



Università
Ca' Foscari
Venezia

DEP

Deportate, esuli, profughe

RIVISTA TELEMATICA DI STUDI SULLA MEMORIA FEMMINILE

Numero 29 – Gennaio 2015

Numero speciale

Primo Levi e le scritture della salvezza e del trauma
a cura di **Mario Marino**

Issue 29 – January 2015

Special Issue

Primo Levi and His Writings on Salvation and Trauma
Guest Editor: **Mario Marino**

ISSN: 1824-4483



DEP 29
Numero speciale
Gennaio 2015

Primo Levi e la scrittura della salvezza e del trauma

a cura di Mario Marino

Indice

Mario Marino, <i>Introduzione</i>	p.	1
Ricerche		
Stefania Lucamante, <i>L'eredità 'indispensabile' di Primo Levi: da Eraldo Affinati a Rosetta Loy tra storia e finzione</i>	p.	7
Rossella Palmieri, <i>"Solo quando è infelice l'uomo ha gli occhi ben aperti": Levi e Némirowsky allo specchio</i>	p.	27
Katharina Kraske, <i>Il corpo come testimone. La corporeità come esperienza centrale del lager nelle testimonianze di Primo Levi e Liana Millu</i>	p.	43
Gianfranco Ferraro, <i>Il corpo postumo. Note sulla sopravvivenza ne "Il Portiere di notte"</i>	p.	56
Jonathan Druker, <i>Il percorso e la fossa: la storia e la memoria traumatica in "Se non ora, quando?" di Primo Levi</i>	p.	66
Antonio R. Daniele, <i>Sopravvivere nel documentario. Il "corridoio" della storia e della memoria nella "Strada di Levi" di Davide Ferrario e Marco Belpoliti</i>	p.	81
Massimo Giuliani, <i>Primo Levi tra etnologia e pietas</i>	p.	97

Introduzione

di

Mario Marino

Gli scritti raccolti in questo numero speciale di DEP su Primo Levi fanno convergere sulla sua opera e sulla sua attualità due distinte generazioni di studiosi attivi sul piano internazionale e diverse metodologie e competenze appartenenti al patrimonio indispensabile della ricerca contemporanea sull'esperienza dello sterminio. A una triade di affermati specialisti, accumulati da una lunga esperienza d'insegnamento negli Stati Uniti, osservatori e, in una certa misura, anche co-protagonisti della grandiosa fortuna contemporanea arrisa a Levi nella discussione pubblica, filosofica e di teoria della letteratura di quel paese (con le immaginabili ripercussioni sul piano internazionale, di cui si percepisce un'eco anche nell'inquadramento teorico dato dalla romanista tedesca Katharina Kraske al proprio articolo), si è voluto affiancare un gruppo più numeroso di nuove leve, composto per metà da ricercatori italiani e stranieri operanti all'estero e per metà da studiosi di una giovane università italiana.

Le metodologie e i saperi della letteratura comparata e dell'italianistica sono stati chiamati a immaginare (nel caso di Irène Némirovsky) o ripensare (nei casi di Liana Millu, Rosetta Loy ed Eraldo Affinati) le ragioni e i termini di un dialogo tra i testi primoleviani e scritture e riscritture letterarie, soprattutto femminili, della guerra, della persecuzione e dello sterminio articolatesi tra il Novecento di Levi e il nostro, disordinato tempo post-novecentesco.

Tali accostamenti sono affiancati e (in maniera molto evidente nell'ampio saggio di apertura a firma di Stefania Lucamante, nell'analisi testuale prodotta da Jonathan Druker e nel profilo conclusivo stilato da Massimo Giuliani) integrati dalle potenzialità ermeneutiche e critiche quando della psicoanalisi (con in primis il concetto onnipresente di trauma), quando della ricerca filosofica contemporanea italiana, francese e statunitense (dal post-umanismo all'etica della memoria e della testimonianza fino alla riscoperta hadotiana dell'esercizio spirituale), quando ancora del sempre più attuale dibattito di teoria della letteratura e scienza storica sull'intreccio di storia e letteratura, finzione e verità (con le questioni concernenti la legittimità e utilità di una letteratura post-testimoniale, il rischio della spettacolarizzazione e commercializzazione del dolore e i limiti reciproci di esperienza diretta individuale e ricostruzione o attestazione obiettive dei fatti). I contributi a sfondo, rispettivamente, filosofico e italianistico di Gianfranco Ferraro e Antonio Rosario Daniele, proseguono quindi tali riflessioni sui modi della scrittura e dell'eredità leviane e, più in generale, sull'elaborazione, trasmissione ed evocazione del vissuto della guerra e dello sterminio nella società contemporanea, nella forma di indagini critiche estetico-linguistiche e di storia culturale e intellettuale dell'immagine fil-

mica, qui analizzata nelle sue due principali declinazioni: il soggetto di finzione (con il 'caso', divenuto classico, de *Il portiere di notte* della Cavani) e il prodotto documentario (con *La strada di Levi* di Ferrario-Belpoliti).

La scelta di collocare in apertura il contributo della Lucamante e in chiusura quello di Giuliani si spiega con la precisa volontà di evidenziare e legare circolarmente l'una all'altro una premessa e un esito caratteristici dell'intero lavoro svolto nel numero: esiste, infatti, un'eredità leviana (Lucamante) che, come esemplarità della sua scrittura e del suo impegno, aveva iniziato a operare già molto tempo prima della morte di Levi¹ e che oggi si declina anzitutto come assunzione di responsabilità nei confronti dell'eticità della sua scrittura e della sua intenzione. Una responsabilità cui l'opera primoleviana chiama non solo per ciò che narra, ma per come narra (Giuliani), dunque per la sua stessa natura comunicativa, rispettosa ed evocatrice dell'intelligenza e dell'autonomia di persona del lettore e, con ciò stesso, della verità da ricercare e difendere.

Più nel dettaglio, il saggio a tutto campo della Lucamante su *L'eredità indispensabile di Primo Levi: da Eraldo Affinati a Rosetta Loy tra storia e finzione* sostiene sul piano teorico (muovendo dal dibattito di fine Novecento sullo statuto della testimonianza e sul rapporto tra storiografia e letteratura) e documenta principalmente su quello letterario (in una prospettiva storica che collega la generazione leviana a quella successiva) un'idea di letteratura come impegno eticamente motivato e motivante, che permette in maniera privilegiata di riappropriarsi di eventi che parlano alla profondità della coscienza e del senso della vita di ogni uomo. Questa eredità, che risulta indispensabile proprio in quanto tale è, specialmente in rapporto allo sterminio, la potenza etica e rappresentativa che la letteratura può mettere in campo e che con Levi era stata sviluppata a un alto grado di controllo e chiarezza, viene rintracciata nella maniera più esemplare in due casi letterari, coevi e complementari. Si tratta, rispettivamente, del ripercorrimento, reale e intertestuale, della strada dello sterminio in *Campo del sangue* (1997) di Eraldo Affinati, e della memoria della persecuzione ebraica e della sua rimozione storica da parte della società italiana e di quella cattolica in particolare (cui la stessa Rosetta Loy appartiene) in *La parola ebreo* (1997) della Loy.

Un altro caso letterario contemporaneo che rinnova l'interesse per l'epoca culminata nello sterminio, ma stavolta con un subitaneo e sensazionale impatto internazionale (è la riscoperta negli anni duemila dell'opera di Irène Némirovsky), offre a Rossella Palmieri in *'Solo quando è infelice l'uomo ha gli occhi ben aperti': Levi e Némirovsky allo specchio* l'occasione per portare Levi su un nuovo piano di confronto. A fronte della decisiva cesura biografica rappresentata ad Auschwitz dalla sopravvivenza dell'uno e dalla morte dell'altra, e a fronte di un'estrazione sociale e culturale che non potrebbe essere più diversa (l'uno, figlio di una famiglia medio-borghese dell'assimilato ebraismo piemontese e, al di fuori di un breve periodo milanese e dell'esperienza della deportazione, vissuto sempre nella familiarità discreta della sua Torino; l'altra, nata nella ricca borghesia ebraico-orientale, cresciuta

¹ Cfr. a riguardo, tra le tante testimonianze, quelle particolarmente significative di Giuliana Tedeschi e Luciana Nissim Momigliano in appendice a *Primo Levi. La dignità dell'uomo*, a cura di Rosa Brambilla e Clara Levi Coen, Cittadella, Assisi 1995.

nell'internazionalità dapprima del bilinguismo franco-russo dell'infanzia, quindi della mondanità parigina degli anni di gioventù, in una cornice di apolidia fattasi sempre più soffocante e drammatica negli anni trenta), la Palmieri tematizza in entrambi la sfida portata alla scrittura di osservazione antropologica e alla meditazione di natura etica dall'implacabile radicalità della guerra e dalle violente sollecitazioni cui la guerra e lo sradicamento sottopongono la natura umana.

Il corpo dei sommersi e dei salvati, ovverosia il destino, durante e dopo il Lager, dei corpi attraversati dall'azione del sistema di sterminio del Reich, costituisce il fulcro delle indagini comparative condotte da Ferraro e Kraske su Levi autore di testimonianza e di riflessioni sulla testimonianza e l'essere sopravvissuti, da un lato, e, rispettivamente, due voci di donna, riversatesi in epoche differenti e con la diversità delle loro biografie, arti e linguaggi sul tema della sopravvivenza femminile nel Lager, dall'altro: la Liliana Cavani (senza un'esperienza diretta della persecuzione e della deportazione) regista de *Il portiere di notte* e la giornalista, partigiana, sopravvissuta ai campi Liana Millu, narratrice de *Il fumo di Birkenau*. Nel suo *Il corpo postumo. Note sulla sopravvivenza ne 'Il portiere di notte'* Ferraro individua il punto di origine della condanna leviana de *Il portiere di notte* nell'esperienza traumatica della deportazione e dello sterminio e nella complessa e tormentata responsabilità che ne scaturisce per il sopravvissuto. Di fronte al film interpretato da Dirk Bogarde e Charlotte Rampling, tale responsabilità si nutre dell'ascesi leviana in favore del vero e si associa al timore che l'erotizzazione del lager accompagnasse e spingesse in avanti un processo di rimozione e banalizzazione della storia su base emozionale. In un atteggiamento simpatetico verso entrambi i termini del confronto, Ferraro prova, al contempo, ad andare anche oltre la condanna leviana, leggendo la situazione drammatica e la fine degli amanti impossibili de *Il portiere di notte* come messa in scena (in un'ambientazione estetizzante di stampo decadentistico) e contestazione (riecheggiante, ci pare, per il tramite del tema dell'amore, alcune utopie rivoluzionarie dei primi anni settanta) della logica totalitaria e della tanatopolitica nazista.

Ne *Il corpo come testimone. La corporeità come esperienza centrale del lager nelle testimonianze di Primo Levi e Liana Millu*, l'elezione del corpo a filo conduttore delle analisi di *Se questo è un uomo* e de *Il fumo di Birkenau* permette alla Kraske di indicare nell'esperienza corporea del Lager la radice della testimonianza di entrambi i sopravvissuti e, al contempo, di documentare la peculiarità di genere dell'esperienza e della scrittura della deportazione e dello sterminio. Nel comune orizzonte di morte del Lager, concretamente tracciato dal fumo di Birkenau che le deportate osservavano quotidianamente e che Millu sceglie radicalmente come titolo delle proprie testimonianze omodiegetiche, il corpo maschile descritto da Levi è il soggetto isolato e anonimizzato della demolizione e distruzione dell'umanità dell'uomo, mentre quello femminile delle proprie compagne è, nella Millu, portatore d'individualità, suscitatore di speranza e di riconoscimento reciproco fino alla solidarietà, strumento di resistenza e, nel caso estremo della prostituzione, finanche di sopravvivenza. Coerentemente con questa esperienza, la narrazione milliana è contraddistinta da una capacità di obiettivarsi come personaggio, la quale è principalmente testimonianza di una volontà e di una pratica di condivisione dell'esperienza vissuta dalle compagne e un'altra maniera di vocarsi al vero; certo

anche una strategia di difesa del sé, ma, appunto, nel rispetto di quelle condizioni etiche dell'esercizio della memoria e della scrittura.

Una corrispondenza tra narrazione ed etica emerge anche ne *Il percorso e la fossa: la storia e la memoria traumatica in 'Se non ora, quando?' di Primo Levi*. Druker vi affronta un'opera molto studiata in area anglosassone e relativamente poco considerata in Italia come *Se non ora, quando?*, spostando l'attenzione dal riscatto armato del popolo ebraico alle modalità letterarie con cui Levi dà voce al trauma dello sradicamento e dello sterminio e gli restituisce tutta la sua inaggrabilità storica e psicologico-individuale. Sotto questo aspetto, il romanzo, debitamente documentato, di Levi sulla resistenza armata ebraica ai nazisti è, al pari della *Tregua* (sulla cui pagina conclusiva invitano a riflettere anche Kraske e Daniele), non secondariamente un atto di resistenza della scrittura e della coscienza contro la completa risoluzione del dramma storico nella trasposizione artistica e letteraria o in qualsivoglia visione di un 'nuovo inizio' (sia esso la nascita dello Stato di Israele in *Se non ora, quando?* o il ritorno alla casa natia ne *La Tregua*). È, in tal senso, significativo che molti degli autori del numero, gli uni indipendentemente dagli altri, si soffermino sugli scarti e le disarmonie tra il tempo storico e i tempi della memoria e della narrazione letteraria del trauma: lo si può notare in rapporto alla costruzione narrativa nel romanzo 'resistenziale' di Levi (Druker), alle testimonianze di Levi e dei racconti della Millu (Kraske) e al processo di riscrittura cinematografica della memoria nei film della Cavani e di Ferrario/Belpoliti (Daniele e Ferraro).

L'intreccio di passato che in parte non passa e di presente che in parte non evolve – si direbbe: una definizione del trauma – è la questione emergente anche a proposito dell'ambizioso progetto, avviato a metà degli anni novanta da Ferrario e Belpoliti, di un documentario che rileggesse la storia contemporanea dell'Europa lungo le tracce della biografia e della memoria del ritorno di Levi da Auschwitz alla propria casa e al proprio lavoro. L'articolato studio di Daniele su *Sopravvivere nel documentario. Il 'corridoio' della storia e della memoria nella 'Strada di Levi' di Davide Ferrario e Marco Belpoliti* ne traccia le coordinate storico-culturali ed esegetiche, esaltandone i momenti più riusciti, ma rilevandone anche certi difetti di concezione e realizzazione, in un caso come nell'altro eleggendo la scrittura di Levi a paradigma critico. Così, per esempio, per cedimento alla semplificazione e banalizzazione cinetelevisive o per eccesso didascalico (due tratti tendenti di per sé a sostenersi reciprocamente e che, negli ultimi anni, minacciano oramai di essere indistinguibili da molte operazioni culturali), i difetti de *La strada di Levi* sono in entrambi i casi in essenziale contrasto con le virtù del linguaggio e del pensiero di Levi, a riprova della attualità e necessità di quest'ultime.

Infine, nel suo *Primo Levi tra etnologia e pietas*, uno degli studiosi più impegnati negli ultimi anni a valorizzare il potenziale filosofico di Levi offre un saggio di ermeneutica di tali virtù in direzione di una ridefinizione del suo umanesimo nei termini di un pensiero tragico, dialogante e responsabilizzante sull'universale condizione umana. A questo scopo, Giuliani smonta le leggende del perdonismo e dell'olimpico e ottimistico scientismo di Levi, insistendo sulle caratteristiche precipue della sua scrittura (con una lucida coscienza della situazione comunicativa intenzionata da Levi) e inferendo da queste ad alcune premesse etiche e metodolo-

giche della scrittura primoleviana stessa (dalla presa di coscienza della complessità e debolezza della natura umana, di cui si nutrirebbe anche la delicata teorizzazione della zona grigia, al punto di vista assimilabile a quello dell'etnologo nei confronti dell'esperienza umana vissuta e generalizzabile).

Più in generale e in conclusione, i contributi raccolti in questo numero paiono reciprocamente legati, nella varietà di metodo e di interessi di ricerca che li contraddistinguono, a un complesso nodo tematico direttamente scaturito dalla maniera in cui Levi attraversò e meditò la catena di eventi al cui centro si situa Auschwitz. Nella sua opera, infatti, e in quella di molti delle autrici e degli autori a essa idealmente e storicamente collegati, la drammaticità estrema e, spesso, senza appello della guerra, della deportazione e dello sterminio, espone gli esseri umani più vari alla (duplice) sfida costituita dal salvare la (propria) vita e la (propria) umanità. Tale sfida, che comporta una evidenza della problematica della sopravvivenza, durante e dopo il Lager, e, connessa a questa, della salvazione, della resistenza e della stessa memoria, sia essa individuale, testimoniale o storica, costituisce di per sé e con l'insieme dei problemi che solleva, uno dei pungoli della scrittura e dell'interrogazione da essa suscitata.

Accanto a questo dato di natura tematica, ve ne è poi un altro ancora, di carattere storiografico, che appare proprio e comune al numero nel suo insieme. A quasi trent'anni di distanza dalla scomparsa di Levi e a un quarto di secolo dalla fine della guerra fredda, i saggi qui presentati attestano sul piano storiografico un carattere di riferimento alle questioni etiche, teoriche e storiografiche di fine millennio sulla narrazione dello sterminio e sulla sua funzione pubblica. Spiccano tra queste la ridefinizione e rioccupazione di quella "terra di mezzo" (Saul Friedländer), in cui storia e memoria cooperano fattivamente alla definizione della coscienza e della conoscenza del tempo storico; la trasformazione (per ora, operata in chiave prevalentemente biopolitica) di "Auschwitz" in pietra angolare dell'analisi delle strutture politiche, sociali ed economiche del contemporaneo; l'esigenza di una critica della ragione testimoniale che, nella piena consapevolezza del potenziale emotivo e (per esempio, in Anna Wiewiorka) dell'individualità assoluta e, al contempo, della temporalità storica della testimonianza, ne stabilisca la validità, i limiti e le possibilità anche rispetto alla finzione post- o paratestimoniale.

A fare di tale passato prossimo una parte del nostro presente è non da ultimo il combinato disposto di due eventi tracimati negli anni novanta e divenuti pervasivi negli ultimi tempi. La fine della guerra fredda e la contemporanea e progressiva scomparsa degli ultimi testimoni diretti dello sterminio hanno posto dinanzi al rischio di una definitiva perdita di contatto con quell'esperienza storica e al duplice, connesso dilemma di come mantenere attiva e presente nelle coscienze individuali e collettive la memoria del superstite e la conoscenza storica professionalmente acquisita su quei fatti. Al contempo, l'attiva traduzione della fine della guerra fredda nei termini ideologici del trionfo di un sistema economico su un altro ha aggravato la crisi politica e culturale delle democrazie faticosamente edificate sugli orrori della seconda guerra mondiale e, con la pretesa di azzerare la storia, addomesticare musealmente la memoria, reimporre e rilegittimare ineguaglianze economiche e sociali, ridato spolvero alle stesse matrici di quegli orrori, dal conformismo alla xe-

nofobia, dall'odio razziale agli egoismi nazionali². In quest'impasse, l'opera primoleviana ha accresciuto la sua vitalità e viste confermate le proprie capacità di comunicazione universale, scrupolosa informazione, analisi antropologica, suscitazione e cura di una vigile coscienza critica (anzitutto, verso la propria memoria, le proprie idee, la propria esposizione ai fatti storici). Virtù, queste, che, in un'opera irriducibile al mero apporto memorialistico come quella leviana, scaturiscono dalla coerenza e lucidità con cui l'autore sempre perseguì, dallo studio pacato su alcuni aspetti dell'animo umano (*Se questo è un uomo*) al saggio sociologico sull'uomo imprigionato (*I sommersi e i salvati*), una finalità conoscitiva carica di rigorosa passione etica.

² Risiede, forse, nella risolutezza e nei meccanismi di compimento di tale erosione delle democrazie occidentali da parte dei loro ceti dirigenti una delle ragioni della perdurante attrattività del paradigma critico agambeniano, nonostante le distorsioni provocatorie, gli arbitri interpretativi e le gravi scorrettezze filologiche che ne hanno connotato l'intervento sull'opera primoleviana (per una disamina dei quali mi permetto di rimandare, oltre che a Philippe Mesnard e Claudine Kahan, *Giorgio Agamben à l'épreuve d'Auschwitz*, Editions Kimé, Paris 2001, e a Stefano Levi della Torre, *Una nota critica a 'Quel che resta di Auschwitz'*: http://www.morasha.it/zehut/sl02_quelcheresta.html, al mio *Corpo e testimonianza in Levi e Agamben*, in "DEP", 18/19, 2012, pp. 46-56). Nel riferirsi ad Agamben, gli interventi che costituiscono questo numero si tengono complessivamente distanti dai suoi eccessi.

L'eredità 'indispensabile' di Primo Levi: da Eraldo Affinati a Rosetta Loy tra storia e finzione

di

Stefania Lucamante

Abstract: Studying and analyzing the political, psychological, and historical reasons that led to an event of the proportions such as those reached by the Shoah took, and still takes, much time. Scholarly studies now span many decades as they try to tie parts of the whole in a full trajectory of implications and repercussions in the present. In fact, even in order to form a coherent historiographic discourse pertinent to the Shoah, historians' debates were constantly reassessing the coordinates of such event. When it comes to its literary ramifications, we note that a temporal lapse separates the first writings, the testimonials and first written renditions of survivors' experience in the camp, from more recent and distinctly literary works that continue to infer on the Shoah a historical period, not quite, yet, like the Renaissance or the Risorgimento (Sarfatti 2006). While the temporal lapse occurred between the early production and the latest one would indicate a mending of the fissure occurred in Jewish culture, Italian writers Eraldo Affinati, Helena Janeczek, and Rosetta Loy, heirs to Primo Levi's legacy, discuss with fictional tools the behavior of human nature when placed under extreme situations. Today, awareness and knowledge of the events call for a renewed sense of ethics and responsibility. Writing fiction about the Shoah has become the validation of such renewed responsibility for what happened.

Comprendere le peculiarità della letteratura ebraica italiana riguardante la *Shoah* è divenuto uno dei miei principali interessi scientifici e credo che, per studenti di cultura e letteratura italiane, sia importante comprendere perché scrittori italiani contemporanei interroghino frequentemente nei loro sforzi estetici il loro immediato passato al fine di costruire una narrazione rispetto a eventi che, nono-

Stefania Lucamante, professore ordinario di letteratura italiana e comparata alla Catholic University of America a Washington, D.C., è specializzata in cultura italiana contemporanea, nel romanzo e nel film nell'ottica degli studi di genere e della Shoah. È stata Emilio Goggio Visiting Professor all'università di Toronto (2014-15) e Visiting Professor all'Università di Cagliari (Primavera 2011). È autrice di: *Forging Shoah Memories: Italian Women Writers, Jewish Identity, and the Holocaust*, (Palgrave Macmillan press, 2014), *Quella difficile identità* (2012); *A Multitude of Women: The Challenges of the Contemporary Italian Novel* (2008), *Elsa Morante e l'eredità proustiana* (Cadmò 1998) e *Isabella Santacroce* (2002). Ha curato *Elsa Morante's Politics of Writing: Rethinking Subjectivity, History, and the Power of Art* (2014); *Italy and the Bourgeoisie: The Re-Thinking of a Class* (2009); è coautrice (insieme a Sharon Wood) di *Under Arturo's Star: the Cultural Legacies of Elsa Morante* (Purdue UP 2005); ha anche curato il volume *Memoria collettiva e memoria privata: il ricordo della Shoah come politica sociale* (2008).

stante una bibliografia a questo punto assai cospicua, stentano a trovare spiegazioni. A questo scopo, illustro nello specifico le connessioni tra testi più ‘convenzionalmente’ legati a un genere letterario (testimonianze e finzioni romanzesche) dell’Olocausto ebraico o *Shoah*¹ e produzione letteraria italiana contemporanea. Per ‘contemporaneo’, intendo due tipi di lavori: quelli degli scrittori che, come Rosetta Loy, relativamente giovani al tempo delle leggi razziali, delle deportazioni e dei campi di concentramento, hanno scritto sull’Olocausto solo in anni recenti, e con esiti piuttosto differenti, e quelli scritti da autori italiani direttamente appartenenti, a causa del destino dei loro parenti, alle generazioni dei “figli dell’Olocausto” e che hanno, pertanto, vissuto questa parte della storia ‘attraverso’ qualcun altro, come nel caso di Eraldo Affinati.

Sono stati necessari vari decenni per raggiungere una piena comprensione del genocidio degli Ebrei e per costruire una storiografia coerente di questo “evento epocale”, come Emil Fackenheim definì giustamente la *Shoah* nel 1977. Un lasso temporale separa, dunque, i primi scritti di testimonianza, le reazioni più immediate alla devastazione dell’Olocausto, e lavori contemporanei su questo soggetto. Oggi la coscienza e conoscenza degli eventi richiede un rinnovato senso di responsabilità etica da parte di tutti i membri della nostra società, in particolare durante questa nuova ondata di antisemitismo che si spande in Europa. Per alcuni intellettuali italiani, il loro ruolo nell’analizzare eventi storici pertinenti alla *Shoah*, riscrivendoli in modo finzionale, è divenuto un riconoscimento di tale responsabilità nel quadro del loro impegno culturale. Possiamo darne questa interpretazione, pensando alla loro volontà di dare seguito alla decisione di parlare e scrivere sulla *Shoah*, invece di rimanere silenziosi su questo soggetto e passare ad altri discorsi (Sullam-Calimani 2002, p. 6).

Indagando lavori letterari contemporanei sulla *Shoah*, prendo implicitamente posizione sul dibattito, che sussiste da tempo, se questo evento tragico debba essere raccontato solo dai suoi reali testimoni (è il punto di vista di Elie Wiesel) o se meriti il e abbisogni del contributo della finzione. A mio parere, la finzione gioca un grande ruolo in questo dibattito, costituendo uno spazio ospitale per rammentare e ridiscutere costantemente la natura umana e il suo comportamento in situazioni estreme. Il ruolo che hanno scelto alcuni artisti e intellettuali è quello di mettere in guardia i lettori dal pericolo di dimenticare e, in tal modo, dotarci di mezzi alternativi per sollecitare una risposta morale. Lo scultore Christian Boltansky crea quasi esclusivamente lavori sulla *Shoah* che sono di stimolo e non didattici: essi ci rammentano in maniera visuale chi abbiamo perduto settant’anni fa. L’arte è un mezzo di autoesplicazione dell’uomo (Iser 1993, p. xiii) e, come tale, fornisce un ampio spazio per ragionare e ascoltare altre voci, incorporando nella dimensione immaginaria e fittiva quella umana data dai fatti storici. Ma ci sono anche altre ragioni per

¹ Il termine biblico *Shoah*, “disastro improvviso, individuale o collettivo” (Sullam Calimani 2002, p. 21), fu usato per la prima volta in Palestina nel 1938. Come scrive Anna-Vera Sullam Calimani, in Palestina, poeti e scrittori usarono il termine nel 1942 in occasione di un simposio sugli ebrei nell’Europa occupata (Sullam Calimani 2002, p. 19); dopo la guerra, divenne il termine più comunemente usato in Israele. Molte opinioni contrastanti in merito a quale termine dovrebbe essere adottato (Olocausto, *Shoah*, genocidio) rendono evidente il profondo problema del linguaggio quando è a confronto con un fenomeno non osservato.

le quali credo nelle rappresentazioni finzionali della *Shoah* fornite dallo stesso Primo Levi nei suoi scritti e che spero di spiegare qui; in particolare, indago le ramificazioni dell'influenza e dell'eredità 'indispensabile' di Primo Levi, nella misura in cui nelle opere (finzionali e non finzionali) di questa seconda generazione, Levi è palesemente il testimone 'canonico'.

Wolfgang Iser ha indagato modi di ricezione e modi di interpretare il ruolo del finzionale e dell'immaginario nella produzione di letteratura. A suo parere, il vecchio dogma finzione/realtà è obsoleto, in quanto il fittivo andrebbe concepito come un "modo operativo della coscienza che fa irruzione in esistenti versioni del mondo" (Iser 1993, p. xiv). Così facendo, il fittivo è sempre consapevole di ciò che ha "oltrepassato" e il suo ruolo è quello di smembrare e duplicare il mondo referenziale. "Mettere in scena la condizione umana in letteratura rende concepibile la straordinaria plasticità degli esseri umani", sconfiggendo l'essenzializzazione: infatti, poiché gli esseri umani "non sembrano avere una natura determinabile, possono espandersi in un intervallo quasi illimitato di schematizzazioni culturalmente fissate" (Iser 1993, p. xviii). Queste concettualizzazioni mi guidano attraverso il mio discorso sulle rappresentazioni dell'Olocausto nella letteratura italiana. In particolare, mi piacerebbe prestare attenzione alla distinzione tra il letterario e il fittivo, in quanto, in realtà, col passare degli anni, tali distinzioni hanno perduto di nettezza, rendendo difficile perfino accordarsi chiaramente su una definizione del romanzo. Iser dichiara:

La letteratura [...] ha un sostrato, sebbene di una plasticità piuttosto priva di tratti distintivi, che si manifesta in una continua rischematizzazione delle forme culturalmente condizionate che hanno assunto gli esseri umani. Come medium della scrittura, la letteratura dà presenza a ciò che altrimenti rimarrebbe indisponibile. Essa ha acquisito preminenza in quanto specchio della plasticità umana nel momento in cui molte delle sue precedenti funzioni sono state assunte da altri media (Iser 1993, p. xi)

La plasticità del medium letterario, la 'presenza' che la scrittura letteraria dà a substrati della storia umana, la qualità mimetica onnicomprensiva della letteratura, sono le basi teoriche della mia riflessione sulla rappresentazione problematica dell'Olocausto.

