Bruck 1975: 68, 69).

Dalla prima raccolta avviene dunque una rivoluzione o, se si vuole, un'evoluzione, che passa attraverso l'elaborazione individuale dell'esperienza vissuta. Dopo aver manifestato il proprio dolore l'autrice si congeda dalle immagini di morte che hanno segnato la sua prima letteratura e avvia quel processo che Meghnagi¹⁶ ha chiamato "ricostruzione dell'infranto": un processo psicologico di ricostruzione di sé che ogni vittima deve compiere per uscire dal proprio *qui e ora*. Nella seconda raccolta poetica il ricordo della *Geschichtsdrück*¹⁷ è sostituito dalla rimembranza della vita precedente:

Guardo la mia altra vita
 mi ricordo dei particolari (Bruck 1980: 15).

¹⁶ Membro ordinario della Società Psicoanalitica Italiana e dell'International Psychoanalytical Association; didatta dell'Istituto Italiano di Psicoanalisi di Gruppo e professore di Psicologia Clinica all'Università di Roma Tre. Membro della delegazione italiana della Task Force International Cooperation on Holocaust Education, Remembrance and Research.

¹⁷ Espressione coniata da J. Amery in *Lefeu oder der Abbruch. Roman-Essay* (Klett-Cotta, Stuttgart 1974); opera nella quale l'autore affronta il problema della comunicabilità di Auschwitz, riconoscendo i limiti dei tentativi di rappresentazione –sia letteraria sia figurativa– della violenza. L'espressione (che letteralmente significa "merda della storia") appare, per la prima volta a p. 107 quando Lefeu, l'eroe del romanzo, pittore ebreo tedesco esule a Parigi, polemizzando contro le avanguardie artistiche e le mode pittoriche del Novecento, dichiara: "la *Geschichtsdrück*: la vomito, ma la trasformo o la sublimo nell'atto della restituzione. No, non espongo pelli insanguinate di animali sotto il titolo illuminazione metafisica. Questo è il genere di cose che fa chi non ha mai visto scorrere sangue umano".

Intrecciando i moti della coscienza presente con i richiami della memoria, Edith Bruck ricostruisce il proprio passato secondo un gioco di associazioni; nel susseguirsi delle evocazioni, e dentro una poetica di odori e di sapori e di dettagli, l'infanzia dell'autrice riemerge in ogni suo elemento, e sono ricostruiti i volti cari. Nell'insieme, primo e secondo canzoniere formano una poetica fondata sul motivo dell'assenza; ma se ne *Il tatuaggio* tale assenza è trattata "col vigore della creatura ferita", in *In difesa del padre* la vita non è più colta nel suo aspetto di morte, ma è recuperata attraverso l'elaborazione del particolare. Queste pagine ci restituiscono, in una poesia appena mormorata, un repertorio di immagini, di fatti quotidiani di quella vita sentita lontana, ma di cui è necessario e giusto riappropriarsi. Emblematiche in tal senso le poesie dedicate alla figura materna; se in *Quel pensiero* la madre era ricordata attraverso una cascata di parole rovesciata sul foglio -sul quale prende vita l'immagine di morte dei campi di concentramento- nella seconda raccolta le immagini si costruiscono sui piccoli ricordi del quotidiano e sui profumi. Così è ricordata attraverso gli odori del grembiule che indossava:

Il tuo grembiule
sapeva di mestruo
di farina
di pane caldo
di grano fresco
di gioia
di paura
di morte
di tutto
di niente
mamma

(Bruck 1980: 12).

E ancora, ritorna evocata in un gesto di tutti i giorni:

Ti rivedo nel tentativo
di infilare l'ago
sento la tua bocca
da cui sgorgano impropri
per questo e per quello
perché non possiedi neanche occhiali [...]

(Bruck 1980: 21).