È interessante notare che solo dopo l'Olocausto molti scrittori ebrei italiani recuperano la loro ebraicità. Anche quando in genere erano assimilati o, forse, precisamente a causa di ciò, gli scrittori ebrei si sentivano comunque a disagio con questa loro peculiarità in una popolazione italiana abbastanza omogenea. Nella generazione di Levi, successiva a quella di Italo Svevo, l'identità ebraica divenne un tema indispensabile e ci sono numerosi esempi finzionali in cui l'Olocausto è menzionato, discusso o trattato in maniera più estesa, insieme al tema dell'appartenenza a questa collettività diasporica.

Sulla prima generazione di scrittori dell'Olocausto

Esempi offerti dall'evento storico della deportazione del Ghetto romano si possono cercare in *16 Ottobre 1943* di Giacomo Debenedetti e ne *La storia* di Elsa Morante. Debenedetti scrisse nel Novembre 1944 questo resoconto 'finzionale' del raid nel ghetto ebraico romano. Debenedetti fu anche molto vicino a Elsa Morante,

per metà ebrea, durante la sua carriera di scrittrice e, come ha notato di recente Risa Sodi, la descrizione morantiana della parabola ebraica ne *La Storia* (assieme a molti dei personaggi), è pesantemente presa in prestito dal resoconto di Debenedetti (Sodi 1998). Ne *La Storia* della Morante, Ida Ramundo e Usepe non sono consapevoli del ruolo della Storia nelle loro vite, oppure sono impotenti dinanzi a essa, intenti soltanto nell'arte di vivere e tenersi alla larga dalla retorica del/i Fascismo/i, contro cui espressamente il libro era stato scritto. Vendicare il destino di tali personaggi, proclamando che il Potere è il peggiore agente nell'azione umana, è il ruolo (ideologico) dell'artista Morante nella sua resa finzionale di eventi reali.

Il personaggio del visionario, di qualcuno che vive sospeso nella fede, è uno schema ricorrente, sia nelle testimonianze, come ne *La notte* di Elie Wiesel, sia nelle opere finzionali, come quella della Morante. Come ne *La notte* di Wiesel, gli avvertimenti della signora visionaria, Madame Schächter, divenuta pazza sul carro bestiame, sono mal recepiti dagli altri deportati. Nessuno le crede nel ghetto romano. Nel suo caso, essendo lei *toccata*, l'evidente incredulità aveva già rovinato la sua personalità. Mentre in Wiesel c'è solo rimpianto, nel libro della Morante è data preminenza al dono particolare di quegli emarginati dalla società, dei reietti che sanno leggere e conoscere più di quelli che pensano di essere 'buoni'. È degno di menzione che *La Storia*, in tutta la querelle successiva alla sua pubblicazione, non fu mai oggetto di interesse per la sua resa della parabola del Ghetto romano, né per i dettagli concernenti la persecuzione degli ebrei o il sangue misto di Ida.

Giorgio Bassani interpretò in maniera accuratissima il male di vivere o di sopravvivere l'Olocausto. La breve storia di Bassani *Una lapide in Via Mazzini* (parte della raccolta *Cinque storie ferraresi*) illustra la difficoltà di ritrovarsi nel proprio ambiente dopo un'esperienza terribile. Paradossalmente, è la collettività che costruisce il senso di colpevolezza di Josz per essere sopravvissuto a tutti gli altri ebrei di Ferrara.

Ritorno all'ebraicità

Per alcuni scrittori italiani, scrivere 'ebreo' dopo l'Olocausto significò ritornare alle radici, riconquistare il proprio lato perduto o nascosto: e, infatti, furono chiamati '*ebrei di ritorno*'. È una forma di difesa di fronte al ripudio della loro propria identità, al processo di cancellazione che aveva accompagnato gli ebrei della diaspora nei secoli. Forse, esattamente dove l'antisemitismo non era così prevalente, come in Italia, il desiderio di adattarsi crebbe in maniera più vigorosa che in altri paesi. Bassani, uno dei più importanti scrittori ebrei della nostra letteratura, non volle mai per sé una tale identità, temendo un impatto negativo sulla propria arte. Levi stesso dichiarò che, prima del suo periodo a Buna-Auschwitz, il suo essere ebreo significava pochissimo per lui. Ma, come nota Luca De Angelis, "gli effetti della persecuzione razziale furono doppiamente traumatici e nell'anima degli ebrei scattò un potenziale propellente supplementare" (De Angelis 1995, p. 19). Da quanto ho detto, appare quasi ovvio che, negli strascichi immediati della seconda guerra mondiale, il ripudio di una rappresentazione finzionale dell'Olocausto aveva ancora un significato e una ragione in quanto doveva lasciare spazio solo per la testimonianza e per una nozione, sofferatamente riacquisita, di ebraicità per scrittori

italiani. Al tempo di Levi, tuttavia, e che io sappia, soltanto autori ebrei o per metà ebrei trattarono tali questioni. Questo fenomeno sembra una tacita conferma della comune credenza, per cui deve esistere una coincidenza tra biografia e arte al fine di produrre finzione sull'Olocausto. Sue Vice nota:

‘autorità’ sembra essere conferita a degli scrittori, se si può mostrare che hanno una connessione con gli eventi che stanno descrivendo; ciò significa ovviamente che la biografia dello scrittore deve essere disponibile in maniera trasparente per essere conosciuta da tutti. Questa maniera di approcciare la finzione sull'Olocausto è un altro risultato del suo mancato distacco netto in quanto genere dalla testimonianza, dalla quale si potrebbe più ragionevolmente pretendere una connessione autentica tra il narratore-autore e gli eventi descritti. Perfino Roberto Benigni [...] senti che, prima di lanciare il film [*La vita è bella*], doveva mostrare le proprie credenziali, descrivendo l'imprigionamento in tempo di guerra di suo padre in un campo di lavoro, a dispetto del fatto che il suo film è, per sua stessa ammissione, così favolistico o, nei termini di Eric Auerbach, ‘leggendaro’ che si sarebbe pensato non fosse necessario il puntellarlo in maniera così schietta (Vice 2000, p. 4).

C'è una giustificazione per la resistenza alla finzione sull'Olocausto e, tuttavia, ciò che Vice scrive ha senso se realizziamo che la testimonianza è un genere a sé e non scevro, come vedremo, di caratteristiche finzionali che spesso impediscono allo storico di scrivere su eventi storici. D'altro lato, andrebbe considerato il perché discriminiamo fatti che sono soggetto di scrittura letteraria in cui, insisto, il finzionale è presente assieme all'immaginario. Io credo che le strategie di rappresentazione della *Shoah* da parte degli autori non possano oggi essere limitate da circostanze biografiche. Il senso di appartenenza alla tragedia che fa comporre a molti scrittori opere basate sull'Olocausto non significa che le loro strategie siano meno ‘autentiche’ nel loro proposito di parlare della natura umana. I generi differiscono nella loro funzione e la controversia creata dalla pellicola *La vita è bella* di Roberto Benigni circa l'uso dell'umorismo nella finzione sull'Olocausto ne è uno degli esempi più rilevanti, come dimostra adeguatamente la brillante lettura di Millicent Marcus (Marcus 2000). Le difficoltà di narrare e rappresentare la *Shoah* sono molte, da quando l'iniziale posizione di Adorno sulla ‘non rappresentabilità’ rigetta significativamente una resa finzionale, dunque all'incirca ‘inventata’, degli eventi. Rappresentando l'Olocausto nella finzione, siamo memori, come afferma Dominick LaCapra, che

la Shoah fu una realtà che andò oltre i poteri sia dell'immaginazione, sia della concettualizzazione, e le stesse vittime poterono in qualche momento non credere a quello che avevano passato o visto ... [ma] la Shoah esige una risposta che non ne neghi la natura traumatica o la copra mediante una narrazione ‘feticistica’ o redentiva che faccia credere che non sia accaduta o che la compensi troppo facilmente (LaCapra 1994, p. 220).

Anche Saul Friedländer dichiara che lo sterminio degli ebrei d'Europa può e dovrebbe essere l'oggetto di dibattiti teorici, dal momento che gli argomenti in astratto sono legati alla maniera in cui la cultura contemporanea rimodella l'immagine del passato (Friedländer 1992, p. 1). Le pratiche della memoria sociale quali lo scrivere, il parlare e il riformare una socialità potevano soltanto suscitare ciò a cui Derrida si riferisce con “la promessa della democrazia”.

Molti sono i testi di scrittori italiani ebrei che richiedono un'analisi. In questo studio, dedico la mia attenzione a come ciò che chiamiamo la testimonianza ‘tradizionale’ influenzi e reindirizzi in maniera attestata l'opera di scrittori attivi nel mio

tempo. Per ‘tradizionale’ assumo la coincidenza della biografia dell’autore e della sua resa in un testo scritto, la prima categoria menzionata da Sue Vice, e il caso di Primo Levi. *Se questo è un uomo*, *La tregua* e più tardi *I sommersi e i salvati* di Primo Levi costituiscono un punto di riferimento canonico per generazioni più giovani di scrittori italiani. La seconda categoria è quella in cui manca la ‘connessione autentica’, rendendo così automaticamente ‘fanzionale’ il genere di queste opere.

Primo Levi e la sua eredità “indispensabile”

Gli scritti di Levi riaffermano la dialettica centrale delle narrazioni del trauma dell’Olocausto, il “conflitto tra la volontà di ripudiare eventi orribili e la volontà di proclamarli ad alta voce” (Herman 1997, p. 1). L’eredità di Primo Levi è tale che, senza la sua opera, sarebbe ben difficile studiare gli scritti di oggi sull’Olocausto. Dopo gli scritti testimoniali iniziali, l’opera di Levi poggia sullo studio e l’analisi accurate di alcune categorie di base che sono il nucleo della critica dell’Olocausto, ma anche su opere di finzione basate sull’Olocausto, come *Se non ora, quando?* (1984). Le categorie sono quelle del/la testimone e del suo ruolo, del processo, della rappresentabilità, dell’unicità di questa tragedia, della responsabilità morale collettiva e individuale, della “zona grigia”. Levi cominciò a definirle nel 1946 in *Se questo è un uomo* e le avrebbe costantemente rivisitate per tutta la vita. In particolare nel suo *I sommersi e i salvati* del 1986, la distanza temporale rese le categorie di Levi ancor più universali, come se gli eventi che generarono tali questioni lasciassero spazio in questo libro a un trattamento più filosofico. Il processo di decantazione delle memorie più ‘fisiche’ (che possiamo trovare, per esempio, ne *La specie umana* di Robert Antelme) giocano un ruolo chiave nelle letture a seguire dell’eredità di Levi. A differenza di altri che scelsero il silenzio come una forma alternativa e comprensibile di negazione e rigetto di ulteriore sofferenza nello sforzo di evitare il trauma del ricordo delle loro esperienze, Levi scelse invece di essere come il vecchio marinaio di Coleridge, che racconta e ri-racconta la sua storia anche se nessuno lo ascolta. Il sogno ricorrente di non essere ascoltato, lo stesso che Levi condivideva con Antelme e così tanti altri sopravvissuti, esprimeva non solo la paura di non trovare un pubblico volenteroso, ma anche, e in particolare nel caso di Levi, l’angoscia di vuoti lessicali e sintattici che impediscano alla rappresentazione dell’“indescrivibile” che implorava una descrizione di dire l’“indicibile” che aveva bisogno di essere detto. Ne *I sommersi e i salvati*, Levi rivisita le proprie memorie circa quarant’anni dopo. Fino a quel momento, Levi aveva già letto un numero impressionante di testimonianze, di testi scientifici, aveva rifatto visita a Buna-Auschwitz con altri sopravvissuti, contribuendo costantemente alla discussione sull’Olocausto o *Shoah*. Ciò che lo contraddistingue da altri scrittori non fanzionali dell’Olocausto era che Levi riuscì durante la sua vita a rileggersi in scritti successivi, a ricavare delle posizioni teoriche dalla propria esperienza, vagliandole attraverso il procedimento del ri-raccontare. Quanto segue è un esame più ravvicinato del testimone e del processo nella società contemporanea.

Agamben, Levi e il ruolo del testimone

Come la storia (e, conseguentemente, l'eredità politica ed etica di Auschwitz) sia percepita oggi, dipende moltissimo da una nuova nozione di testimone/vittime e dal ruolo che essa gioca nel fare la storia e il discorso storiografico. La storia, come è vista e testimoniata dai sopravvissuti, istituisce un parallelo col tipo di discorso prestato da chi ri-racconta quel momento storico. Diversamente che nel passato, ora le vittime registrano la storia. Stando ad Annette Wiewiorka, il ruolo del testimone oggi è quello di "portare la storia":

La testimonianza [...] esprime, innanzitutto, ciò che ogni individuo, ogni esperienza della *Shoah*, ha di irriducibilmente unico. Ma lo fa con le parole *appartenenti all'epoca in cui il testimone testimonia*, a partire da una richiesta e da un'attesa implicite, esse stesse contemporanee alla sua testimonianza, e che attribuiscono a quest'ultima delle finalità che dipendono dalle poste in gioco politiche o ideologiche, contribuendo così a creare una o più memorie collettive, erratiche nel contenuto, nella forma, nella funzione e nella finalità, più o meno espliciti, che esse si assegnano (Wiewiorka 1999, p. 14, corsivi di S. L.).

Stando allora alla Wiewiorka, la testimonianza è sempre cronologicamente e sociologicamente legata allo *hic et nunc* di ciò che rimane, dopo tutto, un atto di parola, un ricordo di eventi. Quando noi diciamo che una nuova forma di discorso storico sta prendendo forma mediante l'atto del testimoniare, o l'atto di questo natura collettiva del testimoniare, dovremmo chiederci che testimone è quello che ci informa su tali fatti storici. Il risultato è che il discorso storiografico e il dovere degli storici sono oggi completamente modificati, dal momento che il compito di questi ultimi è di scrivere la storia dal lato delle vittime e non più dal lato dei vincitori. Dati meticolosamente registrati nelle cronache sono stati rimpiazzati da voci umane. Ma la memoria umana è uno strumento fallace, scrive Levi, e pertanto, nello stabilire nuove categorie etiche create necessariamente dalla trasformazione del discorso storiografico, queste memorie "vanno lette con occhio critico" (Levi 1997, p. 1001). Se, tuttavia, la memoria è uno "strumento fallace", quanto dovremmo fidare nella trasmissione di questi dati per il futuro? È significativo ricordare l'apologia che Levi fa della propria memoria fallace, qualcosa di cui è profondamente consapevole:

Questo stesso libro è intriso di memoria: per di più, di una memoria lontana. Attinge dunque ad una fonte sospetta, e deve essere difeso contro se stesso. Ecco: contiene più considerazioni che ricordi, si sofferma più volentieri sullo stato delle cose qual è oggi che non sulla cronaca retroattiva (Levi, 1997, p. 1015).

Quando assumiamo una importanza così palese del ruolo del testimone, dovremmo tenere a mente che perfino questa categoria è soggetta a verifica individuale. Levi, come ha visto la storica Annette Wiewiorka, è un tipo particolare di ebreo, niente affatto rappresentativo della collettività che forma la *Shoah*. Per lei, i sopravvissuti Levi e Antelme non sono emblematici dell'esperienza del campo così come le loro testimonianze non sono emblematiche dell'evento. In effetti, Wiewiorka, da storica, si domanda perché le loro opere siano più studiate dei diari di Adam Czerniakow, certamente più rappresentativi di una vasta maggioranza del giudaismo orientale (Czerniakow 1989). Se l'aspetto estetico delle testimonianze di Antelme e Levi e la loro unicità estetica le rendono degne e di essere studiate e di una stima così universale da un punto di vista letterario, da un punto di vista storico

ostacolano il lavoro dello storico (Wieviorka 1999, p. 38). L'universalità delle loro riflessioni su Auschwitz e sul genocidio fa poco per aiutare a comprendere la moltitudine delle voci dietro alle loro testimonianze alla luce di una nuova maniera di pensare la storia. Frediano Sessi nota alcune sbavature, che allacciano le opere e la testimonianza di Levi a un dominio letterario e in ragione delle quali la sua scrittura non dovrebbe essere considerata una referenza storica. Sessi non va alla ricerca di errori: egli semplicemente mostra come, perfino nel suo iniziale proposito di oggettività e nella grandiosità dei suoi tableaux del campo e della sofferta via di ritorno in Italia e, in generale, alla vita, Levi ha delle sbavature storiografiche nel riraccontare la vita ad Auschwitz. Questi errori sono importanti nella misura in cui non mostrano una debolezza nell'eredità di Levi, ma piuttosto ci aiutano a comprendere la discrepanza tra verità e attestazione testimoniale, la quale in sé stessa contiene necessariamente elementi finzionali. Pochi esempi sono sufficienti a farci realizzare quanto sia importante ricordare il monito della Wieviorka in quanto storica e l'impossibilità di Levi stesso, forse, di conoscere ciò che fu scoperto più tardi, a parte la sua sfiducia verso il "fallace strumento" chiamato memoria: 1) *Ka-Po* non deriva direttamente dall'italiano *capo*, ma deriva da *Ka[meraden]* e *Po[lizei]*, precisamente perché era un prigioniero (*Kamerad* rispetto agli altri prigionieri) incaricato della disciplina all'interno del Block (fu introdotto a Dachau); 2) Levi afferma che Auschwitz fu costruito tardi e concepito dal primo giorno come un campo di concentramento. Noi sappiamo da Raul Hilberg che Auschwitz non fu concepito inizialmente come *Vernichtungslager* (campo di sterminio), ma come campo di transito e quarantena per soldati russi e membri della resistenza polacca e gradualmente (in una maniera che per Sessi è la "gradualità dell'orrore, che cambia il nostro punto di vista", Sessi 1998, p. 20) trasformato in un campo di sterminio solo nel 1942. Un ultimo esempio è rappresentato dai diari trovati vicino alle camere a gas, nei quali, contraddicendo ciò che asserisce Levi, almeno sei persone erano state capaci di narrare la propria morte, usando come inchiostro perfino il proprio sangue (Sessi 1998, p. 21). Come afferma Sessi, le riflessioni di Levi sul "graduale 'divenire'" della verità che emerge circa il non testimoniato rimane ancora valida assieme al valore estetico ed epistemologico della sua scrittura, anche se da un punto di vista storico l'imprecisione va rivista (Sessi 1998, p. 22).

“Primo Levi e il ruolo del testimone”: Agamben lettore di Levi

L'eredità di Levi, la sua urgenza di praticare una scrittura che dichiara un impegno nei confronti del proprio tempo e della storia, è tale da suscitare l'esistenza di scritti successivi. Focalizzo su due differenti esempi particolari: *Quel che resta di Auschwitz*² di Giorgio Agamben e *Campo del sangue* di Eraldo Affinati. Agamben

² Auschwitz è una metonimia molto usata del genocidio ebraico durante la seconda guerra mondiale e, come tale, non dovremmo essere sorpresi se Agamben la utilizza lungo tutto il suo libro; essa è anche l'argomento di molte discussioni teoriche in differenti discipline oggi. Auschwitz è frequentemente definito come il simbolo del male assoluto, mentre la *Shoah* è divenuta, come constata Annette Wieviorka, "il modello di costruzione della memoria, il paradigma a cui quasi ovunque si fa riferimento per analizzare il passato o per tentare di installare nel cuore stesso di un evento storico che si svolge sotto i nostri occhi, come di recente il caso della Bosnia, e che non è ancora divenuto storia, le

tratta molte delle categorie collegate alla *Shoah* basando il suo lavoro quasi esclusivamente sulle opere di Levi. Eraldo Affinati confessa il suo debito nei confronti di Primo Levi, quando scrive sul suo reale e, tuttavia, ‘simulato’ viaggio a piedi ad Auschwitz. Mentre nella lettura di Levi da parte di Sessi troviamo nuove categorie per considerare la relazione tra finzione e realtà, attraverso la lettura di Levi da parte di Agamben possiamo trovare strumenti filosofici per comprendere il ruolo del testimone nella e della letteratura italiana oggi. Infine, è attraverso la lettura di Levi da parte di Affinati che apprezziamo il ruolo svolto in anni recenti dagli scrittori dell’Olocausto di seconda generazione nel ricevere la e fare tesoro dell’eredità di coloro i quali sopportarono eventi così tragici.

In *Quel che resta di Auschwitz*, il filosofo italiano Giorgio Agamben discute gli scritti e le riflessioni di Primo Levi sulla *Shoah* e la sua esperienza a Buna-Auschwitz, offrendo possibili ricategorizzazioni della memoria e della responsabilità. All’interno dello studio della *Shoah*, e dopo i processi del 1946 e del 1961 sul genocidio, tutte le categorie sono rivisitate, quelle etiche, giuridiche e storiche; anche il comportamento delle vittime e dei persecutori, la conseguente analisi delle classiche opposizioni binarie e l’emergere della ‘zona grigia’ sono rivisitati, poiché ci viene ricordato costantemente che “ciò che non è affrontato criticamente non sparisce” (LaCapra 1994, pp. 125-126). Nell’utilizzare i *loci* etici che Primo Levi aveva già rivisitato ne *I sommersi e i salvati*, Agamben afferma che nuove categorie sono necessarie per comprendere la trasgressione dei limiti umani e per spiegare come la rappresentazione di tale trasgressione esiga forme differenti di esercizio della legge. A differenza di Wiewiorka, Agamben vede Levi come il perfetto testimone: egli non cessa mai di ri-raccontare la sua testimonianza. La paura di non essere udito, di non essere ascoltato, la stessa condivisa dai ‘grandi testimoni’ come Wiesel,³ Antelme e altri, è superata dal suo bisogno di ridire e riesaminare gli eventi e il comportamento umano in un processo che Levi stesso, nel corso di molti anni, arriverà a descrivere come una ‘memoria della memoria’. Noi sappiamo che ciò di cui il filosofo Agamben va in cerca negli scritti di Levi è differente da ciò che la storica Wiewiorka cerca per i suoi scopi, producendo in tal modo una valutazione molto dissimile della testimonianza di Levi, segregando cioè l’eredità della memoria da quella della storia.

Mentre il problema delle circostanze storiche (materiali, tecniche, burocratiche, giuridiche) può essere considerato sufficientemente risolto, Agamben afferma che il significato politico ed etico (strettamente legato al discorso) che compone ciò che consideriamo i resti di Auschwitz è lontano dall’aver trovato la sua comprensione. Dopo Auschwitz, nessuno dei principi etici ha mantenuto la propria forza: è stata una “prova decisiva”, nota ulteriormente (Agamben 1998, p. 9). L’aporìa di base di

basi del futuro racconto storico” (Wiewiorka 1999, p. 16). Questo ‘ground zero’ nella nostra storia più prossima (nel tempo e nello spazio) è divenuto in breve il modello di base per eventi che possono somigliargli e, come tale, la *Shoah* ne può eventualmente offrire un modello di futura narrazione storica, come, appunto, nel caso della Bosnia ricordata da Wiewiorka. Pensare la “*Shoah*” è importante anche dal momento che mettiamo in discussione un sistema di credenze etiche profondamente fondate nella civiltà occidentale.

³ Si ricordino anche le parole di Simon Wiesenthal (in *Gli assassini sono fra noi*) così come vengono citate ne *I sommersi e i salvati* (Levi 1997, p. 997): “se anche raccontassimo, non saremmo creduti”.

Auschwitz di essere un fatto che è, allo stesso tempo, non dimenticabile e, tuttavia, non pensabile nei termini che lo costituiscono, è, stando ad Agamben, la stessa aporia che regola la conoscenza storica: la “non-coincidenza fra fatti e verità, fra constatazione e comprensione” (Agamben 1998, p. 8). L’interrelazione tra storia e teoria nella costruzione di una modalità riveduta per un nuovo discorso storiografico su Auschwitz e la *Shoah* potrebbe tenere conto delle variabili all’interno di fatti storici recenti e applicare categorie psicoanalitiche al dischiudimento della difficoltà veramente basilare di accertare il valore di verità (un compito degli storiografi) relativo a tali fatti storici.

Ciò potrebbe avere luogo una volta che la tradizionale opposizione binaria vittima-persecutore sia dichiarata obsoleta (analisi del discorso) o quantomeno molto meno polarizzata di quanto non appaia a una prima lettura. In sintesi, una volta convinti che il sistema di potere descritto così eloquentemente da Antelme e Levi era pervasivo e infiltrato dalle SS in maniera perversa tra i prigionieri dei Lager, causando in tal modo compromessi etici e morali più sottili – a parte l’opposizione summenzionata e del tutto ovvia di oppressore/nemico – dovremmo focalizzare sulla “descrizione dell’indescrivibile”, sul “dire l’indicibile”: tuttora la aporia di base di Auschwitz. Molte sono le questioni quando si tratta l’argomento dell’evidenza e della comprensione. “Categorie sfumate” e “zone grigie” rappresentano un’altra difficoltà quando si parla di qualcosa che è dichiarato “indicibile”. Come possiamo parlare oggi di qualcosa che, non importa quanto precisa possa risuonare la testimonianza, non fu mai abbastanza accurato o abbastanza vivido per descrivere l’orrore che le vittime subirono? Come possiamo parlare di qualcosa che, come le stessissime testimonianze dichiarano, non le soddisferà mai, dal momento che non raggiungerà mai una soddisfacente esattezza rappresentativa degli eventi reali? In altre parole, come possiamo colmare quel *lapsus verborum* che, perfino dopo un periodo che Levi chiama di “decantazione” (Levi 1997, p. 1003), esiste ancora tra il ‘visto’ e il ‘riferito’ e li rende utili a dare forma a un nuovo tipo di discorso storiografico, creando un possibile *locus* estetico? La personale aggiunta di Levi a una già cupa serie di congetture sulla natura umana è la seguente:

Siamo stati capaci, noi reduci, di comprendere e di far comprendere la nostra esperienza? Ciò che comunemente intendiamo per ‘comprendere’ coincide con ‘semplificare’: senza una profonda semplificazione, il mondo intorno a noi sarebbe un groviglio infinito e indefinito, che sfiderebbe la nostra capacità di orientarci e di decidere le nostre azioni (Levi 1997, p. 1017).

Trasgredire gli autentici limiti della parola, questa parola che perfino nella forma di una deposizione in un processo reale non è abbastanza, potrebbe ancora essere la soluzione alle limitazioni costituite dalla questione della rappresentazione verbale del disastro. Trasgredire la parola potrebbe essere una soluzione, come afferma Berel Lang, poiché “è in questa versione della relazione tra trasgressione e rappresentazione (...), nella trasgressione dei limiti in quanto possibile e immaginabile che viene definita per la prima volta la concezione dei limiti come limiti morali” (Lang 1992, p. 305).

È in particolare la parola, la parola parlata, che Giorgio Agamben percepisce come un tema importante da discutere, dal momento che parole usate per descrivere il silenzio sono dotate di un significato di vasta portata. Abbandonando una forma tradizionale di analisi del passato senza tradirlo o negarlo, la parola può in ef-

fetti dotarci di nuove categorie per andare oltre i limiti che essa potrebbe apparentemente imporre alla rappresentazione. Questa parola parla per coloro che non ci sono più, e il linguaggio allora funziona come la base per un nuovo discorso storiografico, che costruisce evidenze per la “lezione umana del ventesimo secolo”, come Agamben chiama Auschwitz⁴. Queste esistono per provare che, contro ogni forma di ‘ambiguo negazionismo’ (come quello emergente in maniera veemente alla metà degli anni ottanta in Germania, lo *Historikerstreit*, e prima ancora in Francia) o contro forme tradizionali di praticare il giudizio, la tragedia resta con tutte le sue implicazioni e il discorso, il discorso intercettato da tutte le testimonianze (siano esse registrate o ancora solo orali), ne reca il significato a tutti i livelli. Un significato che, lungi dall’apparire preciso come a quello giuridico piacerebbe essere, è enfatico, forse impreciso, di certo molto più vulnerabile di quanto potranno mai essere le deposizioni ufficiali e la ricerca su altri fatti storici del passato. Ma è precisamente la nostra mancanza di familiarità con esso che rivela l’esigenza di studi ulteriori. Allo stesso modo, la parola, qualunque forma di parola, che costruisca un discorso legale, giuridico o artistico, è uno strumento che, se non può “dire l’indicibile”, può dire che “non può dirlo” (Lyotard 1989, p. 47). Riguardo alla parola artistica, Lyotard spiega:

Bisogna concedere all’arte e alla scrittura di non poter sfuggire a questa richiesta di essere nuove, di ‘apportare’ del nuovo, perché è sotto la copertura di questo equivoco, dirottando il senso di ‘nuovo’, rovesciando il nuovo come a ‘venire-presente’, ripetuto sul mercato della cultura, verso la novità impossibile del più antico, sempre nuovo perché ha sempre dimenticato, che l’arte e la scrittura possono ancora avere ascolto presso orecchie assordate dall’affaccendamento [...]. Far sì che il rumore stesso, la moltiplicazione e la neutralizzazione delle parole, essendo già un silenzio, attestino l’altro silenzio, inaudibile (Lyotard 1989, p. 60).

Testimonianza e finzione

Nelle pagine introduttive di *History and Memory After Auschwitz*, LaCapra pone la questione se “alcuni eventi presentino questioni morali e rappresentazionali perfino per gruppi non direttamente coinvolti in essi” e se “quanti più direttamente coinvolti abbiano speciali responsabilità verso il passato e la maniera in cui questo è ricordato nel presente” (LaCapra 1998, p. 1). Inoltre, LaCapra domanda se “l’arte stessa [abbia] una speciale responsabilità rispetto a eventi traumatici che restano investiti di valore e di emozioni” (LaCapra 1998, p. 1). Io utilizzo le categorie di investigazione di LaCapra per analizzare le opere italiane che vanno dalla testimonianza al saggio, fino alla finzione *tout court*. Faccio questo in particolare con quegli scrittori che affrontano un evento traumatico da loro non direttamente esperito,

⁴ Così facendo, Agamben sembra essere d’accordo con ciò che LaCapra chiama la necessità per il discorso storico di essere strettamente interrelato a quello teorico, quale mezzo per evitare un’inutile essenzializzazione. Sempre LaCapra afferma che “il problema più ampio è, comunque, di esplorare l’interazione tra varie dimensioni di linguaggio e la sua relazione con la prassi, inclusi la relazione tra la ricostruzione storica “constativa” e lo scambio dialogico “performativo” con il passato, così come tra eccesso “sublime” e limiti normativi che sono necessari come controlli nella vita sociale e politica” (LaCapra 1994, p. 4).

ma che essi hanno elaborato nella propria immaginazione. L'eredità di Primo Levi riemerge quando Frediano Sessi individua tre ragioni nel libro di Levi che attestano l'importanza della 'finzione' come modo di investigare il passato. Queste tre ragioni sono tratte direttamente dalla mancanza di connessione tra il deportato, lo storico e la realtà degli eventi, dal momento che "nemmeno il senso dell'evento ci viene automaticamente suggerito dal racconto di un testimone diretto" (Sessi 1998, 22-23). *I sommersi e I salvati* di Primo Levi tiene aperto il dibattito su una rivisitazione etica ed estetica dell'Olocausto e sul venire a patti di Levi con il fatto che il 'cuore' dell'esperienza del campo è in realtà un evento senza testimoni in quanto i testimoni reali sono i *Muselmänner*, "quanto basta per cogliere anche nei testi di fiction (romanzi e racconti) il luogo da cui far parlare i sommersi [...] e una possibilità in più: il romanziere arriva a toccare argomenti e azzarda considerazioni e giudizi laddove lo storico non può nulla, se non grazie al supporto di prove documentate" (Sessi 1998, 27-28): la voce del testimone *per conto terzi* (Sessi 1998, p. 27).

Eredità leviane: Eraldo Affinati e il suo ruolo di intellettuale

Un tipo di testimonianza è, a mio parere, la composizione di un Olocausto di 'invenzione', nel senso del 'trovare' una memoria fittiva per eventi di cui non fummo personalmente testimoni, come nel caso di *Campo del sangue* di Eraldo Affinati. Comunque si classifichi il suo libro, Affinati sente di appartenere a una 'seconda generazione' di sopravvissuti dell'Olocausto, come egli afferma nella prefazione all'opera (Affinati 1997, p. 9). Helen Epstein chiama questi individui i 'figli dell'Olocausto': essi sono, per certi versi, gli agenti estetici di questo periodo post-apocalittico, i quali assumono la responsabilità di tenere in vita la memoria di un tale evento apocalittico nell'arte e non meramente nella vita. Il ricordo dell'Olocausto è costantemente studiato come un mezzo per superare gli errori dell'originario senso di "incredibilità" che preparò male il pubblico agli eventi tragici e a scendere a patti con loro, un eroico atto di elaborazione che spesso richiede l'uso dell'invenzione per colmare i frammenti lasciati aperti dalla generazione precedente. Antelme scrive in *La specie umana*: "inimmaginabile è una parola che non dimezza né restringe. E' solo la parola più comoda. Passeggiare con questa parola all'occhiello, la parola del vuoto, ed ecco che il passo si fa più fermo, prende forza, e anche la coscienza si rassicura" (Antelme 1969, p. 5). Questi scrittori non hanno 'testimoniato', ma recano testimonianza dell'Olocausto, nondimeno, con l'arte che si impegna a immaginare ciò che non è immaginabile nella vita reale.

Scritto nel 1997, cinquant'anni dopo Auschwitz, il lavoro autobiografico di Affinati è inconsueto nella sua aggregazione composita di materiale personale combinato con passaggi da altri testi e merita di essere accluso al genere di scrittura prodotto da quelli che Alan L. Berger chiama i "testimoni per immaginazione" dell'Olocausto⁵. La terza categoria di siffatti testimoni nella classificazione di Ber-

⁵ Cfr. l'aggiunta di Alan Berger alle due categorie di Norma Rosen e ancora la discussione che Berger fa della varietà prodotta dalla categoria a cui noi sentiamo che appartiene Affinati (Berger 1990, p. 98).

ger, definiti anch'essi 'figli dell'Olocausto', non è del tutto appropriata per il caso di Affinati. Anche se una delle istanze maggiormente scatenanti del suo libro era il fatto che sua madre fu 'quasi' deportata in un campo di concentramento, mentre nello stesso anno suo nonno veniva giustiziato per le sue attività partigiane, lo scrittore italiano non è ebreo, mancando così del legame biografico con i sopravvissuti nel senso più specifico del termine. Ma non possiamo neanche assimilare il caso di Affinati a quello della "frode" di Benjamin Wilkomirski in *Frantumi*;⁶ egli non assume una falsa identità al fine di scrivere una testimonianza di un'esperienza che non gli apparteneva direttamente, né sta fabbricando storie che non ha vissuto. L'intento che si nasconde dietro il suo libro manifesta l'intensità con cui l'azione di pensare su un trauma storico e privato lo riporta costantemente alla vita in artisti i quali sentono che il loro ruolo nella società è uno in cui i doveri etici verso se stessi, verso i lettori collettivamente presi e verso il passato, sono ingiuntivi. *Campo del sangue* è la narrazione personale di un viaggio che Affinati intraprende da Venezia ad Auschwitz nel 1995, interrotta da estratti da testi scritti da Levi, Antelme, Semprun, e da altri testimoni e studiosi dell'Olocausto. Come è frequente nella scrittura contemporanea sull'Olocausto, è un testo ibrido, né un romanzo né un mero diario del suo viaggio ad Auschwitz né un saggio sull'Olocausto ebraico. È un libro, la cui ibridità attesta la difficoltà di trattare eventi personali collegandoli a quelli pubblici, come nel caso de *La parola ebreo* di Rosetta Loy.

L'incarico e la consapevolezza che la letteratura è impegno è il vero credo di Eraldo Affinati. Diversamente da molti dei suoi colleghi, orfani di assenti credenze politiche e modelli per il proprio ruolo, Affinati non ha mai posto termine alla sua scrittura di impegno in favore di una produzione letteraria che potrebbe sfruttare le molte maniere postmoderne di rarefare il significato al fine di ri-costruire, invece di decostruire, la realtà con le parole. I suoi scritti, da *Veglia alle armi* a *Campo del sangue* e *Un teologo contro Hitler*, sono una dichiarazione di dovere etico nell'interesse dello scrittore al servizio della società. Abbiamo qui un interessante caso di un insegnante, un tipo tradizionale di intellettuale secondo Gramsci, che si è determinato a contribuire alla società con il suo lavoro. "Non bisognerebbe mai separare il pensiero dall'azione", afferma Affinati:

Questa tentata spaccatura è, io credo, il tarlo dell'epoca moderna: il mondo senza testa e la testa senza mondo. Affermando il primato della coscienza sulla realtà l'artista novecentesco ha di fatto dato campo libero all'uomo d'azione, lo ha lasciato andare al proprio destino. Nel nazismo si riverbera tale abbandono (Affinati 1997, p. 81).

Affinati dichiara il proprio debito e la propria gratitudine nei confronti di Primo Levi per come Levi "mi ha aiutato a non condividere l'atteggiamento di chi s'illude di poter restare libero di fronte alla parola che ha scelto" (Affinati 1998, p. 57). Affinati afferma inoltre:

Se il linguaggio non è un mero strumento di comunicazione, ma piuttosto il luogo dei nostri pensieri, il centro stesso dell'orientamento vitale, il colore della visione a cui siamo legati, allora risulta impossibile chiamarsi fuori rispetto al fuoco dialettico che si determina ogni volta

⁶ Per un trattamento esteso dell'opera di Wilkomirski, v. l'articolo di Michael Bernard-Donals, che la considera una "testimonianza potente di eventi che sono indisponibili a coloro i quali non c'erano e che sono disponibili come ferite aperte per quelli che c'erano" (Bernard-Donals 2001, p. 1303).

che scriviamo o parliamo: dobbiamo necessariamente prendere posizione, o modificarla, se le conseguenze di ciò che abbiamo detto ci spingono a farlo (Affinati 1998, p. 57).

I sistemi totalitari del ventesimo secolo poggiarono precisamente sull'intellettuale che lavorava a remota distanza dalla società. Quando Affinati parla della "responsabilità della parola", egli si riferisce anche alla "continua attenzione" che un individuo deve prestare alla "combinazione chimica che, di concerto con l'educazione culturale, determina il nostro carattere" (Affinati 1998, p. 58)⁷.

L'opera letteraria, così intesa, come un boomerang che torna a interrogarlo, diventa uno specchio retroattivo, la voce della sua coscienza, la prova del nove per misurare la legittimità di certe intuizioni, una sorta di banca-dati che va aggiornata per essere tenuta in vita nell'orizzonte delle future attese (Affinati 1998, p. 59).

Nei suoi scritti, la sfera privata, esemplificata dalla fuga della madre dalla forzata deportazione ai campi di concentramento e dall'esecuzione del nonno, entrambe avvenute nel 1944, si intreccia quasi senza soluzione di continuità al ruolo pubblico della *scrittura*, un ruolo che egli sente che il *letterato*, l'*uomo di lettere* dovrebbe mantenere e al quale dovrebbe essere fedele, a ogni costo: sia come scrittore, sia anche nell'esercizio del potere della parola in quanto insegnante davanti agli studenti. Un'ossessione individuale, collegata alla sfera privata della sua esistenza, scatenò inizialmente la scrittura da parte di Affinati di questa ri-creazione autobiografica/letteraria del suo viaggio ad Auschwitz, dove il suo leggere *littérature concentrationnaire* perviene infine ad 'avere senso', un'occasione per realizzare esperienze che non aveva mai vissuto. Egli scrive: "gli uomini sono capaci di mettere a frutto ogni cosa: forse io, come figlio, rappresento una risposta al pericolo che mia madre introiettò quel giorno" (Affinati 1997, p. 23). Come scrive Affinati, prima della sua partenza fisica per questo viaggio, egli impegnò la sua mente, di fatto, in una serie di letture su questo tema. Una siffatta ossessione individuale, privata, potrebbe diventare utile per noi tutti, per tutti noi che, ancora dopo questi anni, non sentiamo la ragione di una responsabilità collettiva, durevole e tragica per la *Shoah*:

Al centro di tale percorso conoscitivo c'è, credo la composizione di *Campo del sangue* [...]. Il modo in cui è nato quel testo corrisponde pienamente alla mia idea di letteratura, oggi. Erano anni che leggevo documenti narrativi e saggistici relativi ai campi di concentramento nazisti e sovietici [...]. A un certo punto mi sono chiesto la ragione di questa ossessione conoscitiva: ho capito che riguardava non solo la mia persona, come figlio di una donna che era riuscita a fuggire, cinquant'anni prima, da un treno che la stava conducendo ai lager, e come nipote di un uomo fucilato dai nazisti in quanto partigiano. Le riflessioni che, di giorno in giorno, andavo facendo riguardavano ogni essere umano perché quello che accadde nei campi di concentramento, nella sua estrema, chiama in causa la natura stessa dell'uomo. E allora ho voluto compiere un'azione fisica, appunto il viaggio, per rendere conto e rendermi conto di ciò che credevo di aver capito (Affinati 1998, p. 61).

⁷ Affinati indica con esattezza anche il pericolo di utilizzare la memoria, il rischio di trasformarla in una banca dati da usare quando è necessario: se ciò fosse vero, afferma Affinati, diverrebbe un alibi interiore (Affinati 1998, p. 58).

L'approccio relativizzante⁸ di Eraldo Affinati al tema doloroso dei campi di concentramento, la responsabilità intellettuale e collettiva che noi tutti dovremmo condividere riguardo alla *Shoah*, tenta di riconcepire un'immagine dell'intellettuale al servizio della società, un individuo che, attraverso la propria esperienza, crede di avere un valore per la società nel rivalutare eventi del passato della propria famiglia – quelli privati che tratta tutti i giorni, perfino inconsciamente – che hanno una ragione necessaria di essere riconnessi alla storia recente di un paese, di una razza o religione. Il problema di coscienza, a parte l'idea del trauma collettivo, è al centro del *voyage au rebours* di Affinati, un viaggio reale che lo portò ad Auschwitz:

Non posso comunque evitare di ripercorrere le tracce di chi mi ha preceduto: ho già deciso di assumerle in pieno, come se dovessi viaggiare nella matrice delle testimonianze, in un calco memoriale, diventando il modello teorico del deportato (Affinati 1997, p. 13).

Egli stesso, l'«intellettuale» diviene «il modello teorico del deportato», oppure uno *Häftling* virtuale, una di quelle creature senza colore, quasi inanimate della propaganda nazista, come Levi scrisse in *Se questo è un uomo*. Se è vero, come Edward Said afferma in un famoso articolo, che le «rappresentazioni intellettuali sono l'attività stessa» (Said 1994, p. 20), allora Affinati, ricostruendo «il modello teorico del deportato» cerca di rappresentare a cosa corrisponde il suo processo intellettuale di elaborazione. L'attività di elaborare il modello, il suo tentativo di visualizzare graficamente, mediante lettere, estratti di altri libri, mediante la sua esperienza privata, il «prodotto» della sua attività intellettuale, è prova toccante della sua fede nel ruolo dell'intellettuale in società, in particolare alla luce dell'eredità di Primo Levi. Come nota Affinati, Primo Levi gli fa «comprendere che lo scrittore è colui che si assume la responsabilità di prendere la parola, anche e soprattutto per chi non può farlo» (Affinati 1998, p. 61).

Affinati mette in guardia dal pericolo della perdita di responsabilità collettiva: «L'intero meccanismo che ha reso possibile lo sterminio del ventesimo secolo è basato sulla cancellazione della responsabilità: ogni uomo, nella Germania nazista, si sentiva giustificato, non direttamente punibile. In tale modo l'autorità morale viene resa inoperante senza essere sfidata o negata» (Affinati 1997, p. 39).

Rosetta Loy: «un orlo nero segna i nostri giorni incolpevoli ... *Humano genere?*»

E la sera del 16 ottobre, l'allieva di seconda media che corrisponde all'autrice di queste righe, chiamata per recitare il rosario, aveva sbuffato di noia come tutte le altre sere lasciando che le palpebre le calassero giù nel cantilenare delle ave marie e dei pater noster; senza che le passasse per la mente di supplicare il suo Dio, che era poi anche quello dei Levi e dei Della Seta, perché mandasse in soccorso l'Angelo Sterminatore. Senza avvertire alcun impulso di gridare, di fare qualcosa per quel ragazzo dallo sguardo allegro che suonava alla porta [...]. I pensieri

⁸ Mi sto riferendo ancora alla resa che fa Said delle teorie di Lyotard sull'intellettuale postmoderno (Said, 1994, p. 18), più propenso a esprimere la propria competenza sul piano locale che non su quello universale e che rifiuta così di impegnarsi in qualsiasi dibattito su classi di valore morali, etiche, in breve più ampie. Potremmo ricordare anche la nozione di Guattari di «bancarotta dell'idea di progresso e di modernità», che ha rovinato ogni idea positiva circa l'azione sociale, al pari della nozione derriana che, essendo il nostro comprendere ampiamente relativo, ogni verità è conseguentemente relativa, e il rigetto di metanarrative o costrutti universalistici di qualsiasi tipo è solo un corollario di tale nozione.

di quella bambina non più bambina [...] non sono in quella sera di ottobre molto diversi dal solito, in massima parte occupati dai bigliettini che attraverso un sistema di carrucole e di spaghi si scambia attraverso il balcone con le bambine Calcagno al piano di sotto (Loy 1998, pp. 136-137).

Loy denuncia l'indifferenza sua e degli italiani in quegli anni in cui chiunque avrebbe dovuto parlare contro le leggi razziali, contro il fatto che ai vicini veniva tolto il lavoro a causa della loro religione. Loy non è una sopravvissuta dei campi, ma è una sopravvissuta dell'Olocausto. L'eredità insostenibile di Loy è quella del silenzio, il realizzare che la propria società permette che sia deportata nei campi gente che, fino al giorno prima, era esattamente come lei. La resa degli avvenimenti del giorno 16 Ottobre da parte della Loy è certamente straziante per la crudeltà con cui la scrittrice registra la propria esistenza *nonchalant* e l'incapacità a supplicare il "proprio Dio" per salvare i propri vicini Della Seta, Giorgio con la sua bella bicicletta. Io vedo il controverso *La parola ebreo*, il romanzo *Cioccolata da Hanselmann* e il più apertamente autobiografico *La porta dell'acqua* come i lavori più convincenti della Loy nella misura in cui descrivono retrospettivamente fatti storici connettendoli a episodi privati della Loy in quanto bimba cattolica italiana privilegiata. *La parola ebreo* di Loy combina in maniera adeguata i generi autobiografico, finzionale e del reportage in una forma ibridizzata di narrazione che riporta indietro il lettore all'infanzia della Loy e fa comprendere l'intento etico e cognitivo de *La parola ebreo*. La sua intenzione è, in effetti, di gettare luce sulla responsabilità italiana verso le vittime dell'Olocausto così come di mettere in risalto il loro fallimento nel resistere alla messa in atto delle leggi razziali del 1938. La gente sa. Nel suo scritto, l'obiettivo della Loy è un ammonimento costante ai cattolici a divenire consapevoli della loro complicità e responsabilità morale nell'annientamento degli Ebrei durante la seconda guerra mondiale. Utilizzando ogni sfumatura e variazione dall'autobiografia alla finzione, Loy prosegue la ricerca del dovere morale ed etico degli italiani come lei. Virtualmente, ogni libro della Loy fa riferimento all'indifferenza dei cattolici italiani riguardo alla *Shoah*. Sulla copertina della traduzione in inglese di *La parola ebreo (First Words)* leggiamo: "Loy rivela la lotta di una scrittrice per riconciliare le sue memorie di una infanzia felice con la sua conoscenza adulta del fatto che, nascosta ai suoi giovani occhi, si stava dispiegando una delle più orribili tragedie del mondo" (Loy 2000). In realtà, per quanto sforzo di immaginazione si faccia, l'infanzia della Loy non fu felice. Fu sicura e al riparo; fu un'infanzia sana, con l'alternarsi delle vacanze in montagna e al mare, ma niente affatto felice. Di fatto, un senso di solitudine denomina gli scritti autobiografici sulla sua infanzia. Per certi versi, sarebbe impossibile leggere *La parola ebreo* senza considerare l'importanza dell'irrisolto trauma infantile della Loy. Per la Loy, questo trauma discende dalla diversità repressa e non detta, in un mondo rigidamente diviso tra coloro i quali erano circoncisi e coloro i quali non lo erano. Tutto comincia in quel mondo che la sua governante tirolese, Annemarie, accetta ciecamente, nella piccola cameretta della Loy dove Annemarie le racconta le storie di Paulenchen. Giusto allora, la piccola ragazza che sarà più tardi una scrittrice, apprende ad affiancare alla propria condizione di sicurezza il mondo dell'altra piccola amica, Regina, la cui vita è segnata per sempre dalla stella di David sul petto. Un'infanzia niente affatto felice, quindi, ma realmente segnata dalla coscienza di una profonda

frattura nella società in cui vive, guastata dall'indifferenza dei 'buoni' nei confronti della tragedia che stava facendo il suo corso. Nel periodo delle reminiscenze della Loy, due religioni, che a Roma erano bell'e assimilate, si ritrovano nel corpo di questo libro a rappresentare un problema particolarmente difficile, quello dell'assimilazione degli ebrei che conduce all'incredulità quando le prime leggi razziali vengono implementate per definire la loro "differenza razziale". Come potevano due famiglie che vivevano nello stesso edificio avere un destino differente, soltanto perché una era cristiana, l'altra ebrea? "Come poté accadere?" è una questione che spesso risuona nelle finzioni italiane dell'Olocausto da *Il giardino dei Finzi-Contini* di Giorgio Bassani in poi. Non c'è barriera temporale tra passato e presente. La storia personale della piccola ragazza apre un cammino (sempre meno) tra le ferite lasciate aperte da una storia oppressiva, quella più evidente, la seconda guerra mondiale, e quella più nascosta, la persecuzione degli ebrei da parte di Hitler. È un passato tuttora in corso, come in Proust. In una replica al libro di Sergio Romano *Lettera a un amico ebreo*, Rosetta Loy critica aspramente il suo amico Romano per il suo tentativo troppo duro di rompere con gli stereotipi sugli ebrei e sull'irrisolta questione della *Shoah*: gli uni e l'altra, così Romano, sarebbero "controproducenti". L'ipotesi di Romano che la *Shoah* sia divenuta "un ricatto permanente per gli Occidentali" è rigettata dalla Loy sulla base dell'argomento che occorre fare un'autentica distinzione di principio tra l'uso politico del genocidio da parte di Israele (specie all'interno del paese, per giustificare la paranoia anti-araba) e il silenzio e l'indifferenza che hanno invece avvolto la questione in Europa, dove il genocidio ebbe luogo. Loy dichiara:

L'Europa come tutti si sono proclamati innocenti addebitando il genocidio alla defunta ideologia nazista. Con l'unica eccezione della Germania, che si è vista accollare ogni colpa. La sola che oggi potrebbe rivendicare di aver fatto un esame di coscienza. Che vuol dire allora che lo sterminio degli ebrei è diventato 'ingombrante'? Ingombrante per chi? (Loy 1998, p. 52)

Stando alla Loy, una serie di questioni è rimasta senza risposta per un tempo molto lungo, durante il quale a coloro che profittarono della persecuzione ebraica in Italia e, più in generale, in Europa non sono mai state fatte domande. Porre queste questioni è divenuto un "tumore all'interno del corpo-Europa", afferma la Loy, e la ricorrente asserzione, secondo cui la questione è accantonata ("il contesto storico di Auschwitz non esiste più") non è, a suo avviso, una risposta, ma una mera scusa. "Ogni genocidio ha una sua precisa storia, legata al luogo dove è avvenuto. Uno non cancella l'altro; e più avviene vicino, in senso fisico e culturale, più il coinvolgimento diventa inevitabile, forte, traumatico" (Loy 1998, p. 53). In contrasto con le teorie di Romano sull'archiviazione dell'ingombrante Olocausto, la Loy riconosce il 'diritto alla giustizia' del popolo ebraico, il carattere collettivo di questo particolare tipo di responsabilità. L'inconsueta analisi della Loy coinvolge la stereotipizzazione degli ebrei e la loro attitudine che, secondo alcuni, non dovrebbe mai essere di reazione e aggressione. Loy rigetta completamente un tale stereotipo nella sua finzione. In *Cioccolata da Hanselmann*, la Loy presenta il caso di un professore ebreo, Arturo, che uccide Eddie, il giovane che sta andando dalla polizia svizzera a denunciarlo. Lo stereotipo della sottomissione dell'ebreo agli eventi è moralmente sbagliato e, come in molti altri esempi, la finzione ha il dovere di presentare siffatti problemi morali ai lettori. Una delle questioni chiave su cui la Loy

interroga tutti noi riguarda la misteriosa enciclica *Humani generis Unitas* (*encyclicque cachée*), che Pio XI chiese di scrivere a John La Farge, l'autore di *Interracial Justice* del 1938 (Loy 1997, p. 81). Guido Fink si domanda, per esempio, “se quell’enciclica avrebbe potuto davvero cambiare la sorte di milioni di ebrei” (Fink 1997, p. 5). È comunque rilevante ricordare la frenetica ricerca di Passelecq e Suchcky di quell’*encyclicque cachée* che il futuro pontefice Pio XII dichiarò scomparsa, salvo usare i passaggi sulle sofferenze del clero polacco, censurando ogni cosa riguardante ebrei e nazismo: è in questo senso che, forse, questo libro merita di essere raccomandato non solo a coloro che ‘sanno poco’. Stando a Fink, ed è difficile non essere d’accordo con lui, ciò che la Loy adulta contesta negli italiani non fascisti è di non aver posto le stesse questioni alle quali oggi non possono sfuggire. “Brucia dirlo” (Loy 1997, p. 135): questa semplice frase è divenuta significativa per tutti coloro che, come me, sono cattolici e vivono con le conseguenze delle leggi razziali, della deportazione, colpevolezza e vergogna per ciò che i nostri parenti non fecero.

Le peculiarità di ogni singolo autore qui analizzato emergono alla luce di ciò che si è spesso detto essere l’ultimativo bisogno sociale, storico e personale di un tale corpus di scritti: non dimenticare mai ciò che è successo ad altri e imparare dal nostro passato per mezzo dell’arte. Finzione non è necessariamente un sinonimo di ‘romanzo’, mentre ‘testimonianza’ non è necessariamente un sostituto della ricerca e dell’autenticità storiche. Ogni strumento può essere uno ‘strumento fallace’, ma può essere anche usato con le migliori intenzioni. Nel romanzo di Cees Noteboom *Il giorno dei morti*, un personaggio parla dell’indifferenza contemporanea verso eventi commemorati nella storia:

Ma non ci tocca più, sono altri a essere finiti sulle pagine sbagliate del libro. Perché noi lo sappiamo bene, anche nel momento in cui le cose accadono, che è storia, questo l’abbiamo imparato eccome ... è davvero un miracolo: storia contemporanea, e non doverci avere niente a che fare ... Arno, che cos’ha detto quell’idiota del tuo Hegel? ... le giornate di pace sono le pagine bianche nel libro della storia, o qualcosa del genere... bè, ora siamo noi quelle pagine bianche, ed è esattamente così: noi non ci siamo (Nootboom 2001, p. 110).

Con le parole di Geoffrey Hartman, “che lo si consideri unico o meno, l’Olocausto ci conduce a rivedere un passato che è lungi dall’essere inerte, nel senso che lo riscopriamo, avendolo fin troppo dimenticato o represso” (Hartman 1997, p. 101). Resistendo al pericolo di considerare tempi di pace come “pagine in bianco”, quando niente sembra cambiare ciò che è e non essendoci alcuna guerra a decretare il destino degli uomini, Primo Levi, Eraldo Affinati e Rosetta Loy ci dotano di esempi artistici del venire a patti con i fatti storici e le occupazioni intellettuali durante un periodo di pace relativa (cioè, per noi italiani). La loro è una forma di impegno che rende possibile credere ancora al dovere etico degli intellettuali e alla necessità dell’arte nel cercare di “dire ciò che non può essere detto”.

Bibliografia

Agamben Giorgio, *Quel che resta di Auschwitz*, Bollati Boringhieri, Torino 1998.

Affinati Eraldo, *Campo del sangue*, Mondadori, Milano 1997.

- Primo Levi: *La responsabilità della parola* in *Primo Levi: Il mestiere di raccontare, il dovere di ricordare. Atti del convegno Trento, 14 maggio 1997*, a cura di Ada Neiger, Metauro edizioni, Trento 1998, pp. 52-67.

Antelme Robert, *La specie umana*, trad. it. di G. Vittorini, Einaudi, Torino 1969.

Bassani Giorgio, *Una lapide in via Mazzini*, in *Opere*, Mondadori, Milano 1998, pp. 84-122.

Berger Alan L., *Ashes and Hope: The Holocaust in Second Generation American Literature* in *Reflections of the Holocaust in Art and Literature*, a cura di Braham Randolph, Columbia UP, New York 1990, pp. 97-116.

Bernard-Donals Michael, *Beyond the Question of Authenticity: Witness and Testimony in the Fragments Controversy*, "PMLA", 116/5, 2001, pp. 1302-15.