La madre è anche nella memoria della loro casa povera dove non c'era da mangiare:

[...] era una santa
faceva dei miracoli
nella dispensa vuota
trovava sempre qualcosa:

tre quattro patate
 una manciata di farina
 un paio d'uova
 e dell'olio fritto [...]

(Bruck 1980: 63).

Versi che confluiscono in un momento di infanzia: il ricordo della bontà delle patate in umido rievoca alla mente della scrittrice il momento in cui, da bambina, si alzava di notte per rubare dalla dispensa un pezzo di pane:

—Chi è che mastica nel buio?!—
 Tuonava mia madre che non dormiva mai
 —Domani faremo i conti— minacciava
 mentre soffocata dal boccone secco
 e dal riso intrattenibile
 per le gomitate di mio fratello
 non le badavo neppure [...]

(Bruck 1980: 13).

Come mostrano questi brevi estratti, il tessuto poetico si nutre di piccole cose. La scrittura poetica è intesa come un viaggio nella natura più intima del ricordo, un viaggio che, attraverso il recupero della propria famiglia e della propria storia, porta alla riappropriazione di sé. Costruita questa forza individuale, il ricordo diventa, come si è visto anche in *Monologo*, memoria nel senso più ampio, nel senso di popolo e di umanità:

E se ci sarà un'altra vita
 sarò una stella gialla
 per ricordarvi che
 c'era una volta Auschwitz.

(Bruck 1990: 62).

La scrittura, intesa in un primo momento come esercizio meramente individuale, diviene un mezzo attraverso il quale veicolare il proprio impegno di intellettuale e di testimone; dunque *Monologo* rappresenta un'evoluzione rispetto a *Il Tatuaggio* e *In difesa del padre*. E', in questo senso, la loro prosecuzione, la maturazione degli elementi prima solo accennati o potenzialmente contenuti. Le vicissitudini private corrono parallele allo sguardo sul mondo contemporaneo, il motivo dell'assenza, il tema fondamentale delle due raccolte precedenti, confluisce nella denuncia e nell'impegno civile. Nessuna catarsi estetica è possibile e sebbene le parole non saranno mai all'altezza della ferita che designano, possono essere utilizzate come strumento di memoria. Ricordare diventa un dovere civile:

perché essi [i sopravvissuti] non vogliono dimenticare, e soprattutto non vogliono che il mondo dimentichi, perché hanno capito che la loro esperienza non è stata priva di senso, e che i Lager non sono stati un incidente, un imprevisto della storia (Levi 1996: 185).

La rielaborazione letteraria dell'Evento si manifesta dunque in un'estetica che è sintesi tra ricordo e memoria, tra una scrittura intesa come *scrittura per sé* ed una intesa come *scrittura per gli altri*.

Si noti, in tal senso, lo scarto che passa tra il romanzo *Chi ti ama così* e *Signora Auschwitz*, pubblicato nel 1997. L'*incipit* della prima opera, quella che si potrebbe definire "il romanzo di una vita che si è raccontata fino all'ultimo" preannuncia una narrazione privata e quasi diaristica: prodotto di un'introspezione che non teme di affrontare l'oscurità della Storia, ma che anzi, ci vuole fare i conti:

Sono nata in un piccolo villaggio ungherese tra la Ucraina e la Slovacchia, di giovedì notte, 3 maggio del 1932. Quel giorno pioveva, mi raccontò mia madre e disse che la pioggia porta male, ma a me piace ed è sempre piaciuta. Che piovesse di quella stagione era un caso, e anche la mia nascita perché mia madre non desiderava altri figli: erano già in troppi in quella casetta che stava crollando sotto il peso degli anni. Ma la gente, più povera era più figli aveva, perché soltanto a letto ci si riparava dal freddo nei lunghi mesi invernali... (Bruck 1959: 7).