Czerniakow Adam, *Diario, 1939-1942. Il dramma del ghetto di Varsavia*, prefazione di Israel Gutman, trad. it. di Laura Quercioli Mincer, Città nuova, Roma 1989.

De Angelis Luca, *'Qualcosa di più intimo'. Alcune considerazioni sulla differenza ebraica in letteratura*, in *L'ebraismo nella letteratura italiana del Novecento*, a cura di Luca De Angelis e Marisa Carlà, Palumbo, Palermo 1995.

Fink Guido, *La parola ebreo*, "L'indice dei libri del mese", 10, Ottobre 1997, p. 5.

Friedländer Saul (a cura di), *Probing the Limits of Representation: Nazism and the "Final Solution"*, Harvard UP, Cambridge 1992.

Hartman Geoffrey, *The Fateful Question of Culture*, Columbia UP, New York 1997.

Herman Judith, *Trauma and Recovery: The Aftermath of Violence. From Domestic Abuse to Political Terror*, Basic Books, New York 1997.

Iser Wolfgang, *The Fictive and the Imaginary: Charting Literary Anthropology*, John Hopkins UP, Baltimore 1993.

LaCapra Dominick, *Representing the Holocaust: History, Theory, Trauma*, Cornell UP, Ithaca and London 1994.

- *History and Memory After Auschwitz*, Cornell UP, Ithaca and London 1998.

Lang Berel, *The Representation of Limits*, in Friedländer 1992, pp. 300-317.

Loy Rosetta, *La parola ebreo*, Einaudi, Torino 1997.

- *First Words: A Childhood in Fascist Italy*, trad. inglese di *La parola ebreo* a cura di Gregory Conti, Holt, New York 2000.

- *Cioccolata da Hanselmann*, Rizzoli, Milano 1995.

- Caro, *permaloso* amico, "Diario" (24 Dicembre 1997-6 Gennaio 1998), pp. 52-53.

Marcus Millicent, *Me lo dici babbo che gioco è? The Serious Humor of 'La vita è bella'*, in "Italice", 77, 2, Estate 2000, pp. 153-70.

Morante Elsa, *La Storia*, Einaudi, Torino 1974.

Neiger Ada (a cura di), *Primo Levi: Il mestiere di raccontare, il dovere di ricordare. Atti del convegno Trento, 14 maggio 1997*, Metauro edizioni, Trento 1998.

Nooteboom Cees, *Il giorno dei morti*, traduzione e postfazione di Fulvio Ferrari, Iperborea, Milano 2001.

Romano Sergio, *Lettera a un amico ebreo*, Longanesi, Milano 1997.

Said Edward, *Representations of the Intellectual: The 1993 Reicht Lectures*, Pantheon Books, New York 1994.

Sessi Frediano, *La letteratura concentrazionaria tra verità e finzione a partire da Primo Levi*, in Neiger 1998, pp. 17-30.

Sodi Risa, *Whose Story? Literary Borrowings by Elsa Morante's 'La Storia'*, in "Lingua e Stile", XXXIII/1, 1998, pp. 141-53.

Sullam Calimani Anna-Vera, *I nomi dello sterminio*, Einaudi, Torino 2002.

Vice Sue, *Holocaust Fiction: From William Styron to Binjamin Wilkomirski*, Routledge, New York 2000.

Wiewiorka Annette, *L'età del testimone*, trad. it. di Federica Sossi, Milano, Raffaello Cortina 1999.

“Solo quando è infelice l’uomo ha gli occhi ben aperti”: Levi e Némirovsky allo specchio

di

Rossella Palmieri

Abstract: “War is always”: *La Tregua*’s well-known assumption certainly combines with the works of the French naturalized Jewess Irène Némirovsky, who never returned from Auschwitz. Both authors were able to describe the condition of perpetual siege that permeates even the most trivial aspects of daily life, blurring boundaries and making it hallucinated. They also achieved an idea of “happiness” which in some way coincides with the act of writing. At the same time they were able to represent the animalization of man as well as contemplate the states of rest, where it is possible to live, as shown in the synoptic reading of *La chiave a stella* and *I falò dell’autunno*. Finally, their approach to the ‘Jewish question’ presents singular similarities, as mostly shown in Levi’s *Se non ora, quando?* and Némirovsky’s *I cani e I lupi*.

Le teorie esegetiche dei testi moderni¹, unite all’intrinseco piacere del “rileggere” – per usare una felice definizione di Sciascia² – spingono ad accostare due personalità dall’indubbio fascino. Primo Levi e Irène Némirovsky presentano numerosi punti di contatto che sarà utile analizzare anche in forza di una prospettiva di taglio comparativo, nel gioco sempre vivo delle analogie e delle differenze. Entrambi, ebrei, hanno fatto l’esperienza dei campi di concentramento; in maniera non del tutto simile ma con singolari punti di contatto hanno sublimato nella scrittura le loro sofferenze, per quanto si debba fare molta attenzione nel discernere, nel caso della Némirovsky, “i racconti un po’ edulcorati della guerra e della prigionia dalla realtà storica”³. Levi sopravviverà ad Auschwitz, mentre la Némirovsky lì morirà il 17

Rossella Palmieri insegna Letteratura Teatrale Italiana all’Università di Foggia. Si occupa in particolare modo del Seicento e del Novecento. Ha curato diverse edizioni critiche delle opere del drammaturgo barocco Giovan Battista Andreini. Ha scritto monografie e articoli su Dossi, Pirandello, D’Annunzio e Buzzati.

¹ Andrea Rondini, *Lettori. Forme della ricezione ed esperienze di lettura nella narrativa italiana da Foscolo al nuovo millennio*, Serra Editore, Pisa-Roma 2009, p. 14, evidenzia ‘l’ideale fruitivo sganciato da precise coordinate ideologiche e votato tendenzialmente alla lettura come piacere’.

² Leonardo Sciascia, *Del rileggere*, in *Opere 1971-1983*, a cura di Claude Ambroise, Bompiani, Milano 2002, p. 1222.

³ Di questa chiave di lettura dà conto Teresa Manuela Lussone, *Les derniers manuscrits d’Irène Némirovsky: la guerre et la captivité entre souvenirs personnels et souvenirs stendhaliens*, in Viviana Agostini-Ouafi, Eric Leroy du Cardonnoy et Caroline Bérenger, *Récits de guerre France-Italie. Débarquement en Normandie et Ligne gothique en Toscane*, Paris, Indigo & Côté-femmes (Archives plurilingues et témoignages), 2015, pp. 251-266.

agosto 1942⁴; l'uno avrà una vita sostanzialmente statica⁵, l'altra un'esistenza suo malgrado nomade negli anni della tarda adolescenza tra Kiev, San Pietroburgo, Finlandia, Stoccolma e Parigi. Entrambi, a vario titolo, riusciranno a fondere nelle loro opere la storia collettiva con quella individuale. Altre coincidenze trasversali riguardano la nozione del tempo, la presenza di frammenti di altri sistemi linguistici⁶ – quando non prevale, almeno nel caso di Levi, l'afasia⁷ – il valore della memo-

⁴ Mi limito ai dati salienti della vita della scrittrice, riservandomi in altra sede di evidenziare alcuni particolari biografici che hanno dirette corrispondenze nelle sue opere. Irène Némirovsky nasce l'11 febbraio 1903 a Kiev. Dalla città di origine paterna, Elisabethgrad, era partita già dal 1881 la grande ondata contro gli ebrei russi, cosa che comunque non impedì ad Irène bambina di vivere una vita agiata se non proprio lussuosa, pur se affatto riscaldata dall'affetto materno (di questa mancanza restano vistose tracce ne *Il ballo e Jezabel* soprattutto: cfr. nota 46). Donna dedita ai piaceri materiali e mondani, la madre Fanny non elargì il minimo affetto alla figlia; il padre, d'altra parte, era spesso assente. Nella sua biografia occupa un posto di primo piano l'essere ebrea. L'atteggiamento di Irène nei confronti della civiltà ebraica sarà sempre contraddittorio; nei suoi libri, in *David Golder* in particolare, incentrato sulla vicenda di un ebreo di origine russa, gli ebrei sono descritti in maniera crudele, oltre ad essere connotati per i tratti somatici spiccati. In una intervista del 5 luglio 1935 a "L'Univers israélite", tuttavia, la donna si dichiara orgogliosa di essere ebrea. Allo scoppio della rivoluzione di Ottobre segue un periodo convulso che spinge il padre Léon a trasferire la famiglia a Mosca, dove però, nel frattempo, i disordini erano divenuti più violenti; seguì poi un trasferimento in Finlandia e un periodo di relativa serenità sino all'arrivo a Parigi. La famiglia si inserirà nella società che conta e condurrà una vita mondanissima e *chic*. Nella capitale francese Irène incontra Michail Epstein che sposerà: dall'unione nascono Denise ed Élisabeth. Dalla promulgazione, il 3 ottobre 1940, di uno statuto che riconosce gli ebrei quale razza inferiore gli eventi volgono velocemente al peggio. I coniugi, a tutti gli effetti ebrei e per giunta stranieri, lasciano Parigi alla volta di Issy-l'Évêque. Nel giugno del 1942 la donna dubita di riuscire a portare a compimento i suoi scritti, come si evince dalle sue ultime, frenetiche lettere. Arrestata il 13 luglio 1942 viene condotta in un primo momento nel campo di concentramento di Pithiviers e successivamente, con altri deportati, sul convoglio numero 6 diretto ad Auschwitz. Registrata nel campo di Birkenau passerà per l'infermeria di Auschwitz, il Rivier: morirà il 17 agosto 1942. Anche il marito, qualche mese dopo, sarà deportato per essere poi direttamente avviato alla camera a gas il 6 novembre 1942. Le bambine, destinate a subire la stessa sorte dei genitori, saranno a lungo braccate ma riusciranno a mettersi in salvo dopo l'ennesimo scacco: chiederanno aiuto alla nonna materna, a guerra finita, ma la donna non aprirà neanche la porta. Per la biografia più dettagliata della scrittrice che illustri le varie tappe della sua vita cfr. Olivier Philipponat, Patrick Lienhardt, *La vita di Irène Némirovsky*, Adelphi, Milano 2009.

⁵ Primo Levi, *Conversazioni e interviste 1963-1987*, a cura di Marco Belpoliti, Einaudi, Torino 1997, p. 90: "è vero che io ho radici profonde, e che ho avuto la fortuna di non esserne stato privato: la mia famiglia è stata in buona parte risparmiata dalla strage, e oggi io continuo ad abitare addirittura nell'alloggio dove sono nato. La scrivania a cui scrivo sta esattamente nel luogo in cui, secondo la leggenda, sono stato partorito".

⁶ Levi, antipurista, conosce bene il francese, il tedesco e l'inglese e varie espressioni di lingue con cui era stato in contatto (polacco, russo, ungherese, ebraico e yiddish). Cfr. su questo aspetto Mirna Cicioni, *Parole esportate e lettori (im)perfetti: echi di altre lingue nei testi di Levi*, in *Ricerca le radici. Primo Levi lettore-Lettori di Primo Levi. Nuovi studi su Primo Levi*, a cura di Raniero Spelman, Elisabetta Tonello & Silvia Gaiga. Italianistica Ultraiectina 8, Igitur Publishing, Utrecht, 2014, pp. 51-61. Anche la Némirovsky conosce bene le lingue: parla il russo e il francese e tracce yiddish sono disseminate nei suoi romanzi; a proposito di queste ultime va notato, nel gioco delle analogie e delle differenze, che per Levi "il yiddish [...] è un immenso serbatoio di insolenze pittoresche, ridicole o sanguinose" (Primo Levi, *Se non ora, quando?*, in *Opere*, II, a cura di Marco Belpoliti, Einaudi, Torino 1997, p. 242).

⁷ Sulla difficoltà linguistica interna al Lager Levi evidenzia "l'esperienza di diventare improvvisamente sordomuti: scaraventati in un mondo alieno, persino il mezzo più normale di comunicazione veniva a cessare" (Primo Levi, *Conversazioni e interviste*, cit., p. 215).

ria inteso come “certificazione della verità”⁸ e il modo di scrivere compatto, incisivo e privo di fronzoli⁹. Quella ‘cucina bassa’ che a Levi derivava dalla sua preparazione scientifica e dalla pratica del mestiere di chimico¹⁰ diventava per la Némirovsky un luogo ideale dove cesellare ulteriormente un talento innato; la bambina marginalizzata poteva trovare solo nella scrittura “lucida e febbrile la terra promessa per muoversi libera e fondere armoniosamente le sue radici affettive e culturali”¹¹. Costituisce una riprova di questo assunto *I falò dell'autunno*¹² in cui viene evidenziato il processo di imbarbarimento della società francese tra la prima e la seconda guerra mondiale e, contestualmente – a sostegno della ‘reciprocità’ tra storia collettiva e storia individuale – la consunzione del protagonista Bernard Jacquelin, perennemente colto nel sensuale bruciarsi della spirale del piacere. A metà strada tra il cinico Bel Ami e il dandy Dorian Gray, Bernard vivrà sulla sua pelle la lacerante contraddizione della guerra che nella sua crudezza rende familiare la morte nel peggiore dei casi; nel migliore, lascia assaporare piaceri profondi, quasi lancinanti, di orgoglio e vanità. Che si voglia optare per l’una o per l’altra possibilità una verità si staglia come un monolite in questo romanzo dove non sono certo i bombardamenti a fare paura: “quella era la Storia, qualcosa di già visto, di già noto, trasmessogli da un’intera razza, un pericolo nobile”¹³. A provocare terrore è, piut-

⁸ Alfonso Maurizio Iacono, *La rottura fra memoria e contemporaneità*, in “L’Asino d’oro”, 2, 1990, pp. 159-164. Sul ruolo che giocano le tecniche della letteratura tanto nel campo della memoria quanto in quello della testimonianza cfr. Marcel Cohen, *La scena interiore. Fatti*, trad. it. di Michele Zaffarano, Ponte alle Grazie, Milano 2014. Anna Bravo, *Gli scritti di memoria della deportazione dall’Italia (1944-1993). I significati e l’accoglienza*, in *Storia e memoria della deportazione. Modelli di ricerca e di comunicazione in Italia ed in Francia*, Giuntina, Firenze 1996, pp. 61-77, nell’evidenziare un tratto saliente della memorialistica sottolinea l’oscillazione fra “la certificazione della verità direttamente esperita e la ricerca di un’altra verità capace di contenerla e darle forma” (p. 69).

⁹ Myriam Anissimov, *Primo Levi o la tragedia di un ottimista*, trad. it. di Andrea Giardina e Andrea Zucchetti, Baldini&Castoldi, Milano 2001, in particolare al capitolo “Tu scriverai in maniera concisa e chiara” (pp. 534-550).

¹⁰ Primo Levi, Tullio Regge, *Dialogo*, a cura di Ernesto Ferrero, Einaudi, Torino 1984, p. 59: “per quella che è stata la mia esperienza, devo dire che la mia chimica, che poi era una chimica ‘bassa’, quasi una cucina, mi ha fornito in primo luogo un vasto assortimento di metafore [...]. La precisione e la concisione, che a quanto mi si dice sono il mio modo di scrivere, mi sono venute dal mestiere di chimico. Come anche l’abitudine all’obiettività, a non lasciarsi ingannare facilmente dalle apparenze”. Rosanna Gorris, *Da Sefarad a Zarthath: i fantasmi dell’esilio, da Primo Levi ad Agota Kristof*, in *Primo Levi testimone e scrittore di storia*, a cura di Paolo Momigliano Levi e Rosanna Gorris, Giuntina, Firenze 1999, pp. 79-88, evidenzia la tendenza a raccontare i fatti senza alcun commento o concessione all’indignazione e al patetico.

¹¹ Cfr. Lina Zecchi, *Il doppio esilio di Irène Némirovsky*, in “DEP”, 8, 2008, pp. 1-14.

¹² Il romanzo è stato riproposto da Adelphi nel 2012 e si inserisce nella più complessa e monumentale traduzione delle opere della scrittrice intrapresa dalla casa editrice e ad oggi ancora in corso. L’ultima traduzione, in ordine di tempo, è *L’orchessa e altri racconti* (2014). Su *I falò dell’autunno* va segnalato il paziente e delicato lavoro di Teresa Manuela Lussone che ha lavorato con acribia filologica su un manoscritto e due dattiloscritti e ha dato conto dell’esito del tutto originale delle sue ricerche nell’articolo *Per una nuova edizione di ‘Les Feux de l’automne’ di Irène Némirovsky*, in “Rivista di Letterature moderne e comparate”, LXIV, 3, 2011, pp. 327-342.

¹³ Irène Némirovsky, *I falò dell’autunno*, trad. it. di Laura Frausin Guarino. Con una Nota di Olivier Philipponat, Adelphi, Milano 2012, p. 69.

tosto, quella Parigi mutata e stravolta nei valori – dal lavoro al risparmio, dai doveri coniugali alla castità – divenuti ormai obsoleti. Su un assetto così deformato il piacere frenetico e mondano diventa la sola ragione di vita, o forse un modo per esorcizzare e rimuovere quell'orrore che bussa violentemente alla porta.

Sono loro che ci costringono al sacrificio. Dicono che ci sarà la guerra, che è inevitabile e imminente. Sono loro ad averla preparata. Sostengono di temerla. Non so, forse è così, ma ogni tanto sembra che la desiderino. O che ne siano affascinati... Chissà, forse si sono spinti talmente avanti che adesso non possono più tirarsi indietro e si sentono sull'orlo del baratro... Ma la cosa certa è che in quel baratro saranno i giovani a precipitare per primi¹⁴.

Le storie del fronte, così diverse da quello che si aspettano gli ingenui e i vanitosi rincorrendo onore e gloria, sono raccontate dalla Némirovsky ne *I falò dell'autunno* nella loro incisiva crudezza:

Il resto del reggimento era stato fatto prigioniero. Lui e i suoi compagni avevano vissuto quattro giorni in mezzo alla sabbia, senza viveri e soprattutto senz'acqua [...]; quando stavano per essere raggiunti dai tedeschi, si erano gettati in acqua e avevano nuotato lungo le coste, sotto le bombe, nell'inimmaginabile confusione del mare dove galleggiavano alla rinfusa casse di viveri dell'esercito inglese, relitti di navi affondate, uomini vivi e uomini morti¹⁵.

La descrizione condensa un vero e proprio scenario di orrore e di morte, reso più enfatico dal mare la cui sola vista ha il potere di esacerbare una sete già atroce, non inferiore a quella provata da quei miseri individui che, confusi nelle brume della città impazzita, cercavano di farsi strada in mezzo ai bambini smarriti e alle donne partorienti nei fossi.

Si capisce perché, di contro, a guerra finita – e contrariamente alla ‘sentenza’ leviana secondo cui “guerra è sempre”¹⁶ – si sente l'incoercibile bisogno di godere la vita fino all'ultimo istante, bruciandola metaforicamente in quel ‘falò’ che dà il titolo al romanzo e che si tinge di una duplice connotazione: fuoco di molti incendi che devastano la vita del protagonista, ma anche emblema della purificazione della terra, in vista di nuove semine. Del resto – potenza del bene – la guerra, che pure “ha democratizzato il vizio e standardizzato la corruzione”¹⁷, sa restituire anche nobili fisionomie, se a fronte dei Bernard e dei faccendieri pronti a speculare vi è anche il medico Martial Brun che morirà in prima linea da eroe nel tentativo di salvare un malato.

Malgrado queste pur nobili azioni, particolarmente ‘liriche’ perché circoscritte a pochi casi, sia in Levi che in Némirovsky la guerra fa da potente detonatore nelle relazioni umane, sconvolgendole dal profondo. Esempio è il caso ne *La Tregua* del Greco Mordo Nahum, uomo di concreta saggezza con cui Levi discute se in situazioni di guerra occorra dare priorità alle scarpe o all'aver qualcosa da mangiare. Il Greco, contraddicendo l'ingenua contestazione dell'autore sulla fine della guerra, sentenza che “guerra è sempre”¹⁸ e Levi fa suo questo assunto sostenendo

¹⁴ *Ivi*, pp. 185-186.

¹⁵ *Ivi*, pp. 204-205.

¹⁶ Cfr. nota 18.

¹⁷ *Ivi*, p. 211.

¹⁸ Primo Levi, *Opere*, I, a cura di Marco Belpoliti. Introduzione di Daniele Del Giudice, Einaudi, Torino 1997, p. 242.

che “l’uomo è lupo all’uomo”¹⁹. Il confine tra l’essere o non essere in guerra, dunque, non potrebbe essere più sfumato tanto per Levi quanto per Némirovsky, visto che la condizione di perenne assedio si ravvisa anche nelle piccole cose che vengono avvolte dall’indifferenza quando non proprio dal bieco egoismo.

Se nei due autori la guerra produce fantasmi, si comprende il motivo per cui la dimensione del sogno si rivela, proprio per il suo costeggiare la zona del vago e dell’indeterminato, l’enzima per dare voce all’indicibile. Per Levi il sogno rappresenta il timore di non essere ascoltati, per cui un dolore così forte spinge il sognatore a svegliarsi per sfuggire a questa impietosa, nuova aggressione, al punto che “la realtà del Lager è dunque preferibile all’incubo di essere a casa e di non essere ascoltati dai propri cari”²⁰. Anche per Némirovsky il sogno ha una dimensione lugubre e confusa:

Ahimè, quindici giorni soltanto, e poi la guerra! Perdeva Bernard per la seconda volta. Quello che c’era di spaventoso, di disumano in quella guerra [...] è che si ritrovava il passato così come accade nei sogni, o forse nell’aldilà, all’inferno, per quanto possiamo immaginarcelo. Ogni tanto si confondeva [Thérèse]: si girava verso il nipote e lo chiamava teneramente ‘Bernard’²¹.

Non è facile concessione alla *naïveté*, per quanto la sfera del sogno possa facilmente prestarsi a questo tipo di assonanza: basti vedere, ad esempio, come sia proprio il sogno – o meglio un “cauchemar” – a sfumare i contorni della vita reale:

Infelice? No, non era infelice. Al pari dei suoi compagni di prigionia, non si era ancora abituato a considerare quella vita come qualcosa di reale. Era un incubo che un giorno sarebbe finito, all’improvviso, com’era cominciato²².

La dimensione del sogno bene si presta a fungere da punto di partenza per valutare le analogie tra i due scrittori quando a vario titolo trattano nelle loro opere argomenti che non hanno attinenza con gli orrori della guerra. Se si intende il sogno come emblema di un ‘altrove’, si capisce il motivo per cui Levi approda alla speranza insita nel lavoro, quale esso sia²³, purché utile al consorzio umano e anche a se stessi e alla personale forma di libertà, come acutamente dice ne *La chiave a stella*:

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Marco Belpoliti, *Se questo è un sogno. Sogni, incubi e risvegli nell’opera di Primo Levi*, in *Al di qua del bene e del male. La visione del mondo di Primo Levi*, a cura di Enrico Mattioda, Angeli, Milano 2000, pp. 59-74. Come evidenzia Roberto Ciccarelli, *Primo Levi. Del pensiero narrativo*, in Primo Levi, *L’a-topia letteraria. Il pensiero narrativo. La scrittura e l’assurdo*, Liguori, Napoli 2000, pp. 63-110, “il sogno rivela che il narratore non è più capace di parlare al cuore della sua comunità [...] Il narratore Levi soffre invece dello scarto che non gli permette di dimostrare di avere vissuto realmente ciò che racconta. Di parlare finalmente di ciò che lo ha trasformato. Alle orecchie dei suoi concittadini, invece, quest’uomo parla di storie inaudite. In queste condizioni, può forse sognare che qualcuno gli creda?”.

²¹ Irène Némirovsky, *I falò dell’autunno*, cit., p. 205.

²² *Ivi*, p. 216.

²³ Cesare Segre, *Gli scritti d’invenzione di Primo Levi in Primo Levi. Il presente del passato*, Giornate internazionali di studio, a cura di Alberto Cavaglion, Angeli, Milano 1991, pp. 121-129.

Il termine ‘libertà’ ha notoriamente molti sensi, ma forse il tipo di libertà più accessibile, più goduto soggettivamente, e più utile al consorzio umano, coincide con l’essere competenti nel proprio lavoro, e quindi nel provare piacere a svolgerlo²⁴.

Némirovsky, nondimeno – che è abile nel far coincidere l’apprendistato alla vita dei suoi personaggi con la più generale descrizione della patita condizione umana – sa che esiste un vischioso *mal du siècle* quale diretta conseguenza dei danni della guerra. Con grande preveggenza approda a una personale idea di ‘felicità’ (che in qualche modo coincide con la libertà interiore di cui parla Levi) prim’ancora di conoscere la fuga da San Pietroburgo, gli orrori della guerra e gli sfollati. Lo dice chiaramente nel suo primo romanzo, *Il malinteso*, scritto a ventitré anni:

E allora si ricordò anche, con stupore, di essere stata infelice [...] Monotonia, noia, ansia, tristezza... Povero amore grigio e malinconico come una giornata d’autunno... Perché ora, nel ricordo, quell’amore si tingeva di una specie di amara dolcezza [...] Ma a un tratto emerse un altro ricordo, un ricordo che lei non aveva cercato, talmente vivido e netto da strapparle un grido. Il sorriso di Yves, il suo dolce e imprevedibile sorriso, innocente e serio come quello di un bambino, che gli illuminava di colpo il viso per poi spegnersi lentamente lasciandogli agli angoli della bocca una sorta di palpito luminoso. Lo vide così vicino che tese d’impulso le braccia, come se potesse toccarlo. “Ma era quella la felicità!”²⁵.

Questa condizione di sentirsi dentro una città che amò perdutamente di un amore evidentemente non ricambiato²⁶ può prestarsi a un’altra riflessione che tiene conto, più in generale, delle possibili consolazioni che si presentano a quanti vivono l’infelice condizione dell’esule; ci pare pertanto cogente la riflessione di Orlando secondo cui “l’estraneo, a questo punto, non solo capisce o esprime la realtà del nativo meglio di lui o al suo posto; *gareggia* con lui, o *lo supera* [...] *dal di fuori, ci si appropria di ciò che più qualifica di dentro*”²⁷.

Questa considerazione fornisce lo spunto per interrogarsi sul mito dell’ebreo errante (o dell’eterno ebreo) e sul modo in cui Levi e Némirovsky elaborano questa appartenenza. In una intervista realizzata da Segrè, Levi stempera la dimensione viaggiante, per così dire, quale elemento prettamente ebraico che può agire a livello inconscio: “per fortuna non solo gli ebrei viaggiano. Sarebbe terribile se solo gli ebrei fossero erranti”²⁸. Lo scrittore, che nella medesima intervista rivela di non aver osservato, nell’educazione impartita a casa, alcun rituale della tradizione ebraica e che la figlia “ha un comportamento perfettamente livellato a quello dei suoi amici. È una donna laica”²⁹, ma non esclude un ritorno all’interesse per

²⁴ Primo Levi, *La chiave a stella*, in *Opere*, I, cit., p. 1074.

²⁵ Irène Némirovsky, *Il malinteso*, trad. it. di Marina Di Leo. Con una Nota di Olivier Philipponat, Adelphi, Milano 2010, pp. 182-183.

²⁶ Nella *Nota* che funge da Postfazione a *Il malinteso*, il biografo della scrittrice Olivier Philipponat ravvisa nell’ultima frase pronunciata dall’amante abbandonata (“Ecco. È finita... Io non lo sapevo che era quella la felicità”) l’eco del dispiacere della scrittrice di non avere ottenuto la cittadinanza francese (*Ivi*, p. 187).

²⁷ Francesco Orlando, *L’altro che è in noi. Arte e nazionalità*. Con due interventi di Giorgio Cusatelli e Claudio Gorlier, Bollati Boringhieri, Torino 1996, p. 27. Il corsivo è dell’autore.

²⁸ Primo Levi, *Conversazioni e interviste*, cit., p. 275.

²⁹ *Ivi*, pp. 271-272.

l'ebraismo³⁰, dichiara anche che “prima di Hitler io ero un ragazzo borghese italiano. L'esperienza delle leggi razziali mi ha aiutato a riconoscere, tra i molti filoni della tradizione ebraica, alcuni che mi piacevano [...] l'indipendenza spirituale”³¹.

Sulle contraddizioni della Némirovsky nei confronti della civiltà ebraica si è già fatto cenno³²; va da sé che la donna non poteva non dolersi di questa dolorosa condizione in generale e, nel particolare, dell'epurazione di quegli autori non rigorosamente ariani, ove si consideri che per due anni, dal 1940 al 1942, sia le Edizioni Albin Michel, sia il direttore del giornale antisemita “Gringoire” presso cui scriveva accettarono di pubblicare alcuni racconti sotto pseudonimi³³. A ciò si aggiungono lampi di vita vissuta – le figlie della Némirovsky porteranno a scuola il contrassegno ebraico, la stella gialla e nera visibile sul cappotto, poi opportunamente scucita dalla tutrice nei convulsi momenti della fuga delle bambine³⁴ – e storie romanizzate dei suoi personaggi. Ne costituisce una riprova il romanzo *I cani e i lupi*, nella cui prima edizione parigina del 1940 la scrittrice premette di voler raccontare una storia di ebrei visti nei loro pregi e nei loro difetti. La divergenza simbolica insita nel titolo rende netto l'ordito della storia. Ci sono i cagnolini ben nutriti e curati che sentono nella foresta l'ululato famelico dei lupi e, come nei quadri antichi – è il pregnante *incipit* del romanzo – vi sono

in basso i dannati, fra le tenebre e le fiamme dell'inferno; al centro della tela i comuni mortali, rischiarati da una luce pallida e quieta; in alto il regno degli eletti. Nella città bassa, vicino al fiume, viveva la marmaglia – ebrei infrequentabili, piccoli artigiani e commercianti in squalide botteghe a pigeone, vagabondi [...] molto lontano da questi, in cima alle colline coperte di tigli, fra le abitazioni degli alti funzionari russi e quelle degli aristocratici polacchi, c'erano alcune belle case appartenenti a ricchi israeliti³⁵.

Nelle geometrie del racconto non è difficile scorgere la ricorrenza della struttura binaria: cani e lupi, Francia e Russia – continue, ma mai pedanti sono le descrizioni della Kiev dell'epoca dello zar Nicola II negli anni che precedono la rivoluzione di Ottobre – ebrei ricchi ed ebrei poveri, discesa in basso e salita in alto. Con una perizia quasi iconografica la scrittrice evidenzia tutti i tic e le manie degli ebrei, non diversamente da quanto fa Levi nel dialogo tra Leonid e Mendel³⁶, e fa sfilare una

³⁰ Per Levi il recupero di una memoria culturale ebraica, di un senso non religioso ma nondimeno di appartenenza all'ebraismo, si traduce proprio nella tensione vitale di essere allo stesso tempo italiano ed ebreo. Cfr. al riguardo, Vladimir Jankélévitch, *Le judaïsme, problème intérieur*, Seuil, Paris 1984 e Sergio Parussa, *Scrittura come libertà, scrittura come testimonianza. Quattro scrittori italiani e l'ebraismo*, Pozzi, Ravenna 2011.

³¹ Primo Levi, *Conversazioni e interviste*, cit., pp. 269-270.

³² Cfr. sopra, la nota 4.

³³ Cfr. la *Postfazione* di Myriam Anissimov a Irène Némirovsky, *Suite francese*, a cura di Denise Epstein e Olivier Rubinstein, trad. it. di Laura Frausin Guarino, con una postfazione di Myriam Anissimov, Adelphi, Milano 2005, pp. 410-411. Si spiega in tal senso anche la scelta di Irène di non scrivere *Le Juif*, per quanto molti elementi convogliarono in *Enfants de la nuit*.

³⁴ Non pare solo una suggestione di poco conto il contrassegno che avrà Levi poco più che adolescente alla sua laurea con lode: il documento reca la menzione “di razza ebraica” (Primo Levi, *Opere*, I, cit., p. LXXVI).

³⁵ Irène Némirovsky, *I cani e i lupi*, trad. it. di Marina Di Leo, Adelphi, Milano 2008, p. 9.

³⁶ Primo Levi, *Se non ora, quando?*, in *Opere*, II, cit., p. 225: “Ebrei, vero? Per me è lo stesso, ebrei, russi, turchi, tedeschi –. Pausa. – Uno non mangia più di un altro quando è vivo, e non puzza più di un

galleria di personaggi ora perfidi, ora dai tratti somatici spiccati e al limite del caricaturale, a testimonianza di quel nesso tra *facies* e carattere particolarmente sfruttato dalla letteratura dichiaratamente antisemita. È evidente che la Némirovsky nel raccogliere gli odiosi stereotipi del razzismo contro gli ebrei trasfonde nelle pagine una mai mitigata rabbia per il fatto di appartenere lei stessa a una specie che la catalogava come ‘altra’, ‘diversa’ – pur non disconoscendo questa condizione³⁷ – e per giunta in una Parigi per nulla vaccinata ad accogliere. Questa mancata propensione sarà più visibile con il governo di Vichy coordinato dal maresciallo Pétain che asseconderà le misure di “arianizzazione” dei nazisti. Se risulta oscillante l’atteggiamento della scrittrice, nondimeno va sottolineato che anche Levi, mosso sempre dall’esigenza morale e intellettuale di capire dall’interno, si impegnò comunque a dare a ciascuno il suo, tanto alle vittime quanto ai carnefici³⁸. Quanto alla modalità quasi plastica di dipingere gli ebrei dell’est, askhenaziti e parlanti yiddish, basti vedere il racconto di Pavel sull’ebreo che mangiava le teste delle aringhe in *Se non ora, quando?* in cui, oltretutto, si ravvisa chiaramente uno spiccato gusto per l’autoironia³⁹. Molti altri esempi si potrebbero addurre in tale direzione, ma basti dire, più in generale, che a Levi sta a cuore conservare la memoria delle diverse comunità ebraiche nella loro singolarità, “individualizzandole e caratterizzandole”⁴⁰.

La questione degli ebrei fa *tout court* il paio con quella religiosa: ci sembra pertanto di scorgere un ulteriore punto di contatto tra Levi e Némirovsky per quel che concerne la presenza di Dio nella vita degli uomini.

Dio, immobile e onnipresente, spiava l’uomo come un ragno al centro della tela, pronto a punirlo se si mostrava orgoglioso della sua fortuna. Dio non si distraeva mai, era instancabile e

altro quando è morto. C’erano ebrei anche al mio paese, bravi a fare commercio, un po’ meno bravi a fare la guerra. Anch’io del resto; e allora, che ragione ci sarebbe di fare la guerra fra noi?”.

³⁷ Olivier Philipponat, Patrick Lienhardt, *La vita di Irène Némirovsky*, cit., p. 179: “Mi accusano di antisemitismo? Andiamo, è assurdo! Visto che sono anch’io ebrea e lo dico a chiunque abbia orecchi per intendere!”. Mi sembra congruo sottolineare in questa sede il particolare riguardo che ebbe Levi nei confronti della donne ebraiche. “Le loro donne [...] disposero al suolo le candele funebri, e le accesero secondo il costume dei padri, e sedettero a terra a cerchio per la lamentazione, e tutta la notte pregarono e piansero. Noi sostammo numerosi davanti alla loro porta, e ci discese nell’anima, nuovo per noi, il dolore antico del popolo che non ha terra, il dolore senza speranza dell’esodo ogni secolo rinnovato” (Primo Levi, *Se questo è un uomo*, in *Opere*, I, cit., p. 10). Su questo cfr. aspetto Clara Levi Coen, *Come le donne ebraiche vedono Primo Levi*, in *Primo Levi. La dignità dell’uomo*, Cittadella editrice, Assisi 1995, pp. 13-22. Nell’universo ebraico sono contemplati con particolare tenerezza anche i bambini: è il caso, ad esempio, della piccola Emilia in *Se questo è un uomo*.

³⁸ Guido Quazza, *Primo Levi letto da uno storico*, in *Primo Levi. Il presente del passato*, cit., pp. 29-47.

³⁹ Primo Levi, *Se non ora, quando?*, in *Opere*, II, cit., p. 299: “la sapete la storia di quell’ebreo che mangiava la testa delle aringhe? La raccontò, in russo variegato di ridicole inflessioni yiddish [...] attingendo al corpus sterminato dell’autoironia ebraica, surreale e sottile, giusto contrappeso al rituale che è altrettanto surreale e sottile: forse il frutto più raffinato della civiltà che attraverso i secoli si è distillata dal mondo stralunato dell’ebraismo askenazita”.

⁴⁰ Sophie Nezri-Dufour, *Primo Levi: una memoria ebraica del Novecento*, Giuntina, Firenze 2002, pp. 120-121, evidenzia “il principio di identità attraverso il quale i deportati appaiono come gli eredi diretti, e maledetti [...] della storia ebraica”. Di qui la tendenza alla stilizzazione e una certa aura di solennità nelle descrizioni.

permaloso; bisognava averne timore e, pur rendendo grazie alla sua benignità, non lasciargli credere di aver esaudito tutti i voti della sua creatura⁴¹.

Némirovsky ‘guarda’ Dio dalla lente sfocata della protagonista de *I cani e i lupi* (sotto Ada ancora bambina si cela comunque la piccola Irène) e in tal modo dà voce alla superstizione piuttosto che a un vero credo; tuttavia è nelle disgrazie individuali e collettive che va ricercata l’assonanza tra i due scrittori. Levi, come è noto, negava Dio per la sola esistenza di Auschwitz, invidiava tutti i credenti perché “la fede è una cosa che c’è o non c’è”⁴² e dichiarava di aver avuto una sola ‘tentazione religiosa’⁴³; Irène, che si convertirà al cristianesimo e sarà battezzata il 2 febbraio 1939 nella cappella Sainte-Marie di Parigi, mai incontrerà realmente Dio. Si accosta al fonte battesimale più per scaramanzia (come confida alla governante Cécile, “non si può mai sapere cosa ci riservi il futuro”⁴⁴) o per uno “sforzo verso la pietà”, come lei stessa ammette⁴⁵, per aver odiato in maniera viscerale la madre anaffettiva⁴⁶. Vero è che generici “Dio ci protegge” o accorati esclamativi (“mio Dio!”) popolano le pagine dei suoi romanzi, ma vanno piuttosto visti come una concessione letteraria, ove si consideri che, pur battezzata e pur avendo una vita irreprensibile,

⁴¹ Irène Némirovsky, *I cani e i lupi*, cit., pp. 13-14.

⁴² Primo Levi, *Conversazioni e interviste*, cit., p. 283: “la fede è una cosa che c’è o non c’è. Un uomo non se la può inventare. Un uomo non può inventarsi un Dio a proprio esclusivo uso e consumo. Sarebbe disonesto”.

⁴³ *Ivi*, pp. 285-286: “è accaduto durante la grande selezione dell’ottobre 1944 [...] ho provato a raccomandarmi a Dio e ricordo, senza fierezza, di aver detto a me stesso: ‘No, questo tu non lo puoi fare, non ne hai il diritto. In primo luogo perché non credi in Dio; in secondo luogo, perché chiedere una raccomandazione, senza ritenersi un privilegiato, è un fatto mafioso’. Morale: ho rinunciato all’indubbio conforto della preghiera”. Come sottolinea Ferdinando Camon, *Primo Levi e la non-esistenza di Dio*, in *Primo Levi. Il mestiere di raccontare, il dovere di ricordare*, a cura di Ada Neiger, Metauro, Fossombrone 1998, pp. 13-16, “il cercare e il non trovare sono posti in una sequenza che merita attenzione [...] La ricerca non si arresta col non-trovare, ma prosegue all’infinito, anche dopo lo scacco” (p. 15). Nell’intervista concessa a Ferdinando Camon (*Conversazione con Primo Levi*, Guanda, Parma 2006) si legge: “Camon: - Cioè: Auschwitz è la prova della non esistenza di Dio? [Sul dattiloscritto, a matita, ha aggiunto: Non trovo la soluzione al dilemma. La cerco, ma non la trovo]”. L’interpretazione data a queste parole, tuttavia, è contestata. Silvio Ortona, amico di Levi già prima di Auschwitz, ha affermato: “Era laico e non credente. Su questo era profondamente convinto e non ha mai avuto il minimo dubbio. L’esperienza di Auschwitz ha rinforzato questa sua convinzione: ‘se Auschwitz è esistita, Dio non può esistere’. A questo proposito ricordo la fortissima frase che si può leggere in *Se questo è un uomo*: ‘Se io fossi Dio, sputerei a terra la preghiera di Kuhn’ che pregava per ringraziare di essere stato risparmiato dalla selezione che ha portato alle camere a gas molti loro compagni. Non ha mai avuto crisi. Volergli attribuire un tormento religioso (come cerca di insinuare Ferdinando Camon, insistendo su una frase aggiunta a matita ad un dattiloscritto) è fuorviante” (la citazione è in Silvana Calvo, *Alla fine la ragione umana può vincere*, “Agorà”, maggio 1997, p. 12).

⁴⁴ Olivier Philipponat, Patrick Lienhardt, *La vita di Irène Némirovsky*, cit., p. 297.

⁴⁵ *Ivi*, p. 301.

⁴⁶ Se ne trova traccia ne *Il vino della solitudine, Il ballo, Jezabel*. Cfr. Myriam Anissimov, *Postfazione*, in *Suite francese*, cit., p. 403. Rinvio, inoltre, alle recensioni della sottoscritta: *Gli inviti per il ballo gettati nella Senna*, “La Gazzetta del Mezzogiorno”, 27 settembre 2013; *‘L’orchessa’ svela i segreti di famiglia*, “La Gazzetta del Mezzogiorno”, 29 gennaio 2015.

la donna resterà, a livello profondo, nel territorio dell'irreligione⁴⁷. Se il male esiste, quindi, l'unico conforto possibile resta quello intellettuale. Va notata, al riguardo, un'assonanza che riteniamo fondamentale. Levi rivendica chiaramente la capacità della letteratura di salvare, come dice ne *I sommersi e i salvati*⁴⁸; nondimeno è lecito affermare che la letteratura in generale e la scrittura in particolare abbiano salvato la Némirovsky due volte, dal primo, originario nucleo traumatico di essere stata respinta dalla madre sino agli ultimi, frenetici momenti che precedono il tragico epilogo. La donna, infatti, scrive e legge molto. Esce di casa, per tornare solo a sera e percorre anche dieci chilometri per trovare il luogo ideale per concentrarsi. L'11 luglio 1942 scrive dal bosco della Maie:

I pini intorno a me. Sono seduta sul mio maglione blu come una zattera in mezzo a un oceano di foglie putride inzuppate dal temporale della notte scorsa, con le gambe ripiegate sotto di me! Ho messo nella borsa il secondo volume di *Anna Karenina*, il *Diario* di K.M. e un'arancia. I miei amici calabroni, insetti deliziosi, sembrano contenti di sé e il loro ronzio ha note gravi e profonde. Mi piacciono i toni bassi e gravi nelle voci e nella natura. Lo stridulo "cip cip" degli uccellini sui rami mi irrita... Tra poco cercherò di ritrovare quello stagno isolato⁴⁹.

Scrivere, dice Levi, obbedisce a un impulso impellente, a un bisogno⁵⁰; è superfluo ricordare che se non avesse vissuto l'esperienza di Auschwitz non avrebbe scritto nulla⁵¹. Poco prima di morire – è l'11 luglio 1942 – Némirovsky rivela ad André Sabatier: "ho scritto molto. Saranno opere postume, temo, ma scrivere fa passare il tempo"⁵². Si avverte una strana profezia in queste frasi quasi smozzicate che in effetti sono le ultime parole di una donna che sa di avviarsi verso la morte, e tuttavia tranquillizza il marito dicendosi "certa che non sarà una cosa lunga [...] copro di baci le mie bambine adorate [...] quanto a me, mi sento calma e forte"⁵³. Gli ultimissimi pensieri sono ancora rivolti ai suoi cari, come si evince da una lettera invia da Pithiviers "scritta a matita e non obliterata"⁵⁴ in cui è la moglie, la madre

⁴⁷ Olivier Philipponat, Patrick Lienhardt, *La vita di Irène Némirovsky*, cit., pp. 300-301. I due biografisti della scrittrice sottolineano che la conversione non cambierà, di fatto, la sua condizione di ebrea. La questione religiosa è affrontata, tra le altre, da Riccardo Benedettini, *Les Chiens et Les Loups di Irène Némirovsky: per una risposta sull'esilio*, Venus d'ailleurs. Ecrire l'exil en français, Publiforum, 17, 2012 (URL: http://publiforum.farum.it/ezine_articles.php?id=209), il quale evidenzia che "quando la scrittrice si interroga sul male nel corso della storia [...] trova nella punizione divina una possibile risposta al dolore estremo che caratterizza il destino degli uomini".

⁴⁸ Primo Levi, *I sommersi e i salvati*, in *Opere*, II, cit., p. 1100: "A me la cultura è stata utile; non sempre, a volte forse per vie sotterranee ed impreviste, ma mi ha servito e forse mi ha salvato".

⁴⁹ Olivier Philipponat, Patrick Lienhardt, *La vita di Irène Némirovsky*, cit., p. 399.

⁵⁰ Primo Levi, *Se questo è un uomo*, in *Opere*, I, cit., p. 5: "Il bisogno di raccontare agli 'altri' di fare gli 'altri' partecipi, aveva assunto fra noi, prima della liberazione e dopo, il carattere di un impulso immediato e violento, tanto da rivaleggiare con gli altri bisogni elementari; il libro è stato scritto per soddisfare questo bisogno; in primo luogo, quindi, a scopo di liberazione interiore".

⁵¹ Cfr. Silvia Zangrandi, 'Storie naturali' e il futuro futuribile di Primo Levi, "Boll900", 1-2, 2007 (URL: <http://www.boll900.it/numeri/2007-i/Zangrandi.html>).

⁵² Cfr. Olivier Philipponat, Patrick Lienhardt, *La vita di Irène Némirovsky*, cit., p. 399 e l'appendice a *Suite francese*, cit., pp. 367-398 in cui si trova raggruppata la corrispondenza degli anni 1936-1945.

⁵³ *Ivi*, p. 375.

⁵⁴ *Ibidem*.

a parlare, lasciandosi quasi andare a una sorta di soliloquio con la pagina che cela l'ultimo, sconsolato e ideale abbraccio: "Mio amato, mie piccole adorato, credo che partiamo oggi. Siete nel mio cuore, miei diletto. Che Dio ci aiuti tutti"⁵⁵. Da questo momento in poi, l'itinerario comparato Levi-Némirovsky subisce una biforcazione; l'uno tornerà dall'inferno, e per questo sentirà l'esigenza di scrivere, l'altra dall'inferno non farà più ritorno, ma ha comunque già raccontato gli eventi di guerra ne *I falò dell'autunno* e in *Suite francese*⁵⁶, senza dimenticare una significativa nota manoscritta a margine del romanzo medesimo⁵⁷, gli appunti di *Captivité*⁵⁸ e l'incompiuta *La Vie de l'Impératrice Joséphine*⁵⁹. Ci sembrano tre motivi validi per ipotizzare – non già per esercizio di stile, anche se è lecito e suggestivo allo stesso tempo chiedersi cosa e come avrebbe scritto Némirovsky di ritorno da Auschwitz – un parallelo tra gli autori per quel che concerne la scrittura 'di guerra', ove si consideri che l'epigrafe posta nell'*incipit* del romanzo firmata dalla figlia Denise non sfigurerebbe quale citazione testuale leviana: "Sulle tracce di mia madre e di mio padre, per mia sorella Élisabeth Gille, per i miei figli e i miei nipoti, questa Memoria da trasmettere, e per tutti quelli che hanno conosciuto e ancora oggi conoscono il dramma dell'intolleranza"⁶⁰.

La pubblicazione di *Suite francese* – che ha del miracoloso, come è stato opportunamente ricostruito⁶¹, e ora è anche un film⁶² – consente ulteriori giustapposizioni

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ Irène Némirovsky, *Suite francese*, cit., p. 413 La ricostruzione della genesi del romanzo, per cui cfr. Olivier Philipponat, Patrick Lienhardt, *La vita di Irène Némirovsky*, cit., p. 411 ss., si arricchisce di un ulteriore tassello posto da Teresa Manuela Lussone, *Une version inconnue de 'Suite française', d'Irène Némirovsky*, in "Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte", 1-2, 2015, pp. 165-179.

⁵⁷ Ora in *Appunti di Irène Némirovsky sullo stato della Francia e sul suo progetto. Suite française*. Tratti dal suo diario, in Irène Némirovsky, *Suite francese*, cit., p. 357: "PER 'CAPTIVITÉ': PER IL CAMPO DI CONCENTRAMENTO LA BESTEMMIA DEGLI EBREI BATTEZZATI 'MIO DIO PERDONA A NOI I NOSTRI PECCATI COME NOI TI PERDONIAMO' – I martiri, ovviamente, non lo avrebbero detto".

⁵⁸ *Ivi*, pp. 357-358: "La Gestapo perquisisce l'appartamento dei Michaud, trova delle note buttate giù da Jean-Marie per un libro che ha in mente di scrivere, le scambia per volantini di propaganda politica e lo arresta. In prigione Jean-Marie ritrova Hubert, che si è fatto beccare per delle fesserie. Hubert potrebbe uscire tranquillamente, sotto l'egida della sua potente famiglia che è collaborazionista all'unanimità, ma per una ragazzata, per il gusto romantico dell'avventura, ecc., preferisce rischiare la morte evadendo con Jean-Marie [...] Questo dovrebbe concludere *Captivité* [...] Jean-Marie muore da eroe. Ma come? E che cos'è l'eroismo ai nostri giorni? Parallelamente a questa morte bisognerebbe mostrare quella del tedesco in Russia, entrambe dolorosamente nobili".

⁵⁹ Cfr. Teresa Manuela Lussone, *Vie de l'impératrice Joséphine, un inédit d'Irène Némirovsky*, in "Revue italienne d'études françaises", 3, 2013, pp. 457-476 (URL: <http://rief.revues.org>).

⁶⁰ La dedica è anteposta a mo' di epigrafe, in pagina non numerata, a *Suite francese*.

⁶¹ Il manoscritto di *Suite francese*, contenuto in una valigia piena di fotografie e documenti, subì una serie di peripezie e si salvò in maniera quasi rocambolesca. Le figlie della Némirovsky, braccate dai gendarmi dopo la morte dei genitori, custodirono gelosamente il prezioso lascito materno malgrado le numerose peregrinazioni. Molti anni dopo, attutito solo un po' il dolore della perdita della madre, la figlia Denise intraprese il lavoro di decifrazione del manoscritto. *Suite francese* apparirà in Francia nel 2004 e sarà insignito del prezioso premio Renaudot. Dodici anni prima la sorella Élisabeth aveva pubblicato *Mirador*, una biografia immaginaria sulla madre che, di fatto, non aveva avuto il tempo di conoscere.

con Levi, tanto più se si vuole evidenziare quella dimensione prettamente corporea comune ad entrambi; se Levi ha un modo quasi plastico di rendere l'animalizzazione dell'uomo e "il corpo che non è più tratto identitario"⁶³, nondimeno la Némirovsky riesce, come Levi, a tratteggiare in maniera particolareggiata sia quella fame che 'insulta' il fisico già minato⁶⁴, sia quella sorta di caos primordiale in cui persino la natura è partecipe del dramma umano:

La polveriera saltò e l'orribile eco dell'esplosione si era appena spenta [...] quando una lunga fiammata si levò sibilando dal campanile. Il fragore della bomba incendiaria si era confuso con lo scoppio della polveriera. In un attimo il paese andò a fuoco [...] i tetti crollarono, i pavimenti si spaccarono a metà; la massa degli sfollati si precipitò in strada [...] i cavalli nitriavano, s'impennavano, terrorizzati dal bagliore e dal crepitare dell'incendio; [...] una mucca fuggì [...] Nel giardino gli alberi in fiore erano rischiarati da una luce vermiglia come il sangue⁶⁵.

Sia consentita una breve parentesi per sottolineare, nell'analogia di immagini, la forza della scrittura della figlia della Némirovsky: Élisabeth Gille nel suo romanzo *Un paesaggio di ceneri* racconta la storia della piccola Léa Levy, allontanata dai genitori ebrei russi che arriva come uno scomodo fardello in un convento gestito da suore. Il momento narrativamente più toccante sta nella descrizione di un cadavere visto dagli occhi della bambina nel non più elegante *Hotel Lutétia*, adibito nel frangente della guerra a centro di accoglienza:

Léa sussultò e alzò gli occhi. Sorto dal nulla, un cadavere la stava guardando. Era lo stesso cranio delle teste tagliate posate sulle barelle, dabbasso, la pelle livida disseminata di macchie rosse, tesa sugli zigomi sporgenti, così appuntiti che sembravano prossimi a trapassarla, grandi occhiaie scure, dentoni gialli con le gengive rialzate, labbra bianche, tagliate e screpolate. Niente capelli, né sopracciglia, né ciglia [...] Léa voleva fuggire, ma la mano, gelata, le strinse il polso con autorità [...] Le mormorò all'orecchio: 'Gasati. Avvelenati come topi. Bruciati in un forno. Trasformati in fumo nero. Pfuì, i tuoi genitori. Pfuì'⁶⁶.

Lea farà amicizia con Bénédicte – come non riconoscere in questa storia la vicenda delle due sorelle – che riuscirà a infonderle la necessaria fiducia per sperare in una esistenza migliore. A guerra finita andrà a vivere con la giovane amica e i suoi genitori e inizierà un percorso da militante politica, nel periodo in cui dalla Sorbona Jankélévitch – Janké come lo chiamavano affettuosamente i suoi studenti – urlava con forza il suo 'no' al giustificazionismo nei confronti della Francia collaborazionista, quello stesso Paese di cui Irène condannava la paura, la codardia e la prona accettazione della persecuzione.

⁶² *Suite francese* (UK, FRA, CAN), per la regia di Saul Dibb e interpretato, tra gli altri, da Kristin Scott Thomas e Michelle Williams, è uscito nelle sale il 12 marzo 2015. Il film si focalizza sulla seconda parte del romanzo, quella relativa all'occupazione.

⁶³ Mario Marino, *Corpo e testimonianza in Levi e Agamben*, in "DEP", 18-19, 2012, pp. 46-56 (p. 53).

⁶⁴ Irène Némirovsky, *I falò dell'autunno*, cit., p. 205: "a volte i civili li insultavano; in una casa dove chiesero da mangiare, gli sfollati che si erano piazzati in cucina gridarono loro che era una vergogna"; Primo Levi, *Se questo è un uomo*, in *Opere*, I, cit., p. 69: "ci siamo accorti di avere fame [...] ma come si potrebbe pensare di non aver fame? Il Lager è la fame: noi stessi siamo la fame, fame vivente".

⁶⁵ Irène Némirovsky, *Suite francese*, cit., pp. 108-109.

⁶⁶ Élisabeth Gille, *Un paesaggio di ceneri*, Marsilio, Venezia 2014, p. 86 e p. 88.

Ritorniamo ora al parallelo Levi-Némirovsky e prendiamo in considerazione il terreno più letterario, per così dire, scevro, cioè, dalla matrice propriamente bellica. Dopo l'esperienza del campo di concentramento, Levi, è noto, diventa un prolifico scrittore e si sbilancia persino a dire che il romanzo quale genere letterario (quello, va detto per inciso e come suggestione, abbracciato da Némirovsky con naturalezza) è valido⁶⁷; la sua operosità si fa più viva quando lascia la sua professione di chimico:

Mi sembrava di disporre di valanghe di tempo libero: se prima avevo scritto tre o quattro libri lavorando di sera e di domenica, ne avrei scritti altri venti o trenta. Invece non è andata così: un mio amico diceva che per fare le cose 'bisogna non aver tempo'. Il tempo è un materiale eminentemente compressibile⁶⁸.

La Némirovsky non farà l'esperienza del ritorno, e ciò la priverà di quella dimensione del tempo che invece Levi può utilizzare come materia da dilatare a suo piacimento; pur tuttavia può essere utile comparare gli interessi letterari di entrambi. Levi nutre una propensione per il fantastico non già inteso come immaginario *tour court*, ma come traslato dei tempi moderni. Nella descrizione del laboratorio del dottor Montesanto, ad esempio, lo scrittore suggerisce un'allegoria dettata "dall'implosione dei tempi, dall'introversione dell'individuo, dalla rappresentazione grottesca di una idiosincrasia arbitraria e inutile"⁶⁹. Quella *versamina* che cambia il dolore in piacere, e così agendo sopprime la polarità dell'uomo che finisce per autodistruggersi, non è poi così lontana dalla descrizione di David Golder nell'omonimo romanzo o dell'indistinta massa di faccendieri de *I falò dell'autunno* o ancora di Jean-Luc Dauguerne, protagonista de *La preda*. Quest'ultimo titolo evoca la corruzione e la corrosione che non è solo del giovane, ma di un'intera generazione; e qui è evidente quel cesello della scrittura di Némirovsky che si rivela particolarmente tagliente.

Era magro, pallido, mal rasato, con i capelli troppo lunghi, e aveva addosso un brutto maglione dalle maniche rattoppate. Intorno a lui sedevano altri ragazzi, tutti simili a lui, come se il cibo scadente, la mancanza di aria e di luce avessero plasmato quei volti e quei corpi appena usciti dall'adolescenza così da farne, invece che individui distinti, una sorta di agglomerato, composto non tanto di esseri umani quanto di numeri, di unità buone per le caserme, gli uffici o gli ospedali⁷⁰.

La Némirovsky è abile a sintetizzare quella che era diventata l'ossessione di un'intera generazione, e cioè sottrarsi al destino di miseria intrufolandosi negli ambienti giusti. Non è vero, del resto, che i giovani pensano di avere tanta vita davanti; come si evince dalle loro storie, sanno che l'esistenza è breve e per questo moti-

⁶⁷ Primo Levi, *Conversazioni e interviste*, cit., p. 164: "Il romanzo è valido: può essere valido anche oggi, insidiato com'è nella marea montante dell'informazione rapida, scritta e non (anche il romanzo informa, naturalmente: ma spesso in modo sottile e impercettibile, all'insaputa del lettore)".