La scrittura di *Signora Auschwitz*, invece, rappresenta appieno, come anticipato dal sottotitolo (*il dono della parola*), il nuovo compito affidato alla letteratura, intesa ora come impegno sociale. E' chiaro che la scrittrice non scrive più per sé. L'opera ha infatti un destinatario preciso: il pubblico dei giovani. Segnata dal dolore che provoca l'inevitabile esercizio della memoria, Edith Bruck combatte, scrivendo, contro chi inghiotte il passato senza interrogarlo, senza elaborarlo, e quindi accetta l'ingiustizia:

Nonostante venissi ogni volta rassicurata dai loro insegnanti che i ragazzi sapevano dell'olocausto, la maggior parte ignorava del tutto l'accaduto o aveva un'idea vaga e confusa di quell'evento di mezzo secolo prima; si comportavano come se quella vecchia storia non li riguardasse affatto. Come se non c'entrasse per niente con la loro esistenza né presente, né futura.

Dei miei sforzi per far capire che il passato riguarda per l'oggi e l'oggi per il domani non sembravano accorgersi. Né io mi rendevo conto della fatica; ma bastavano le lacrime di alcune ragazzine delle medie per darmi la certezza che tra tanti, da quel giorno, ci sarebbe stato qualcuno più utile al mondo, più convinto di poterlo cambiare, migliorare, come lo ero io alla loro età e come continuavo a credere, altrimenti non mi sarei trovata lì con tutta me stessa, con passione civile e il dolore sempre rinnovato.

Tra me e me concludevo ogni volta che, nonostante la sofferenza, i crampi di pancia e di stomaco, era un bene insostituibile la mia testimonianza, il mio parlare di Auschwitz... (Bruck 1999a: 15-16).

Tra il suo primo racconto e l'analisi finale di *Signora Auschwitz*, Edith Bruck scopre un modo di espressione al contempo analitico e autobiografico, in grado di fare letteratura laddove era apparso impossibile, e di fare, della letteratura, uno strumento indispensabile alla memoria.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ADORNO, T. W. (1994): *Minima Moralia*, Torino, Einaudi.
- BERTONI, A. (2001): «L'olocausto e l'identità letteraria», in ANSELMINI, G. M. (ed.): *Mappe della letteratura europea e mediterranea*, Milano, Mondadori.
- BRUCK, E. (1959): *Chi ti ama così*, Milano, Lerici.
- BRUCK, E. (1975): *Il tatuaggio*, Parma, Guanda.
- BRUCK, E. (1980): *In difesa del padre*, Milano, Guanda.
- BRUCK, E. (1988): *Lettera alla madre*, Milano, Garzanti.
- BRUCK, E. (1990): *Monologo*, Milano, Garzanti.
- BRUCK, E. (1999a): *Signora Auschwitz*, Venezia, Marsilio.
- BRUCK, E. (1999b): *Atti del Convegno Sul Mestiere del poeta- A koltoi mesterségrol*, Budapest, Olasz Kultúrintézet.
- BRUCK, E. (2004): *Lettera da Francoforte*, Milano, Mondadori.
- CELAN, P. (1998): *Poesie*, Milano, Mondadori.
- KERTÉSZ, I. (2004): *Essere senza destino*, Milano, Feltrinelli.
- LEVI, P. (1958): *Se questo è un uomo*, Torino, Einaudi.
- LEVI, P. (1996): *Se questo è un uomo*, Torino, Einaudi (ed. per le scuole con un'Appendice dell'autore).
- LEVI, P. (1991): *I sommersi e i salvati*, Torino, Einaudi.
- MEGHNAGI, D. (2005): *Ricomporre l'infranto, l'esperienza dei sopravvissuti della Shoah*, Venezia, Marsilio.
- RISI, N. (2006): *Di certe cose*, Milano, Mondadori.
- SERRA, R. (1994): *Esame di coscienza di un letterato*, Palermo, Sellerio.
- TRAVERSO, E. (2004): *Auschwitz e gli intellettuali – la Shoah nella cultura del dopoguerra*, Bologna, Il Mulino.
- WISENTHAL, S. (2002): *Il girasole – i limiti del perdono*, Milano, Garzanti.