⁶⁸ Primo Levi, Tullio Regge, *Dialogo*, cit., p. 62.

⁶⁹ Walter Geerts, Jean Samuel, *Primo Levi le double lien. Science et littérature*, Ramsay, Paris 2002, in particolare al capitolo *Le fantastique de Primo Levi*, pp. 96-116. La traduzione dal francese è mia.

⁷⁰ Irène Némirovsky, *La preda*, trad. it. di Laura Frausin Guarino, Adelphi, Milano 2012, p. 31. Si veda anche la recensione della sottoscritta dal titolo *Irène Némirovsky e la frenesia della primavera*, "La Gazzetta del Mezzogiorno", 10 aprile 2013.

vo hanno la furia tipica di chi vuole coglierla sino in fondo, anche se ciò significa impattare con un destino non sempre disposto ad aiutarli.

‘In fondo gli affari sono una sorta di vizio, come la morfina. Se tu non avessi i tuoi affari saresti il più infelice degli uomini’ [...]. Sapeva bene che, con il suo terrore tutto ebreo della morte, avrebbe abbandonato ogni cosa [...]. Egoista, vigliacco...’Ma è forse colpa mia se in tanti anni non è stato capace di fare abbastanza soldi per morire tranquillo? E proprio adesso che la situazione finanziaria è in questo stato spaventoso⁷¹.

Un’ulteriore riprova di questa propensione a raccontare il declino delle certezze, e con esse il potere, si evince dal romanzo *L’affaire Kurilov*, incentrato sulla vicenda di Léon M., incaricato di fare fuori Kurilov, odiato e temuto ministro del regime zarista:

Vede, dottor Legrand, in questo Paese a far da scudo alla rivoluzione c’è un sistema molto complicato, una muraglia cinese fatta di pregiudizi, superstizioni, costumi, li chiami come vuole, ma estremamente salda, perché la pressione del nemico è più potente di quanto lei immagini. E al minimo cedimento, alla prima breccia, sotto la spinta del nemico crollerà tutto⁷².

Ci sembra ancora opportuno tessere quel sottile *fil rouge* tra Levi e Némirovsky non già e non solo nella capacità, comune ad entrambi, “di contemplare come allucinazione tranquilla, in una tregua, le convulsioni storiche per cui non si è ancora trovato una categoria di giudizio o di rassicurazione ideologica”⁷³. A fronte di questo dato incontrovertibile, infatti, vale anche la pena di sottolineare quella capacità di ridere, sorridere e sorprendersi – o scrivere e fantasticare di un’altra vita, se, per usare una categoria di Mengaldo, “la vendetta è il racconto”⁷⁴ – che alla Némirovsky derivava anche dal suo aver condotto per un certo periodo una vita mondanissima, mentre a Levi scaturiva, più prosaicamente, dal suo mestiere di chimico. Cogente, per l’una e per l’altro, ci pare allora la nozione di “asimmetria”, una sorta di convitato di pietra che è possibile ravvisare nella scrittura di entrambi; a Levi que-

⁷¹ Irène Némirovsky, *David Golder*, trad. it. di Margherita Belardetti, Adelphi, Milano 2009, p. 58 e pp. 75-76. Il denaro ha quasi sempre una connotazione velenosa, per così dire. Così appare anche nel romanzo *Una pedina sulla scacchiera* che descrive la desolante crisi finanziaria degli anni Trenta e, contestualmente, la vicenda dell’anziano Bohun che, si scoprirà all’apertura di una lettera, aveva elargito somme ingenti per spingere parlamentari, giornalisti e banchieri ad accelerare i preparativi bellici per evitare in tal modo il fallimento della sua azienda. Il protagonista Christophe Bohun, figlio dello spregiudicato affarista, amaramente constata: “è mai possibile che io sia posseduto, ossessionato a tal punto dalla brama di denaro che persino stasera, la prima sera dopo la morte di mio padre, non riesco a pensare ad altro?” (Irène Némirovsky, *Una pedina sulla scacchiera*, trad. it. di Marina Di Leo, Adelphi, Milano 2013, p. 109). Si consideri, infine, che l’idolatria del denaro, effetto perverso della guerra, è sempre stigmatizzato dalla scrittrice: cfr. Olivier Philipponat, Patrick Lienhardt, *La vita di Irène Némirovsky*, cit., p. 379.

⁷² Irène Némirovsky, *L’affaire Kurilov*, trad. it. di Marina Di Leo, Adelphi, Milano 2009, p. 86. Il romanzo è dedicato al marito Michel.

⁷³ Lina Zecchi, *Il doppio esilio*, cit., p. 11.

⁷⁴ Pier Vincenzo Mengaldo, *La vendetta è il racconto. Testimonianze e riflessioni sulla Shoah*, Bollati Boringhieri, Torino 2007. Mario Vargas Llosa, *Irène Némirovsky il racconto dell’apocalisse (quasi con serenità)*, “Corriere della Sera”, 23 agosto 2010, evidenzia che “nessuno è riuscito a mostrare in modo più persuasivo, lucido e sentito, nell’ambito della letteratura, la portata di quell’apocalisse per gli esseri comuni e mortali come questa esiliata di Kiev, condannata a essere una delle sue vittime, che di fronte alle avversità ha scelto di prendere un quaderno e una matita [...] per vendicarsi dell’esistenza tanto ingiusta che ha dovuto vivere”.

sto modo di avanzare sghembo doveva sembrare anche piuttosto familiare, se è vero che per lui l'asimmetria è intrinseca alla vita, coincide con la vita e questo vale per tutti gli organismi, perché virus e licheni non sono poi così diversi dall'uomo⁷⁵. Una certa asimmetria si ravvisa anche in Némirovsky, a mio parere, che possiede quel dono di combinare, connettere e relazionare cose, idee o persone, come quelle sostanze che nella chimica interagiscono; tutto, del resto – dice ancora Levi – è in termini di tensione e opposizione fra nature dissimili⁷⁶.

Destano infine una certa suggestione gli amori per così dire letterari dei due scrittori: a Levi non dispiacciono i poeti oscuri, ma gli suona complicato dire il perché, ad esempio, ha una predilezione per Joyce, la cui oscurità è solo apparente⁷⁷; per Némirovsky, invece, una dolorosa e sincera empatia nei confronti di Čechov la porterà a scrivere *La vita di Čechov*⁷⁸. Il grande autore russo morto un anno prima della sua nascita ha in comune con Irène l'aver vissuto da bambino in un ambiente familiare cupo e opprimente; eppure – e vale anche per la scrittrice – in quel mondo angusto e nebuloso dove neanche un barlume di spensierata giovinezza poteva risplendere, Anton cercava le sue briciole di felicità, “come una pianta attira a sé dal terreno più ingrato gli elementi nutritivi che consentono di sopravvivere”⁷⁹.

Per concludere, la citazione che si è inteso utilizzare nel titolo, tratta dai *Taccuini* di Čechov e anteposta a un capitolo de *La vita di Irène Némirovsky*⁸⁰, bene compendia quella caratteristica della scrittrice di scendere nelle più profonde introspezioni psicologiche e, allo stesso tempo, descrivere tanto il procedere delle truppe e i movimenti impauriti e frettolosi dei fuggiaschi quanto le primavere, le albe e persino quella strana sensazione di letizia che a volte promana dalle sue pagine. Convive in una sola persona, insomma, sia il grande affresco che l'epigrammatica, asciutta verità mutuata da Čechov.

Ci sembra opportuno chiudere questo dittico con lo stralcio di una lettera dello scrittore russo che Némirovsky cita nel suo romanzo: “Tutti vivono tristemente. Quando sono serio mi sembra che la gente che ha paura della morte non segua la logica. Per quanto mi sia possibile capire l'ordine delle cose, la vita è fatta unica-

⁷⁵ Primo Levi, *L'asimmetria e la vita. Articoli e saggi 1955-1987*, a cura di Marco Belpoliti, Einaudi, Torino 2002, pp. 200-211.

⁷⁶ Angela Guiso, *Tra vita e letteratura: la dialettica combinatoria di Primo Levi*, in *L'ombra lunga dell'esilio. Ebraismo e memoria*, a cura di Maria Sechi, Giovanna Santoro, Maria Antonietta Santoro, Giuntina, Firenze 2002, pp. 248-271, qui p. 256.

⁷⁷ Cfr. Franco Baldasso, *Il cerchio di gesso. Primo Levi narratore e testimone*, Pendragon, Bologna 2007, p. 173 ss. e Luca De Angelis, *Nell'oscurità le parole pesano il doppio. Note a Primo Levi*, in *Mémoire oblige. Riflessioni sull'opera di Primo Levi*, a cura di Ada Neiger, Labirinti, Trento 2010, pp. 73-107.

⁷⁸ Irène Némirovsky, *La vita di Čechov*, trad. it. di Monica Capuani, Castelvecchi, Roma 2012. In Francia il romanzo non fu pubblicato immediatamente dall'editore per timore di rappresaglie. Cfr. Olivier Philipponat, Patrick Lienhardt, *La vita di Irène Némirovsky*, cit., p. 109.

⁷⁹ Irène Némirovsky, *La vita di Čechov*, cit., p. 24.

⁸⁰ Olivier Philipponat, Patrick Lienhardt, *La vita di Irène Némirovsky*, cit., p. 363.

mente di orrori, di preoccupazioni e di mediocrità”⁸¹. Se presumiamo che questa osservazione sia valida tanto per Levi quanto per Némirovsky, nondimeno va detto che l’uno, malgrado il drammatico epilogo della sua vita, riuscirà a divertirsi scrivendo, soprattutto ne *La Tregua* e nei racconti fantastici⁸². L’altra è la grande scrittrice – che da dieci anni l’Italia sta conoscendo grazie all’imponente traduzione delle sue opere – in grado di agganciare al ‘suo’ Novecento la tradizione del grande romanzo ottocentesco russo e francese grazie alla sua vivace ed esuberante cifra stilistica.

⁸¹ Irène Némirovsky, *La vita di Čechov*, cit., pp. 90-91. Némirovsky cita da una lettera indirizzata dall’autore russo a M. Kisselava il 29 settembre 1886.

⁸² Primo Levi, *Conversazioni e interviste*, cit., p. 90: “quando *Se questo è un uomo* ha cominciato ad avere successo [...] volevo divertirmi scrivendo, e divertire i miei futuri lettori; perciò ho dato enfasi agli episodi più strani, più esotici, più allegri: soprattutto, ai russi visti da vicino. Ho relegato all’inizio e alla fine del libro i tratti, come tu dici, *di lutto e di disperazione inconsolabile*”.

Il corpo come testimone.

La corporeità come esperienza centrale del lager nelle testimonianze di Primo Levi e Liana Millu¹

di

Katharina Kraske*

Abstract: Thanks to the *new historicism* and *oral history*, the testimony of Shoah survivors has gained increasing importance as a historical source. Sigrid Weigel (1999) pointed to the peculiarity that the survivor does not guarantee his testimony's authenticity as author, but as a person who was present at the events. The camp experience is visibly inscribed in the survivor's body, but also the less visible trauma realizes this experience continuously. Hence, the body is not only the place that stores the memory, but is also used as a motif for transferring the memory in literary testimony. The present contribution outlines the fact that both Primo Levi and Liana Millu put the topic of corporeality in the center of their testimonies. While Levi explains precisely through the experience of the body the de-subjectification undergone, Millu points at the subjectivity by presenting the body, especially the feminine one, as a means of resistance. Both, however, are narrative forms chosen for the same purpose, the attempt to reproduce the undergone corporal experience through language.

L'importanza del corpo come motivo e luogo di memoria della testimonianza

La testimonianza scritta dei superstiti dei campi nazisti nasce dal desiderio e dal dovere del ricordare. L'atto dello scrivere è, però, per molte delle vittime anche l'unica forma possibile del racconto e viene avvertito come processo catartico, come superamento del trauma².

* Nata ad Amburgo, ha studiato italianistica, germanistica e scienze politiche all'Università di Roma Tre e all'università di Amburgo, dove si è laureata sulla testimonianza della Shoah nella letteratura italiana con una tesi dal titolo *Auschwitz erinnern. Shoah-Zeugenschaft in der italienischen Literatur* (Joseph-Carlebach-Preis per l'anno 2008). Dal 2008 al 2014, è stata assistente presso l'istituto di romanistica della Ruhr-Universität di Bochum, dove ha tenuto corsi di letteratura italiana e lavorato a una tesi di dottorato su modelli narrativi della Shoah (Primo Levi, Liana Millu, Paolo Maurensig).

¹ Vorrei ringraziare Paolo Sanguinetti per le correzioni linguistiche e stilistiche al mio testo italiano.

² Sulla problematica del trauma dei superstiti, v. Dori Laub, Shoshana Felman, *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, Routledge, New York and London 1992, e Cathy Caruth, *Introduction: Trauma and Experience* e *Introduction: Recapturing the Past*, in *Trauma: Explorations in Memory*, a cura di Cathy Caruth, John Hopkins University Press, Baltimore 1995, pp. 3-12 e pp. 151-157. Si consideri anche il clima politico nel quale tornarono i sopravvissuti italiani dopo la liberazione. Nell'Italia del dopoguerra, impegnata in un nuovo consolidamento politico e concentrata a dimenticare il proprio passato fascista, non c'era spazio per i racconti dei ritornati. Tanti superstiti raccontano dell'indifferenza da parte del prossimo, del suo non voler ascoltare le loro memorie; tra questi, anche Lidia Beccaria Rolfi, superstite del campo di Ravensbrück: "quando tu

Il bisogno, sorto già nel lager, di dare al mondo attraverso il loro racconto³ un documento degli orrori vissuti non è stato tenuto sufficientemente in conto. La possibilità sostanziale di una testimonianza della Shoah è stata problematizzata nell'ambito di una discussione teoretico-filosofica e la figura del testimone discussa all'interno del conflitto tra il discorso giuridico e quello storico⁴. Nel frattempo, le manifestazioni letterarie quali forme di testimonianza sono state lasciate sempre più da parte. Inoltre, la storiografia si è posta come l'autorità interpretativa dell'avvenuto e ha messo in discussione la validità della testimonianza individuale, scritta o narrata, in quanto fonte storica. Solo nel quadro del *New Historicism* e dell'*Oral History* anche le testimonianze dei sopravvissuti hanno acquisito importanza come fonti storiche e si è riconosciuto il potenziale storiografico inerente al resoconto soggettivo della testimonianza⁵.

Già alla fine degli anni 90, Sigrid Weigel ha fatto notare la peculiarità della manifestazione della testimonianza dei sopravvissuti. Il sopravvissuto della Shoah testimonia l'esperienza dell'avvenuto fatta da lui stesso, non la fattualità storica degli eventi. Al contrario di altri documenti storici, il legame con gli avvenimenti passati non accessibili ad altri non è stabilito tramite lo scritto, cioè la testimonianza letteraria, ma tramite la persona. L'autenticità della testimonianza del sopravvissuto è garantita da questi non in quanto autore, bensì in quanto individuo che è stato presente ai fatti e che li ha vissuti sulla propria persona⁶.

È dunque l'esperienza corporale che garantisce l'autenticità del raccontato. L'esperienza del Lager è incisa nel corpo del superstite non soltanto col numero

tentavi di raccontare la tua avventura, tiravano sempre fuori l'atto eroico: '...però noi!'. I tedeschi li avevano ammazzati loro, i fascisti li avevano fatti fuori loro... e noi eravamo prigionieri...' (Una misura onesta. *Gli scritti di memoria della deportazione dall'Italia 1944-1993*, a cura di Anna Bravo e Daniele Jalla, FrancoAngeli, Milano 1994, p. 21).

³ "Il bisogno di raccontare agli 'altri', di fare gli 'altri' partecipi, aveva assunto fra noi, prima della liberazione e dopo, il carattere di un impulso immediato e violento, tanto da rivaleggiare con gli altri bisogni elementari: il libro è stato scritto per soddisfare a questo bisogno; in un primo luogo quindi a scopo di liberazione interiore" (Primo Levi, *Se questo è un uomo. La tregua*, Einaudi, Torino 1989, p. 9).

⁴ Cfr. fra l'altro Giorgio Agamben, *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, Bollati Boringhieri, Torino 1998, pp. 15-22.

⁵ Cfr. fra l'altro Hayden White, *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, John Hopkins University Press, Baltimore 1973. La considerazione di testimonianze scritte alla stregua di fonti storiografiche è merito innanzitutto di Saul Friedländer. In *Gli anni dello sterminio 1939-1945*, secondo volume della sua opera fondamentale su *La Germania nazista e gli ebrei*, Friedländer ricorre essenzialmente alle testimonianze delle vittime come base di fonti storiografiche. Cfr. Saul Friedländer, *Gli anni dello sterminio. La Germania nazista e gli ebrei (1939-1945)*, trad. it. di Sergio Minucci, Garzanti, Milano 2004. Per una prospettiva contraria all'approccio di Friedländer, v. il classico di Raul Hilberg, *La distruzione degli Ebrei d'Europa*, trad. it. di Frediano Sessi e Giuliana Guastalla, Einaudi Torino 1999, che è basato in modo meticoloso su fatti storici.

⁶ Sigrid Weigel, *Zeugnis und Zeugenschaft, Klage und Anklage*, in "Einstein Forum Jahrbuch", 1999, pp. 111-135. Anche Margalit sottolinea l'esperienza corporale: il corpo del testimone è la scena e, allo stesso tempo, memoria di questa esperienza e incorpora, quindi, la verità della testimonianza. Cfr. Avishai Margalit, *L'etica della memoria*, trad. it. di V. Ottonelli, Il Mulino, Bologna 2006, pp. 60 ss. Anche per Derrida la presenza del testimone a eventi rilevanti ha un'importanza decisiva (cfr. Jacques Derrida, *Poétique et politique du témoignage*, L'Herne, Paris 2005, p. 31).

tatuato sul braccio ma anche come trauma. Ciò fa sì che la pena dell'esperienza del lager si attualizzi in lui costantemente. Il corpo, quindi, non è solo il luogo che custodisce la memoria, ma è anche usato come motivo per trasmettere la memoria sotto forma di testimonianza letteraria.

I lager nazisti erano stati concepiti in funzione di uno sterminio di massa. Hannah Arendt, facendo riferimento a Heidegger, denominava la morte nei campi di sterminio come “fabbricazione di cadaveri”⁷. Ma prima della fabbricazione dei corpi morti avveniva lo sterminio dell'individualità. Arendt vede i campi nazisti come “esperimento del dominio totale”, nel quale si effettuava la disintegrazione della personalità, processo al quale apparteneva anche la distruzione dell'individualità⁸. Per poter essere annientato completamente, il deportato era ridotto alla sua nuda corporeità. Per questo il corpo diventa un motivo centrale nelle testimonianze della Shoah. La disumanizzazione che ha avuto luogo nei Lager, la quale di norma finiva con lo sterminio, viene visualizzata attraverso il corpo. Si pensi alle descrizioni del corpo di Robert Antelme, superstite di Buchenwald, che sua moglie Marguerite Duras dà in *La Douleur*. Con una precisione quasi insopportabile, Duras descrive l'aspetto e le funzioni fisiologiche del corpo di suo marito dopo il suo ritorno a Parigi, un corpo cui niente di umano era più proprio⁹. Da persona estranea agli eventi, la scrittrice osserva come il corpo di Antelme testimoni qualcosa di disumano, ma anche o, soprattutto, nei rapporti autobiografici dei sopravvissuti l'esperienza disumana viene trasmessa attraverso il tema del corpo. Il corpo del superstite, quindi, è il luogo che conserva il trauma e garantisce la testimonianza, inoltre è anche usato come motivo centrale per trasmettere la memoria in testimonianza letteraria.

La distruzione della soggettività nella testimonianza di Primo Levi

“Dopo averla messa per iscritto, la mia esperienza d'infanzia dell'Olocausto, che era nelle mie ossa – e perfino a distanza di anni rimane chiara e precisa –, mi suonava inaffidabile, simile più a materiale finzionale”¹⁰. Aharon Appelfeld rappresenta qui non soltanto l'esperienza della Shoah come esperienza corporale, ma

⁷ Cfr. Hannah Arendt, *Ich will verstehen. Selbstauskünfte zu Leben und Werk*, a cura di Ursula Ludz, Piper, München 1998, p. 59, e Martin Heidegger, *Conferenze di Brema e Friburgo*, a cura di P.G. Jaeger, ediz. it. a cura di Franco Volpi, trad. it. di G. Gurisatti, Adelphi, Milano 2002, pp. 49-50.

⁸ Hannah Arendt, *Total Domination*, in Eadem., *The origins of Totalitarianism*, Harcourt, Brace and Co., New York 1958, pp. 437-459.

⁹ “Per diciassette giorni l'aspetto della merda restò lo stesso. Inumano. Ci separava da lui più della febbre, della magrezza, delle dita prive d'unghie, delle tracce che i colpi delle SS avevano lasciato sul suo corpo. Gli davamo brodo giallo-oro, brodo per neonati; veniva fuori da lui verdescuro, come fanghiglia di palude. Richiuso l'asse del gabinetto, si udivano bolle d'aria scoppiettare alla superficie. Quella merda faceva pensare, così viscida e mucillaginoso, a un grosso scaracchio. Non appena era fuoriuscita, il gabinetto si empiva di un odore non di putrefazione, di cadavere – e tuttavia c'era ancora nel suo corpo materia di cadavere – spesso. Era un odore scuro e spesso, quasi il riflesso della spesa notte dalla quale era uscito, e che non avremmo conosciuto mai”, Marguerite Duras, *Il dolore*, traduzione di Giovanni Mariotti, Feltrinelli, Milano 1985, p. 52.

¹⁰ Aharon Appelfeld, *Beyond Despair: Three lectures and a Conversation with Philip Roth*, Fromm International, New York 1994, p. xii.

affronta anche il problema del raccontare nel quadro del conflitto tra finzione letteraria e autobiografia. Quando ci si trova di fronte ai testi di testimonianza si cerca spesso di classificarli secondo forme narrative già stabilite, come per esempio la finzione letteraria, il raccontare realistico o l'autobiografia. Il superstite, che normalmente vuole riportare nel modo più realistico ciò che è avvenuto, di solito ha in mente il concetto poetologico della mimesi. Allo stesso tempo, si accorge che l'esperienza corporale degli orrori vissuti difficilmente può essere riprodotta per mezzo del linguaggio. Da un lato, la difficoltà nel trovare le parole per raccontare ciò che si è vissuto e, dall'altro, il silenzio di tanti superstiti sono atteggiamenti da tempo etichettati con il cliché dell'indicibile¹¹. Ma molto prima che il discorso teorico si servisse del topos dell'indicibile, la difficoltà per il sopravvissuto di elaborare il racconto attraverso la parola si presentava già come problema immanente. Nel 1947, parlando del momento in cui arrivò nel Lager, Levi scrive: "Allora per la prima volta ci siamo accorti che la nostra lingua manca di parole per esprimere questa offesa, la demolizione di un uomo"¹². Da una parte, la mancanza di parole per esprimere l'esperienza del Lager è un problema di referenzialità: il testimone non trova modelli narratologici e cognitivi per riprodurre un dolore impensabile. Dall'altra parte, ci si trova di fronte alla questione della soggettività: solo l'uomo che è in possesso della capacità di riflessione, che si manifesta come soggetto, ha la possibilità di avere lingua; il Lager, invece, mirava alla distruzione della soggettività.

Levi cominciò a scrivere la sua testimonianza subito dopo il suo ritorno da Auschwitz¹³. Oggi *Se questo è un uomo* è considerato in tutto il mondo un esempio di come sia possibile testimoniare letterariamente la Shoah, ed è per questo indicato spesso come testo di riferimento¹⁴. *Se questo è un uomo* è innanzitutto uno scritto che mette in evidenza il tentativo impellente di testimoniare l'esperienza della distruzione dell'uomo. Già il titolo, preso da un verso della poesia che Levi usa da epigramma per invitare il lettore a riflettere sullo stato umano dell'uomo nel Lager, espone il tema centrale della testimonianza di Levi: la de-soggettivazione vissuta ad Auschwitz. Come solo pochi altri testi, *Se questo è un uomo* documenta i passi della distruzione della soggettività che il deportato nel Lager subisce anche sul proprio corpo. All'inizio del suo racconto, strutturato in larga misura cronologica-

¹¹ Lo psicoanalista Dori Laub legge il silenzio di molti superstiti come una forma d'esilio imposto loro dal trauma, dal quale molte delle vittime non ritornano mai più. Cfr. Dori Laub; *Bearing Witness, or the Vicissitudes of Listening*, in *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, a cura di Dori Laub e Shoshana Felman, cit., pp. 57-74. Per il topos dell'indicibile, cfr. James E. Young, *Writing and Rewriting the Holocaust: Narrative and the Consequences of Interpretation*, Indiana University Press, Bloomington 1988; Annette Wieviorka, *Déportation et génocide. Entre la mémoire et l'oubli*, Plon, Paris 1992; Saul Friedländer, *Introduction*, in *Probing the Limits of Representation. Nazism and the 'final solution'*, a cura di Saul Friedländer, Harvard University Press, Cambridge Mass. 1992, pp. 1-21.

¹² Primo Levi, *Se questo è un uomo. La tregua*, cit., p. 23.

¹³ *Se questo è un uomo* è stato scritto tra il Dicembre del 1945 e il Gennaio del 1947.

¹⁴ Oggi Levi è citato nella letteratura del genocidio in generale ed è diventato un riferimento letterario per testimonianze che raccontano il genocidio in Ruanda. V. per esempio Abdourahman A. Waberi: *Moisson de crânes. Textes pour le Rwanda*, Le Serpent à Plumes, Paris 2000.

mente, Levi descrive il suo arresto da partigiano e l'ultima notte nel campo d'internamento di Fossoli prima della deportazione ad Auschwitz. La testimonianza comincia, cioè, con la descrizione di quella espulsione dalla società che è la base per la riduzione radicale alle funzioni della nuda vita. Durante il viaggio nei carri bestiami, i deportati sono denominati per la prima volta come "pezzi", da questo momento l'esperienza della deportazione è esposta sempre di più come esperienza corporale¹⁵. Arrivando alla stazione di Auschwitz, Levi vede per la prima volta altri internati, incaricati dello scarico dei treni:

Emersero [...] nella luce dei fanali due drappelli di strani individui. Camminavano inquadrati, per tre, con un curioso passo impacciato, il capo spenzolato in avanti e le braccia rigide. In capo avevano un buffo berrettino, ed erano vestiti di una lunga palandrana a righe, che anche di notte e di lontano si indovinava sudicia e stracciata. Noi ci guardavamo senza parola. Tutto era incomprensibile e folle, ma una cosa avevamo capito. Questa era la metamorfosi che ci attendeva. Domani anche noi saremmo diventati così¹⁶.

Ai nuovi arrivati questa scena appare incredibile, ma Levi presenta già la "metamorfosi" che sta aspettando anche lui. La vera degradazione dell'esistenza umana il deportato la sperimenta al momento del suo arrivo nel Lager vero e proprio, degradazione che Levi riporta narratologicamente. L'esperienza dell'ermetica del lager¹⁷, con la propria legittimità, è sottolineata all'inizio da un cambiamento nel tempo della narrazione. Se il libro cominciava come un rapporto raccontato retrospettivamente al passato remoto, all'entrata nel campo il tempo della narrazione cambia. Nell'attraversare il cancello di Auschwitz, la narrazione si volge al presente: "questo è l'inferno"¹⁸. Da questo momento, nella struttura del racconto, Levi non abbandonerà mai l'eterno presente del campo: un'interruzione della continuità del lager tramite prolessi o analessi non avviene quasi mai. La logica del presente serve a dimostrare l'inevitabilità della morte¹⁹. È la caratteristica di Levi di narrare la sua testimonianza dalla prospettiva del nuovo arrivato. Il lettore non conosce quasi mai la sapienza dell'autore che scrive retrospettivamente. Ciò può essere visto come mezzo scelto da Levi per rendere più accessibile al lettore la degradazione vissuta. La scelta di raccontare nel presente da però anche a vedere l'essere senza tempo in cui Levi apprende il trauma. L'esperienza traumatica della Shoah è vissuta al di là dei parametri di una realtà 'normale', la quale è definita dalla causalità, dalla linearità, dal luogo e dal tempo. Il trauma così esce dal tempo normale ed

¹⁵ Cfr. Primo Levi, *Se questo è un uomo. La tregua*, cit., p. 14.

¹⁶ *Ivi*, pp. 17-18.

¹⁷ Cfr. l'osservazione di Levi: "[n]el momento cruciale dello sbarco dal treno, quando veramente ogni nuovo giunto si sentiva alla soglia del buio e del terrore di uno spazio non terrestre" (Primo Levi, *I sommersi e i salvati*, Einaudi, Torino 1986, p. 37).

¹⁸ Primo Levi, *Se questo è un uomo. La tregua*, cit., p. 19.

¹⁹ In *Se questo è un uomo*, Levi scrive: "noi non ritorneremo. Nessuno deve uscire di qui, che potrebbe portare al mondo, insieme col segno impresso nella carne, la mala novella di quanto, ad Auschwitz, è bastato animo all'uomo di fare dell'uomo" (Primo Levi, *Se questo è un uomo. La tregua*, cit., p. 49).

è percepito come eterno. Questo rende più difficile la rielaborazione del passato, il quale di conseguenza rimane attuale nel presente della vittima²⁰.

Levi in seguito racconta in modo dettagliato i gradi della disumanizzazione come lo spogliarsi, l'attesa straziante nel freddo e nell'inconsapevolezza, la tosatura dei capelli, il tatuaggio del numero. Alla fine racconta: "Quando abbiamo finito, ciascuno è rimasto nel suo angolo, e non abbiamo osato levare gli occhi l'uno sull'altro. Non c'è ove specchiarsi, ma il nostro aspetto ci sta dinanzi, riflesso in cento visi lividi, in cento pupazzi miserabili e sordidi. Eccoci trasformati nei fantasmi intravisti ieri sera"²¹. Poche ore dopo l'arrivo, la "metamorfosi", la trasformazione in ricoverato senza individualità si è compiuta anche nei nuovi arrivati. Nell'evitare di guardarsi l'un l'altro c'è però ancora intrinseco un sentimento di pudore che mostra come la privazione dell'individualità all'inizio sia solo una manifestazione esteriore. È un comportamento ancora proprio dell'individuo come uomo senziente. Ma Levi dimostra che il deportato per poter sopravvivere si deve arrendere rapidamente alle leggi del lager. Dopo pochi giorni il comportamento dei detenuti è simile più a quello degli animali che a quello degli uomini. Levi arriverà a riferirsi a se stesso e gli altri deportati come "gregge"²². L'esperienza centrale del lager è la riduzione dell'uomo alle sue più necessarie funzioni corporali. Riduzione che Levi visualizza sul proprio corpo:

Dopo quindici giorni dall'ingresso, già ho la fame regolamentare, la fame cronica sconosciuta agli uomini liberi, che fa sognare di notte e siede in tutte le membra dei nostri corpi [...]. Già mi sono apparse, sul dorso dei piedi, le piaghe torbide che non guariranno. Spingo vagoni, lavoro di pala, mi fiacco alla pioggia, tremo al vento; già il mio stesso corpo non è più mio: ho il ventre gonfio e le membra stecchite, il viso tumido al mattino e incavato a sera; qualcuno fra noi ha la pelle gialla, qualche altro grigia: quando non ci vediamo per tre o quattro giorni, stentiamo a riconoscerci l'un l'altro²³.

Uno degli ultimi gradi della disumanizzazione è il crescente abbandono delle possibilità cognitive ed emozionali che distinguono l'uomo come tale, che però diventano nel Lager quasi un ostacolo alla sopravvivenza: "Guai a sognare: il momento di coscienza che accompagna il risveglio è la sofferenza più acuta. Ma non ci capita sovente, e non sono lunghi sogni: noi non siamo che bestie stanche"²⁴.

Ma Levi non si limita alla riproduzione descrittiva dell'esperienza del corpo: una caratteristica essenziale della sua testimonianza risiede anche nel tentativo di dare agli avvenimenti una lettura psicologica. Levi cerca di risvegliare la capacità di astrazione alla quale l'uomo in Auschwitz doveva rinunciare per sopravvivere. Varie volte richiama esplicitamente il lettore alla riflessione; anche qui si vede il tentativo di Levi di rendere accessibile a chi legge, in modo intellettuale ed emozionale, l'esperienza ineffabile.

²⁰ Cfr. anche Dori Laub, *An Event Without a Witness: Truth, Testimony and Survival*, in *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, a cura di Dori Laub e Shoshana Felman, cit., pp. 80 ss.

²¹ Primo Levi, *Se questo è un uomo. La tregua*, cit., p. 23.

²² *Ivi*, p. 133.

²³ *Ivi*, pp. 31 ss.

²⁴ *Ivi*, pp. 38 ss.

Nulla è più nostro: ci hanno tolto gli abiti, le scarpe, anche i capelli; se parleremo, non ci ascolteranno, e se ci ascoltassero, non ci capirebbero. Ci toglieranno anche il nome: e se vorremo conservarlo, dovremo trovare in noi la forza di farlo, di fare sì che dietro al nome, qualcosa ancora di noi, di noi quali eravamo, rimanga. Noi sappiamo che in questo difficilmente saremo compresi, ed è bene che così sia. Ma consideri ognuno, quanto valore, quanto significato è racchiuso anche nelle più piccole nostre abitudini quotidiane, nei cento oggetti nostri che il più umile mendicante possiede: un fazzoletto, una vecchia lettera, la fotografia di una persona cara. Queste cose sono parte di noi, quasi come membra del nostro corpo [...]. Si immagini ora un uomo a cui, insieme con le persone amate, vengano tolti la sua casa, le sue abitudini, e suoi abiti, tutto infine, letteralmente tutto quanto possiede: sarà un uomo vuoto, ridotto a sofferenza e bisogno, dimentico di dignità e discernimento, poiché accade facilmente, a chi ha perso tutto, di perdere se stesso; tale quindi, che si potrà a cuor leggero decidere della sua vita o morte al di fuori di ogni senso di affinità umana; nel caso più fortunato, in base ad un puro giudizio di utilità. Si comprenderà allora il duplice significato del termine ‘Campo di annientamento’[...]’²⁵.

Questi appelli a immaginare il meccanismo nazista della depravazione della soggettività sembrano la continuazione del titolo interrogativo del libro. Come risultato ultimo del processo di distruzione dell’uomo, Levi non propone se stesso e la disumanizzazione subita, ma la figura del ‘mussulmano’²⁶, spesso citata nella letteratura dei lager. Il ‘mussulmano’²⁷ incarna l’ultimo grado dell’annientamento del corpo, la sua agonia è avanzata fino ad un punto in cui l’istinto naturale del voler sopravvivere sembra non esistere più. Il corpo del ‘mussulmano’ ad Auschwitz è il simbolo dell’annientamento dell’uomo. Più tardi, nel 1986, poco prima della morte, Levi parlerà del ‘mussulmano’, del “sommerso”, come dell’unico vero testimone. Ne *I sommersi e i salvati*, afferma che il testimone esemplare del lager non è il superstite, bensì il “mussulmano”, vale a dire colui che ha visto il punto più profondo dell’esistenza²⁸. Il corpo del “mussulmano” è l’ulteriore grado della disintegrazione dell’individuo. La morte invece, cioè l’ultimo grado e scopo dell’annientamento dell’uomo nel lager, è spesso accennata, ma non raccontata in modo ostentato. Anche se Levi non ha sperimentato la morte e anche se il campo di Monowitz, al quale Levi era assegnato, si trovava a una certa distanza dai crematori, la morte era onnipresente anche per lui, poiché doveva confrontarsi ogni giorno con uomini as-

²⁵ *Ivi*, p. 23.

²⁶ *Ivi*, pp. 80 ss.

²⁷ Sembra che il ‘mussulmano’ abbia ricevuto questo nome da altri internati o per la sua andatura chinata o per il suo fatalismo di fronte agli avvenimenti. Cfr. Giorgio Agamben, op. cit., pp. 39 ss.

²⁸ Cfr. Primo Levi, *I sommersi e i salvati*, cit., pp. 64 ss. Questa dichiarazione, che problematizza la propria sopravvivenza nel contesto del senso di colpa, del trauma e dell’obbligo di ricordare, è diventata negli anni novanta una delle tesi centrali nell’opera di Giorgio Agamben. In *Quel che resta di Auschwitz*, la terza parte del suo progetto *homo sacer*, Agamben esamina il lager nazista in quanto campo della biopolitica moderna e vede nel ‘mussulmano’ la configurazione moderna dell’*homo sacer*. Secondo Agamben, l’evento paradigmatico di Auschwitz, la morte, non può essere testimoniato dal superstite e, quindi, una vera testimonianza non può esistere. Agamben è stato spesso criticato d’eclettismo e di un’insufficiente precisione; per una critica più dettagliata, cfr. Philippe Mesnard - Claudine Kahan: *Giorgio Agamben à l’épreuve d’Auschwitz*, Kimé, Paris 2001. Riguardo a Levi, Agamben trascura il contesto della dichiarazione leviana e costruisce paradossalmente la sua teoria dell’impossibilità di una testimonianza della Shoah su una citazione e, quindi, sulla testimonianza di Levi. La tesi di Agamben enfatizza, comunque, negli anni novanta per l’ennesima volta il cliché dell’indicibile.

siderati, affamati, malati mortalmente, uccisi violentemente o per esaurimento. Levi fa capire che nella realtà di Auschwitz la morte era cosa abituale, quasi di routine, ma in *Se questo è un uomo* viene soltanto menzionata. Levi cerca di evitare una rappresentazione descrittiva. Per raccontare la morte ricorre a episodi che ha vissuto personalmente e questi dimostrano una soggettività che riesce a sottrarsi alla morte anonimizzata ad Auschwitz²⁹. Qui si vede una delle caratteristiche centrali dell'opera di Levi. Per testimoniare la de-soggettivazione, Levi usa mezzi di soggettivazione raccontando ricordi ed episodi personali. Una riproduzione particolareggiata del lager, Levi la dà soltanto nella descrizione minuziosa della struttura del campo che si sviluppa per alcune pagine³⁰. Per testimoniare, invece, la disintegrazione e la distruzione dell'individuo, Levi cerca mezzi poetologici con l'intento di rendere accessibile la sua esperienza al lettore.

La distruzione del soggetto implicava anche la distruzione della lingua. Spesso nel testo di Levi appare un "noi" invece dell'"io". Da una parte, Levi vuole raffigurare la sua esperienza come esperienza comune, dall'altra parte trova nel "noi" una comunità che protegge dalla focalizzazione sull'io, dal dover testimoniare la distruzione di se stesso³¹. La lingua esiste, ma manca la referenzialità, e non esiste una tradizione poetologica in cui Levi può raccontare. Il tentativo di trovare una lingua adeguata – e spesso si è parlato del fallimento della rappresentazione a proposito della Shoah – è diventato proprio l'oggetto della rappresentazione e si è stabilito come concetto poetologico.

La soggettivazione come resistenza nella testimonianza di Liana Millu

Ci si potrebbe chiedere a questo punto se l'esperienza e la scrittura leviana della corporeità nel Lager esauriscano anche quelle incise nel corpo delle donne della Shoah. Particolarmente rilevante appare in tal senso un confronto con l'opera di Liana Millu, la cui testimonianza letteraria rivela un carattere totalmente differente rispetto a quella leviana, sebbene fra le due rimanga sempre qualcosa in comune. Come Levi, anche Liana Millu, nel 1945, poco dopo il suo ritorno in Italia, elabora letterariamente le esperienze vissute ad Auschwitz nel suo *Il fumo di Birkenau*. La prefazione all'edizione attuale è stata scritta da Primo Levi e menziona le condizioni particolarmente difficili nel lager femminile di Birkenau, dove si trovavano anche i crematori. Nei sei racconti di cui consiste *Il fumo di Birkenau*, l'autrice vi appare come narratrice omodiegetica o, perlomeno, è chiamata con il suo nome Liana dalle sue compagne. Diversamente da Levi, infatti, Millu non dichiara mai, da nessuna parte, la veridicità autobiografica di ciò che viene raccontato. Il suo libro non racconta nemmeno dell'esperienza provata sul proprio corpo: in ogni racconto, la protagonista è una compagna diversa che Millu aveva conosciuto nel la-

²⁹ Cfr. per esempio l'episodio nel Ka-Be o l'episodio di Kuhn in Primo Levi, *Se questo è un uomo. La tregua*, cit., p. 47 e pp. 115 ss.

³⁰ *Ivi*, pp. 27-31.

³¹ Di solito, i testi di testimonianza non si presentano nella tradizione dell'autobiografia, la quale richiede un soggetto forte.

ger e di cui narra la sorte nei singoli racconti, Levi descrive l'autrice come "occhio che penetra, una coscienza mirabilmente vigile che registra e trascrive"³².

La morte onnipresente ad Auschwitz-Birkenau è ricordata allegoricamente nel titolo: *Il fumo di Birkenau*. All'annientamento anonimo Millu contrappone sei destini singoli di cui cinque finiscono con la morte. Se si considera che anche Millu mise per iscritto le sue esperienze fatte ad Auschwitz già nel 1945, è sorprendente che la struttura, l'organizzazione e la vita quotidiana nel lager, che Levi descrive in modo dettagliato, non abbiano quasi nessuna importanza nella sua testimonianza. Gli elementi tipici della vita del lager, come l'appello, la razioni di cibo o la selezione compaiono anche in Millu, ma non vengono precisati, né spiegati. Il lager appare piuttosto il luogo dell'azione, dove sono i singoli destini femminili a manifestarsi come temi propri.

Nella prefazione, Levi accenna anche alla particolarità della testimonianza di Millu, dichiarando che i suoi racconti sono "itinerari umani in un mondo disumano"³³. L'umanità che contraddistingue la testimonianza di Millu e le conferisce un ruolo importante tra gli scritti sui lager, è quella della femminilità ed è espressa, in particolare, mediante il tema della corporeità femminile, al centro di tutti e sei i racconti. In diversi episodi, l'autrice sottolinea l'importanza dell'aspetto fisico per le donne, che persino nei lager provano a truccarsi e a sistemarsi i capelli. Già nel primo racconto, *Lily Marlene*, il discorso femminile è subito messo in luce: "– Come sei bella! Come sei elegante! – le dissi con entusiasmo. Lily sorrise compiaciuta, accomodandosi, con un gesto istintivo, i capelli"³⁴. Nonostante l'anonimo e umiliante abbigliamento del lager, la bellezza e la cura del corpo sono un tema continuo tra le donne. Così Millu racconta, di Lily, che porta sempre un frammento di specchio con sé e si morde le labbra per farle diventare rosee, della francese, che usa gli avanzi di margarina per applicarli sulla pelle del viso³⁵, e di Lise, che praticava le cure del corpo: "Ormai Lise era tutta nuda e con una gamba dentro il secchio continuava a strofinare con energia il suo minuto corpo bianco che i seni aguzzi rilevavano in due tenere punte rosate. 'Non ha bisogno di reggiseno!' notai. Poi venne da me perché le insaponassi la schiena"³⁶. Millu vede la cura del corpo delle donne come trasmutazione dei valori, come ribellione contro le leggi di Auschwitz: il solito atto di vanità si trasforma nel lager in forza di resistenza³⁷. In tal

³² *Ivi*, p. 7.

³³ Liana Millu, *Il fumo di Birkenau*, Giuntina, Firenze 1986, p. 8.

³⁴ *Ivi*, p. 12.

³⁵ Cfr. *ivi*, pp. 20 e 161.

³⁶ *Ivi*, p. 154. Anche nei discorsi sulla patria compare la domanda sull'aspetto fisico: "– I capelli ti sono cresciuti bene – osservai. Vidi come Lily fosse compiaciuta, non potei fare a meno di chiedere se a casa si curava molto. – Oh molto! – rispose Lily, e raccontò che i suoi avevano un negozio di profumeria in una grande strada a Budapest, proprio un grande negozio, con vetrine scintillanti e profumi finissimi. Lei adorava tantissimo il profumo, e ne adoperava tanto anche se la mamma brontolava".

³⁷ Cfr. Gudrun Jäger, "Was für ein schönes Seidenhemd ich hatte!" Liana Millu über die "Umwertung der Werte" in *Auschwitz-Birkenau und die weibliche Lebenswelt im Konzentrationslager. Ein Interview-Portrait*, in "WerkstattGeschichte", 20 (1998), p. 99. Cfr. anche Suzanne Branciforte, *Intervista con la storia: una conversazione con Liana Millu*, in "The Italianist: Journal of the Depart-

modo, le donne rimarcano la propria individualità e apprezzano il proprio corpo in quanto vivo in un luogo di decadimento³⁸.

I racconti di Millu, inoltre, sono fortemente condizionati da stati d'animo o da manifestazioni emotive, come “fui felicissima” o “ci abbracciammo felici”³⁹, e il riso e il pianto o il punzecchiamento reciproco trovano pure essi spesso menzione⁴⁰. Un'altra particolarità della testimonianza di Millu, la lingua utilizzata, conferma questo approccio: Millu racconta nel tempo epico del passato remoto, il tempo della narrazione è però il presente del lager, la realtà di Auschwitz. Gli eventi non sono descritti in modo retrospettivo, ma vissuti attivamente: come Levi, anche Millu e le altre donne sono di nuovo prigioniere nella presenza del campo e il passato è accennato solo nella forma dei ricordi del proprio paese. Narrando nel presente del lager, Millu genera l'impressione di un'immediatezza degli incontri interpersonali che vi avvengono. Questa immediatezza è sostenuta anche dall'uso frequente del discorso diretto, che, per il tramite delle diverse voci e dei diversi dialetti, conferisce una tonalità colorita al testo. Millu stessa ha affermato che il discorso diretto protegge dal patetismo e dalla tentazione retorica⁴¹. I suoi racconti vivono così della vitalità della lingua parlata, di effetti di emozione e commozione ed anzi di un certo senso dell'umorismo⁴², così che anche nel registro linguistico, essi esprimono una certa fiducia nella vita da parte delle donne.

Non vi è dubbio, tuttavia, che il tema centrale della corporalità femminile sia la maternità, che Millu tratta nei racconti *La clandestina* e *Alta tensione*. *La clandestina*, il racconto centrale e, forse, narrativamente il più elaborato, riguarda il destino di Maria, che arriva incinta nel lager. Maria cerca con tutti i mezzi di nascondere la sua gravidanza davanti alle Kapo per poter dare alla luce il suo bambino. No-

ments of Italian Studies, University of Reading”, 18 (1998), p. 293: “Ecco, era resistenza! Perché io su questo una volta ho quasi litigato con una signora, che diceva, ‘Ma come? Eravate davanti ai crematori, bruciavano i cadaveri, e voi pensavate a farvi belle?’. E io dico, ‘Sì, perché questa era la grande prova di resistenza’”.

³⁸ Cfr. per esempio *ivi*, pp. 20 e 154.

³⁹ Millu, *Il fumo*, cit., pp. 24 e 30. Vedi anche *ivi*, p. 27: “Intanto i suoi bei occhi luminosi dimostravano come un pensiero e un sorriso possono riuscire anche in un *Vernichtungslager*, un campo di annientamento, a trasformare il numero A5480 in una fanciulla palpitante e, a momenti, felice”.

⁴⁰ *Ivi*, pp. 97-98: “– Domani voglio tornare al lavoro – disse risolutamente Zinuchka abbassando il termometro. – Io non ho questa intenzione! – risposi mettendomi a sfregare il mio contro le coperte. [...] Queste battute si ripetevano tutti i giorni con la mia compagna di cuccetta. Lei aveva la febbre, ma voleva andarsene, ed io non l'avevo ma volevo rimanere [...]. – 36! – disse Zina mostrandomi maliziosamente il termometro. – 38! – ribattei, mostrandole il mio. E ambedue ci mettemmo a ridere delle nostre truffe”.

⁴¹ Cfr. Marina Sanfilippo, *Scrittrici e memoria della shoah: Liana Millu e Edith Bruck*, in “Zibaldone. Estudios italianos”, vol. II, issue 2, 2014 (4), p. 69. Anche Marlene E. Heinemann ha accentuato l'importanza della conversazione per le donne nel lager. Tramite la conversazione, viene stabilita una comunità, e la conversazione è una possibilità di mantenere la speranza anche nella situazione indegna del lager. Cfr. Marlene E. Heinemann, *Gender and Destiny. Women Writers and the Holocaust*, Greenwood Press, Connecticut 1986, p. 110.

⁴² “A sinistra, un po' fuori della cittadina c'era un lager di uomini, e sopra il grande cancello in ferro battuto girava la scritta-motto dei campi: ‘Arbeit macht frei’, ‘Il lavoro rende liberi’. ‘Arbeit mach frei, crematorium ein, zwei, drei!’ si esclamò in coro, ridendo e ripetendo il noto detto del lager” (Millu, *Il fumo*, cit., p. 136).

nostante l'aumento di peso corporeo, la gravidanza diventa non solo per Maria una resistenza mentale e corporale contro la morte dominante nel lager, ma anche per Millu un motivo di avvicinamento. Grazie alla solidarietà con la compagna incinta, diventata sua amica, Millu non perde la speranza nella propria salvezza. Quando, però, viene svelato il segreto e Maria è punita con un lavoro di fatica, che le causa l'aborto e la porta alla morte per dissanguamento, anche la narratrice vede crollare il mondo della speranza:

È inutile! – [Maria] aveva preso l'abitudine di sospirare. Nella sua bocca, quella frase mi dava un senso di malessere, perché mi ero abituata a sperare per mezzo della sua speranza e quelle dolcissime illusioni che la mia ragione superbamente rifiutava di accogliere, s'insinuavano nel profondo del mio animo traverso la fiduciosa Maria⁴³.

Il tema della maternità è trattato da Millu anche nel racconto *Alta tensione*, la storia di Bruna, arrivata nel lager insieme al figlio Pinin, che a volte Bruna riesce a vedere durante il ritorno serale nel lager. Anche qui l'autrice mette in scena gli sforzi della madre per far sopravvivere il figlio. La cura materna arriva fino alla morte. Madre e figlio muoiono per elettrocuzione al filo spinato del campo:

Vieni dalla tua mamma! – gridava Bruna con le braccia tese. – Vieni dalla tua mamma, Pinin! Corri! Il ragazzo ebbe un attimo di esitazione. Ma la madre esitò a chiamarlo, a allora si precipitò verso la rete invocando: “Mamma! mamma!”. Raggiunse i fili, e nell'istante in cui le piccole braccia si saldavano a quelle della madre, ci fu uno scoppiettio di fiamme violette, un ronzio si propagò sui fili violentemente urtati, infine si sparse intorno un acre odor di bruciato [...]. Bruna e Pinin erano ancora là strettamente abbracciati e la testa della madre posava su quella del figlio come volesse proteggerne il sonno⁴⁴.

Tuttavia, anche in questo racconto le altre compagne avevano conservato la speranza di vivere ispirate dallo spettacolo delle cure materne e improntato la loro condotta ad atti di solidarietà e compassione verso la madre, aiutandola ad accumulare del cibo in più per il figlio. In generale, è evidente che i temi del soggetto femminile sono al centro della testimonianza e che Millu dimostra come la femminilità sia motivo di solidarietà e di speranza per le donne. Il corpo femminile non è però solo il luogo della resistenza psichica e mentale, ma è anche usato per la tutela della propria vita, come dimostra il tema della prostituzione. La giovane Lotti che si è offerta volontaria per il lavoro nel bordello continua a vivere mentre sua sorella, inorridita dalla scelta di Lotti, muore nel lager⁴⁵. E Lise, che si concede a un uomo per una razione supplementare di cibo, è la protagonista dell'unico racconto che non finisce con la morte⁴⁶.

Tramite il loro corpo, le donne nei racconti di Millu inscenano, dunque, la resistenza contro la vita del lager e contro la morte. Nel mondo del lager, che livellava e disintegrava l'individuo, Millu salvaguarda esplicitamente il soggetto. E, invece di venire presentato come oggetto della de-soggettivazione che si è subita, il corpo, nella narrazione di Millu, diventa consapevolmente mezzo di resistenza psicologica, sino a diventare il portatore per eccellenza dell'individualità. Tuttavia, anche

⁴³ *Ivi*, p. 66.

⁴⁴ *Ivi*, p. 96.

⁴⁵ Cfr. il racconto *Scheiss egal*, *ivi*, pp. 119-145.

⁴⁶ Cfr. il racconto *L'ardua sentenza*, *ivi*, pp. 147-163.

Millu afferma che l'individuo non aveva nessuna possibilità di sopravvivere ad Auschwitz. Anche nei suoi racconti le leggi del lager vincono sulle speranze delle donne, il fumo sopra Birkenau – che da titolo alla testimonianza – appare nei racconti come un'anticipazione della morte prossima della protagonista. Alla fine, perfino nella narrazione di Millu si trova l'annientamento del corpo⁴⁷.

Quel che invece rimane nei racconti è la memoria delle compagne morte ad Auschwitz. Millu trascura se stessa e la sua esperienza autobiografica e scrive anzi del dolore notato nelle sue compagne. Questa scelta di rappresentazione letteraria è di certo protezione di sé dal reincontro immediato con le esperienze traumatiche fatte nel lager. Va, tuttavia, considerato anche che, prima della deportazione, Millu lavorava in qualità di giornalista: scrivere era, dunque, la sua professione e la vocazione letteraria aveva una parte importante nella sua vita. Poco dopo la liberazione, il ritrovamento di un mozzicone di matita segna il ritorno alla vita della scrittrice⁴⁸. Inizia il *Tagebuch*⁴⁹, un diario scritto nei mesi dopo la liberazione e che prova come Millu si occupi dapprima in modo autobiografico delle cose vissute nel lager, per rielaborarle poi in narrativa. Il diario attesta i tentativi di scrittura dei racconti su Birkenau come pure i pensieri di Millu sul rapporto tra memoria e letteratura⁵⁰. Con i suoi racconti auto-finzionali, Millu riscrive e ripensa, dunque, anche la propria facoltà letteraria. Questa autrice, che mai si richiama programmaticamente al ricordo dell'accaduto, trascura il proprio dolore anche a favore della memoria dei "sommersi", ri-soggettivandone la morte e facendosi cronista in particolare dei destini delle donne, alle quali con i propri racconti innalza un monumento letterario.

La corporeità come motivo comune alle testimonianze di Levi e Millu

Nel complesso, anche se Levi e Millu hanno scelto due forme così diverse per testimoniare Auschwitz, è evidente come l'esperienza della corporeità sia stata centrale nel Lager. Sia nella testimonianza di Levi che nella narrazione di Millu l'esperienza del lager è messa in scena mediante il motivo del corpo, nel caso di Millu specificamente quello femminile. Levi usa il motivo del corpo per esprimere l'annientamento totale dell'individuo ad Auschwitz. Invece di porre l'accento sull'annientamento, Millu mette in risalto i sentimenti di speranza e di umanità. Ma anche i suoi racconti mostrano l'inevitabilità della morte nel lager, delineata già nel titolo della sua testimonianza. Entrambi testimoniano la morte in modo soggettivo;

⁴⁷ “[Il Posten] prese il bastone e colpì a tutta forza il petto e le spalle di Zina. I colpi erano forti, e lei così debole, che subito cadde a terra, e là continuò ancora a colpirla, mentre il cane saltava attorno, abbaiva eccitato, pronto a sbranare [...]. Si volse verso di noi, ma come succedeva sempre in questi casi, ognuno si affrettava a correre, a spalare, a zappare, in modo incredibilmente veloce. Ero di fronte a Zina; ma non osavo soccorrerla perché sapevo che aiutare qualcuno che è stato punito era infrazione, passibile dello stesso castigo feroce. Non osavo, e benché tutto il mio essere soffrisse nel vedere la mia compagna riversa e sanguinante la paura del bastone m'impediva di muovermi” (*ivi*, p. 114).

⁴⁸ Cfr. Roberto Pettinaroli, *Campo di betulle. Shoah: l'ultima testimonianza di Liana Millu*, Giuntina, Firenze 2006, p. 73: “Per me ebbe il significato di un ritorno alla vita, della possibilità di riappropriarmi di uno strumento con cui, grazie alla scrittura, avevo la certezza di poter tornare me stessa”.

⁴⁹ Liana Millu, *Tagebuch: Il diario del ritorno dal lager*, Giuntina, Firenze 2006.

⁵⁰ Cfr. per es. *Ivi*, pp. 61, 65 e 68.

ma quello che in Levi sembra quasi un paradosso, la rappresentazione (tramite mezzi di soggettivazione) della morte come ultimo grado di una disintegrazione del soggetto totalmente anonima, in Millu è il principio strutturale della sua testimonianza.

Se Levi mette l'esperienza della de-soggettivazione al centro della sua testimonianza per dimostrare l'inconcepibilità di Auschwitz, Millu pone l'accento sul concepibile e, mediante la propria narrativa, soggettiva l'anonimità della morte per rendere concepibile al lettore il mondo di Auschwitz. Entrambe sono, però, forme narrative scelte coscientemente, che pongono al centro il motivo del corpo nel tentativo di riprodurre la propria esperienza per mezzo del linguaggio.

Anche il fatto che il corpo non sia soltanto motivo letterario ma detentore reale della testimonianza viene affermato dalla Millu: "Io non ero più Liana Millu, ma A 5384. E dico sempre che, per certi versi, lo sono tuttora: quel tatuaggio è impossibile da rimuovere, non solo dall'epidermide"⁵¹. E anche Levi lo fa vedere, nella scena finale de *La tregua*, scritta nel 1962, là dove egli descrive il processo di abbandono, durato molti mesi, del comportamento da detenuto di Auschwitz. Quello che, però, non può abbandonare è il sogno ricorrente, che dimostra la traccia di quell'esperienza, rimasta nel corpo di Levi:

[A] procedere del sogno, a poco a poco o brutalmente, ogni volta in modo diverso, tutto cade e si disfa intorno a me, lo scenario, le pareti, le persone, e l'angoscia si fa più intensa e più precisa. Tutto è ora volto in caos: sono solo al centro di un nulla grigio e torbido, ed ecco, io so che cosa questo significa, ed anche so di averlo sempre saputo: sono di nuovo in Lager, e nulla era vero all'infuori del Lager [...]. [O]do risuonare una voce, ben nota; una sola parola, non imperiosa, anzi breve e sommessa. È il comando dell'alba in Auschwitz, una parola straniera, temuta e attesa: alzarsi, 'Wstawać'⁵².

⁵¹ Pettinaroli, *op. cit.*, p. 47.

⁵² Primo Levi, *Se questo è un uomo. La tregua*, cit., p. 325. Vedi anche la poesia usata da Levi come epigramma per *La tregua*: "Sognavamo nelle notti feroci/ Sogni densi e violenti/ Sognati con anima e corpo:/ Tornare; mangiare; raccontare./ Finché suonava breve sommesso/ Il comando dell'alba:/ 'Wstawać';/ E si spezzava in petto il cuore./ Ora abbiamo ritrovato la casa./ Il nostro ventre è sazio./ Abbiamo finito di raccontare./ È tempo. Presto udremo ancora/ Il comando straniero:/ 'Wstawać'" (*Ivi*, p. 155).

Il corpo postumo.

Note sulla sopravvivenza ne “Il portiere di notte”

di

Gianfranco Ferraro

Abstract: The film *The Night Porter* (1974), by the Italian director Liliana Cavani, tells of a sadomasochistic liaison between an ex-German SS, escaped capture after the end of the Second World War, and an ex-prisoner of a concentration camp. Primo Levi expressed a severe criticism of Cavani's film, basically founded on the dangers to which an aesthetic representation of the power relationships could lead, in the case of the Holocaust. Although the main aim of Cavani's film was the understanding of love dynamics in an extreme situation, Levi was also probably afraid by the escalation of new film genres, as the Nazi-exploitation, where the truth of the Camps became only a set for commercial, trash plots. But in actual fact the problem of an aesthetic representation of camps, and of the power relationships in the camps, especially after the death of the last survivors, doesn't lose its complexity. Cavani's film, as we try to explain, doesn't reject this complexity and even produces further considerations about the impossibility to escape to a widespread totalitarianism.

Il capitolo di *Se questo è un uomo* intitolato *Esame di chimica* costituisce un luogo per molti versi “minore” rispetto al tessuto complessivo del volume. In esso, Primo Levi racconta, però, quello che da molti punti di vista possiamo considerare come l'evento decisivo per la sua vita nel campo e, in definitiva, per la sua stessa sopravvivenza. Anni più tardi, in un altro capitolo cruciale de *I sommersi e i salvati*, nel quale egli cercherà di mettere a fuoco il cuore di uno dei sentimenti più conosciuti dai sopravvissuti, ovvero il sentimento della vergogna, Levi si interroga sull'origine di quest'ultimo, un sentimento in grado di scavare il cuore stesso della testimonianza, in grado di dettare le condizioni e persino la stessa antropologia del sopravvissuto. Chi è sopravvissuto ed è, grazie a questo fatto, nelle condizioni di raccontare quello che accadeva dentro il lager, è destinato a portare con sé lo stigma di una “elezione” che, se non giustificata dalla fede – opinione “mostruosa” secondo Levi –, si giustifica solo con le leggi e le regole interne al campo. La sopravvivenza è, per assurdo, una terrificante conferma delle norme che regolano il sistema di dominio nazista e aspirano *tout court* a demolire gli esseri che, da un punto di vista meramente biologico, risultano più “inadatti”.

Sopravvivere, significa dunque essersi in qualche modo adattati a quelle regole, ed essere pertanto condannati a portarne lo stigma: nel sistema tanatopolitico di Auschwitz, significa averla spuntata sul destino di morte di qualcun altro. Essere

· Universidade Nova de Lisboa – AELAB.

sopravvissuto implica pertanto il fatto di “essere vivo al posto di” qualcun altro: “potrei essere vivo al posto di un altro, a spese di un altro; potrei avere soppiantato, cioè di fatto ucciso¹. A sopravvivere non sono gli eticamente migliori, quanto piuttosto quelli che dal sistema di dominio e dalla guerra di tutti contro tutti che costituisce l’orizzonte stesso del campo sono stati infine selezionati come i migliori. Si tratta, insomma, di coloro i quali hanno in minima parte aderito allo schema di distruzione imposto dal campo. I sommersi sono invece, appunto, il prodotto ultimo dello sterminio, quanti non possono parlare e verso la cui memoria i “testimoni” sono destinati a provare un sentimento di vergogna. Chi si è salvato porta su di sé l’ombra di una impalpabile complicità con gli aguzzini, e il suo stesso testimoniare appare come diminuito rispetto all’unica testimonianza che del campo si potrebbe dare, cioè quella dei sommersi. Sarebbero loro, in quanto hanno sperimentato su di sé fino in fondo il sistema di produzione del campo, i “veri” testimoni. Ma si tratta, appunto, di una testimonianza impossibile, di una testimonianza possibile solo come lacuna². Il sentimento della vergogna risulta pertanto avere una doppia matrice, per Levi: da una parte, vergogna per la sopravvivenza in sé, per essere sopravvissuti al posto di, e dall’altra vergogna per la stessa povertà della testimonianza del sopravvissuto, “resto” di una testimonianza radicale ma di per sé impossibile. “I salvati del Lager non erano i migliori, i predestinati al bene, i latori di un messaggio: quanto io avevo visto e vissuto dimostrava l’esatto contrario. Sopravvivevano di preferenza i peggiori, gli egoisti, i violenti, gli insensibili, i collaboratori della ‘zona grigia’, le spie. Non era una regola certa (non c’erano, né ci sono nelle cose umane, regole certe), ma era pure una regola. Mi sentivo sì innocente, ma intruppato fra i salvati, e perciò alla ricerca permanente di una giustificazione, davanti agli occhi miei e degli altri. Sopravvivevano i peggiori, cioè i più adatti; i migliori sono morti tutti”³. Il racconto del testimone è, dunque, pur sempre un racconto “per conto di terzi”⁴, un racconto di una parte anomala, esigua, tutto sommato minima, della popolazione del campo. I sopravvissuti sono coloro che appunto “per loro prevaricazione o abilità o fortuna, non hanno toccato il fondo”⁵. “La demolizione condotta a termine, l’opera compiuta, non l’ha raccontata nessuno, come nessuno è mai tornato a raccontare la sua morte”⁶. Accanto a questa duplice radice della vergogna, scrive Levi, relativa alla vergogna del sopravvissuto, vi è un altro tipo di vergogna, che si impone al sopravvissuto quasi come una vergogna di specie: in quanto sopravvissuto, egli è appartenuto e continua ad appartenere a una specie che è stata in grado di costruire un terrificante sistema di produzione del dolore. Questo “mare di

¹ Primo Levi, *I sommersi e i salvati*, Einaudi, Torino 2003, p. 63.

² Intorno a questo nodo si è sviluppata in Francia negli ultimi anni la polemica sulla “stessa rappresentabilità” della Shoah, con le differenti posizioni del filosofo e storico dell’arte Georges Didi-Huberman, da una parte e, dall’altra, di Gerard Wajcman ed Elisabeth Pagnoux, fedeli all’iconoclastia radicale espressa dalla posizione di Claude Lanzmann.

³ Primo Levi, *I sommersi e i salvati*, *op. cit.*, pp. 63-64.

⁴ *Ivi*, p. 65.

⁵ *Ivi*, p. 64.

⁶ *Ivi*, p. 65.

dolore”, che pure lo ha visto come vittima, gli attiene in quanto essere umano, compartecipe di quella umanità a cui si rivolge, *ora*, la sua parola, e che pure negli anni in cui i forni crematori funzionavano a pieno regime, si era semplicemente voltata dall’altra parte. Levi chiama questa vergogna “vergogna del mondo”:

Il mare di dolore, passato e presente, ci circondava, ed il suo livello è salito di anno in anno fino quasi a sommergerci. Era inutile chiudere gli occhi o volgergli le spalle, perché era tutto intorno, in ogni direzione fino all’orizzonte. Non ci era possibile, né abbiamo voluto, essere isole; i giusti fra noi, non più né meno numerosi che in qualsiasi gruppo umano, hanno provato rimorso, vergogna, dolore insomma, per la colpa che altri e non loro avevano commessa, ed in cui si sono sentiti coinvolti, perché sentivano che quanto era avvenuto intorno a loro, ed in loro presenza, e in loro, era irrevocabile. Non avrebbe potuto essere lavato mai più; avrebbe dimostrato che l’uomo, il genere umano, noi insomma, eravamo potenzialmente capaci di costruire una mole infinita di dolore; e che il dolore è la sola forza che si crei dal nulla, senza spesa e senza fatica. Basta non vedere, non ascoltare, non fare⁷.

Per raccontare, il testimone deve convivere con questa vergogna: attraversarla fino in fondo, e sino al punto da non renderla al tempo stesso talmente potente da impedirgli di parlare. Ma questa vergogna non può essere estinta, perché ha a che vedere appunto col fatto stesso di essere sopravvissuti, di essere stati scartati dal sistema di produzione di morte, e di essere stati selezionati, a causa di una particolare dote considerata rilevante nella scala valoriale degli aguzzini, per la sopravvivenza invece che per il forno crematorio.

Ora, è esattamente il dispositivo di questa “selezione”, la selezione dei sopravvissuti, al centro del capitolo *Esame di chimica* di *Se questo è un uomo*. Levi racconta qui il momento nel quale egli viene per così dire sottratto alla massa anonima dei prigionieri in virtù di una sua dote specifica, cioè quella di essere un chimico. Il prigioniero viene esaminato e infine spostato, grazie alla onnipotenza esercitata dal medico tedesco sui prigionieri, dentro il *Kommando* chimico. Ma chi è che decide sulla vita del prigioniero? Quali sono le caratteristiche di chi decide, e al tempo stesso qual è il meccanismo stesso che sovrintende a questo potere di vita e di morte? E che cosa infine *separa* davvero, quasi appartenessero a due specie completamente differenti, lo *Häftling* 174 517 dal temibile Doktor Pannwitz, l’esaminatore tedesco? Levi dà a questo incontro una rappresentazione plastica, quasi cinematografica. È questione di immagini, di proiezione, e di sguardo. È in questa differenza di sguardo, innanzitutto in questa differenza, che Levi rintraccia la radice più profonda del sistema nazista.

Perché quello sguardo non corse fra due uomini; e se io sapessi spiegare a fondo la natura di quello sguardo, scambiato come attraverso la parete di vetro di un acquario tra due esseri che abitano mezzi diversi, avrei anche spiegato l’essenza della grande follia della terza Germania.

Quello che tutti noi dei tedeschi pensavamo e dicevamo si percepì dunque in quel momento in modo immediato. Il cervello che sovrintende a quegli occhi azzurri e a quelle mani coltivate diceva: ‘Questo qualcosa davanti a me appartiene a un genere che è ovviamente opportuno sopprimere. Nel caso particolare, occorre prima accertarsi che non contenga qualche elemento utilizzabile’. E nel mio capo, come semi in una zucca vuota: ‘Gli occhi azzurri e i capelli biondi sono essenzialmente malvagi. Nessuna comunicazione possibile. Sono specializzato in chimica mineraria. Sono specializzato in sintesi organiche. Sono specializzato...’

⁷ *Ivi*, p. 67.

Ed incominciò l'interrogatorio, mentre nel suo angolo sbadigliava e digrignava Alex, terzo esemplare zoologico⁸.

Nelle stesse pagine, Levi mette in evidenza d'altra parte come il parlare "per delega" del testimone sia in fondo l'unica possibilità di testimonianza. I sommersi non possono parlare, ma qualora qualcuno di essi fosse riuscito a sopravvivere, non potrebbe più esprimersi: e questo poiché il processo di disgregazione delle forme di comunicazione inizia ancor prima della stessa distruzione fisica. Quest'ultima è infatti solo l'estremo e definitivo passaggio della distruzione. Una distruzione che coincide esattamente con il processo di individualizzazione morale e fisica: la riduzione dell'essere umano a pura forma biologica è il primo segmento della catena produttiva nel Lager, lì dove "ognuno è disperatamente ferocemente solo"⁹. Il sopravvissuto è dunque in questo senso un essere del tutto solo: solo di quella solitudine senza remissione che si può dare nell'animalità hobbesiana, pre-politica, del tutti-contro-tutti, "e se qualcuno, con un miracolo di selvaggia pazienza e astuzia, troverà una nuova combinazione per defilarsi dal lavoro più duro, una nuova arte che gli frutti qualche grammo di pane, cercherà di tenerne segreto il modo, e di questo sarà stimato e rispettato, e ne trarrà un suo esclusivo personale giovamento; diventerà più forte, e perciò sarà temuto, e chi è temuto è, ipso facto, un candidato a sopravvivere"¹⁰.

Ora, che cosa consente a Lucia, la protagonista del film di Liliana Cavani, di sopravvivere al campo, al contrario di quanto accadrà ad altre sue colleghe? La sua sopravvivenza è legata proprio al fatto di appartenere a un commando particolare, uno dei *Liebeskommando* cioè, creati nei lager allo scopo di soddisfare i desideri sessuali degli aguzzini. Il suo essere donna, e donna bella, gioca esattamente lo stesso ruolo giocato per Levi dal suo essere chimico. La bellezza del corpo da un lato, e la stessa capacità di soddisfare i desideri sessuali degli aguzzini costituiscono pertanto le matrici originarie della vergogna.

Ancora: proprio lo strumento sessuale è utilizzato da Lucia come arma di potere nei confronti della SS Max, come uno strumento, estremo e assurdo, di resistenza. Compiacer, nel campo, significa salvarsi. Ma a differenza che in un qualunque bordello, dove la prestazione sessuale è sottoposta ad una equivalenza in denaro, qui non è il denaro, ma la stessa vita, il prezzo della prestazione. Salvarsi, sperare in una qualche sopravvivenza, significa acconsentire al regime di dominio imposto. Alla sua uscita, nel 1974, Levi definì il film "bello e falso". Ma cosa agli occhi di Levi, la cui opera pure non era stata indifferente per la produzione della pellicola, dà al film una connotazione di sostanziale falsità? "Ricordo che anni fa parlai tutto un pomeriggio con Primo Levi", scrive la Cavani. "Ricordava, ricordava, anche se sapeva che io avevo letto i suoi libri, il fatto è che di libri poteva scriverne molti altri. Ebbi l'impressione che Levi potesse, o, meglio, riuscisse a parlare solo di quel periodo della sua vita, come se fosse sempre rimasto là nonostante tutto. Mi domandai se anche i criminali sono rimasti così traumatizzati come le vittime. Pare di

⁸ Primo Levi, *Se questo è un uomo*, Einaudi, Torino, 1989, p. 95.

⁹ *Ivi*, p. 80.

¹⁰ *Ibidem*.

no, almeno leggendo quello che dicono quando si trovano davanti a un tribunale”¹¹. Il fastidio di Levi nei confronti de *Il portiere di notte* attiene evidentemente al problema della rappresentazione estetica che il film dà del rapporto tra un aguzzino e una vittima, istituendo una complicità, e addirittura un amore, tra aguzzino e vittima. Una complicità che in nessun caso per Levi risulta accettabile. Ma il punto di partenza della Cavani, come lei stessa del resto esplicita, è radicalmente differente da quello dello scrittore: per la regista, il racconto della relazione tra vittima del campo e suo aguzzino costituisce “solo” l’occasione per esplorare il dispositivo sadomasochistico che viene messo in gioco. Per Levi, d’altra parte ciò che fa problema è proprio il fatto che una simile relazione si possa istituire tra una prigioniera e un aguzzino del Lager. Come se l’esperienza del lager non fosse in nessun modo, da un punto di vista psicologico, e a meno di non offrire una rappresentazione edulcorata del reale, riportabile all’esperienza psicologica sadomasochistica. Una esperienza nella quale torna comunque a vigere una sorta di “patto” tra l’aguzzino e la vittima.

C’è ovviamente, oltre a questo, il dato eminentemente storico, intorno al quale si concentra la questione appunto della “falsità”. Il film è “falso” per Levi anche al netto della verità testimoniale e storica, per la quale i *Liebeskommando* non erano certamente in nessun caso paragonabili alla rappresentazione che ne dà la Cavani. In questo senso, risulta più credibile la rappresentazione che di essi offriva Gillo Pontecorvo nel 1959 in *Kapò*. In questo senso, Levi può vedere nel dispositivo di attuazione della stessa “falsità” il pericolo massimo.

Del resto, se osserviamo la densità di film che nella seconda metà degli anni 70 verranno dedicati al tema del sadomasochismo a partire dallo scenario del campo di sterminio, possiamo avere anche contezza del pericolo che Levi intravede nella falsità della rappresentazione della Cavani. Più ancora, per dirla meglio, in quella riduzione dello scenario a sottofondo di una “estetizzazione” di un preciso dispositivo erotico che altri scenari avrebbe potuto avere¹². Non sembra certo un caso se proprio in questi anni si sviluppa una tale concentrazione di pellicole a tema, soprattutto italiane. In particolare, dell’iperproduzione *trash* legata al genere, si potrebbe quasi arrivare a dire che la rielaborazione del trauma collettivo provocata dalla testimonianza dei sopravvissuti ai Lager abbia infine potuto trovare spazio, nella società spettacolare di fine degli anni settanta¹³, come un tentativo di riassorbimento emozionale legato proprio all’erotismo, e in particolare all’esposizione pa-

¹¹ Liliana Cavani, *Il portiere di notte*, Einaudi, Torino 1974, p. ix.

¹² Un posto particolare va riservato, tra le pellicole riconducibili al genere della cosiddetta *Nazi-exploitation*, a *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975) di Pier Paolo Pasolini, e a *Salon Kitty*, (1975) di Tinto Brass. Il filone comprenderà però, nella maggior parte, tutta una serie di film *trash*, a volte tendente allo *splatter*, in cui la decodifica dei rapporti di potere sadomasochistici lascia il posto a una radicale banalizzazione della questione. Basta ricordare in questo senso *Camp 7: lager femminile* (1969) di Lee Frost, *Ilsa, la belva delle SS* (1975) di Don Edmonds, *Le deportate della sezione speciale SS* (1976) di Rino Di Silvestro, *Casa privata per le SS* (1976) e il sequel *KZ29 Lager di sterminio* di Bruno Mattei, *SS Experiment Camp* (1976) di Sergio Garrone, *La bestia in calore* (1977) di Luigi Batzella, *Train special pour Hitler* (1977) di Alain Payet e *L’ultima orgia del Reich* (1977) di Cesare Canevari, nel quale ritorna proprio il tema del rapporto tra un aguzzino e la sua vittima.

¹³ Intendo la nozione di “società spettacolare” nel senso con cui la intendeva G. Debord nel suo testo *La società dello spettacolo* (1967).

rossistica del corpo della donna come corpo-cosa su cui si concentrano nella maggior parte di casi gli atti di violenza dei personaggi maschi. A ciò deve probabilmente essere legato anche lo sviluppo di una forma di pornografia spettacolare gestita da registi uomini e rivolta per lo più ad un pubblico maschile. Nulla, o quasi nulla, delle questioni poste dalla testimonianza dei Lager riesce ad affiorare in questo cinema di non-verità: la falsificazione originaria si tramuta ben presto in estetizzazione spettacolare che porta semplicemente acqua al mulino di una forma del discorso normalizzata intorno al Lager. Parlando del Lager, si potrà riuscire a ridere, in anni più recenti, e persino a provare piacere. Ed è esattamente questo rischio-sissimo precipizio che Levi individua quando si trova a parlare del film della Cavani. La debole immagine dialettica che la testimonianza riesce in ogni caso a costruire passo dopo passo viene come violentata: annacquata, ridotta a un tessuto rappresentativo complice di una forma di potere che, per esistere e legittimarsi, ha urgenza di ridurre e ricomporre il carico psicologico provocato dalla testimonianza.

In gioco, vi è pertanto lo statuto dell'immagine che dai Campi proviene. La necessità di rappresentazione, di preservazione di un "resto" d'archivio in grado di operare efficacemente sulla memoria collettiva e culturale, difesa per lo meno da alcuni testimoni, si lega da questo momento in poi, e man mano che ci si allontana dal vissuto diretto della Guerra, alla possibilità di una rappresentazione estetica dei campi, rappresentazione dunque non più necessariamente legata al "fatto". In questo senso, la fantasmatica prodotta dai campi si arricchisce di un ulteriore capitolo: una fantasmatica il cui risultato è quello di ridurre gli spazi della memoria, contribuendo così a quella "sparizione" dei contenuti di memoria che invece costituiscono l'orizzonte stesso del racconto testimoniale. "Le quattro fotografie strappate ad Auschwitz dai membri del *Sonderkommando* – scrive Didi-Hubermann a proposito di alcuni "resti" fotografici dei Lager, – furono quindi, anche, quattro *confutazioni* strappate a un mondo che i nazisti volevano offuscato: cioè senza parole e senza immagini". Ancora:

Tutte le analisi dell'universo concentrazionario convergono, da molto tempo, su questo fatto: i campi furono i laboratori, le macchine sperimentali di una sparizione generalizzata. Sparizione della psiche e disintegrazione del legame sociale, come lo ha analizzato prestissimo – a partire dal 1943 – Bruno Bettelheim, da poco uscito da diciotto mesi passati a Buchenwald e a Dachau¹⁴.

Lo stesso dispositivo di sparizione generalizzata della memoria, come conseguenza accessoria del processo di distruzione dei campi, è del resto quanto ritroviamo in anni più recenti nel romanzo di W. G. Sebald *Austerlitz* (2001), dove il protagonista si trova a dover connettere i frammenti dispersi della propria memoria al fine di rinvenire una qualche immagine della propria identità, la cui origine affonda ad un tempo precedente il processo di sterminio.

Notavo in quel momento quanto poco fosse esercitata la mia memoria e quanti sforzi avessi profuso, invece, per non ricordare nulla, se possibile, e per sottrarmi a tutto ciò che, in un modo o nell'altro, implicasse un qualche riferimento alla mia origine ignota (...). Non leggevo i giornali perché, come oggi so, temevo le cattive notizie, accendevo la radio solo a determinate

¹⁴ G. Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Editions de Minuit, Paris 2003, pp. 30-31 (traduzione mia).

ore, perfezionavo sempre più i meccanismi di difesa creando intorno a me una specie di cordone sanitario, in grado di immunizzarmi da qualsiasi cosa avesse un pur remoto legame con la preistoria della mia persona, che si era adeguata a vivere in uno spazio sempre più ristretto¹⁵.

La “memoria surrogata” e l’“autocensura del pensiero” che Austerlitz vive costituiscono pertanto i due rischi che l’individuo traumatizzato dalla memoria corre per rimuovere quei ricordi che non gli consentono di recuperare una relazione adeguata col presente. Dei rischi simili corre evidentemente la memoria collettiva di una società rispetto il proprio vissuto traumatico. Ed è esattamente contro il rischio di memorie surrogate e di autocensura del pensiero che Levi mette l’accento, laddove la società spettacolare costruisce o lavora a ricostruire la propria memoria, dopo aver fatto i conti, o senza in fondo farli del tutto, con quanto accaduto nei campi. Del resto, lo stesso Sebald metterà in evidenza ancora negli anni novanta il cumulo di rimosso che attraversa la società tedesca a proposito, ad esempio, della distruzione provocata dalla guerra aerea durante la Seconda Guerra mondiale.

E appunto il rischio di una “memoria surrogata” è quello che, per il testimone, corre un film, come quello di Liliana Cavani, nel quale, sullo scenario di un rapporto tra un aguzzino e una vittima nato nel campo, abbiamo al centro, addirittura, un amore¹⁶.

In una sequenza particolarmente importante del film, in ginocchio, il protagonista Max è costretto infine a confessarsi alla vecchia amica nazista. “L’ho incontrata”. “Erika, l’ho recuperata, l’ho recuperata... E desidero che nessuno me la tolga”. “E chi pensa di farlo?” – risponde la complice, per poi aggiungere: “Max, attenzione, è una testimone, e prima che possa testimoniare contro di te, suppongo che la eliminerai”. Scopo esistenziale del gruppo di nazisti sfuggiti alla condanna post-bellica e ritrovatosi sotto mentite spoglie in un hotel di Vienna è infatti quello di separare il proprio passato dal presente. In questo senso, la riapparizione di Lucia per Max, anch’ella nelle vesti borghesi della moglie di un direttore d’orchestra, appare come il ritorno fantasmatico di un luogo della memoria che però, proprio a causa del rapporto che ha legato i due all’interno del campo, risulta travolgente. In grado di scardinare qualunque tentativo di rimozione. “No, no, la amo” confessa Max. Dichiarazione a cui la complice non può che rispondere: “Sei solo un pazzo Max”. Un destino di follia è infatti – e diversamente non può essere, ci lascia pensare la Cavani – quello a cui è votato il rapporto tra i due ex-amanti. Il legame che ancora li trova insieme è del resto un portato, il portato più profondo, per le vite di entrambi, del processo di distruzione avviato nel campo. Un processo di distruzione che supera dunque temporalmente il luogo-lager per estendersi e pervadere ogni margine di esistenza al di fuori di esso. Il legame d’amore sadomasochistico di Max e Lucia appare dunque come un lapillo fuoriuscito al lager: e nonostante sia passato del tempo, non appena il reincontro accade, il legame tra i due è destinato a riproporsi in forme simili. La regista coglie però del resto come queste forme siano legate a una sorta di duplice oltraggio: oltraggio di Max nei confronti dei propri

¹⁵ W. G. Sebald, *Austerlitz*, tr. it. A. Vigliani, Adelphi, Milano 2001, p. 154.

¹⁶ Un contributo importante è in questa direzione quello di A. Rondini, *Bello e falso. Il cinema secondo Primo Levi*, in “Studi novecenteschi”, n.1, 2007, pp. 57-100.

amici e complici, che in maniera certolina stanno cercando di distanziare tutto quanto li possa riportare al loro passato, e oltraggio della vittima nei confronti del proprio stesso passato. Oltraggio inoltre – ed è esattamente quanto Levi è costretto a guardare con circospezione – nei confronti di quel processo di atomizzazione che costituisce uno degli aspetti cruciale della produzione di morte del campo.

La produzione di morte non costituisce d'altra parte solo uno scenario, uno tra i tanti possibili, del campo, ma esso investe radicalmente lo stesso contenuto della storia d'amore tra Max e Lucia. Sempre nella sequenza della confessione all'amica, Max racconta infatti l'origine di questa storia come di un apparentemente enigmatico "passaggio biblico". Enigma che si scioglie nel momento in cui vediamo, in flashback, Lucia cantare seminuda tra gli SS. Una sequenza che merita di essere analizzata proprio perché è qui che la Cavani insiste per mettere sotto scacco l'effetto-fantasma. La donna seminuda è il ricordo di Max, il cuore del suo ricordo. La vediamo mentre si aggira provocante tra gli alti papaveri nazisti del campo, gli stessi che abitualmente hanno potere di vita e di morte su di lei. Una sequenza di rappresentazione nella rappresentazione, nella quale lo "spettacolo" ricrea, e in parte tenta di spiegare, le forme di un evento nel quale le regole che abitualmente valgono nel campo di sterminio appaiono come sospese. I volti dei musicisti sono coperti da maschere e gli stessi militari vengono trasfigurati: quasi come se fossero essi stessi coreografie, e non parte attiva, determinante, rispetto a quello che va in scena sul palco. Dentro le regole nelle quali Lucia conduce il suo spettacolo, la prigioniera può muoversi liberamente, invertendo esattamente per questa frazione di tempo avulso dal tempo della norma, come appunto avviene nel quadro di una relazione sadomaso, il rapporto di potere che è invece instaurato nel campo. La donna appare qui, e proprio grazie al suo corpo, esercitare una forma di potere nei confronti dei suoi aguzzini. Si tratta, per così dire, di una sorta di tempo carnevalesco inserito nel tempo della memoria: un tempo rovesciato che però, ovviamente, quando lo spettacolo finisce, viene nuovamente scardinato, violato, dalla prepotenza delle regole del campo, che infatti tornano bruscamente sulla scena nelle forme di un dono avvelenato. Mentre il violino continua a suonare, il reale irrompe infatti tra il sorriso quasi infantile di Lucia, in attesa di scoprire il dono che il carnefice le fa portare, come ricompensa della sua esibizione, e il ghigno di soddisfazione di Max: anche il dono di un ammiratore ad Auschwitz non può che incarnarsi nel corpo di un cadavere. Ed è infatti la testa del prigioniero Johann, abituato a molestare la ragazza, ciò che Max dona a Lucia come premio della sua esibizione. A Max, al quale "era venuta in mente la storia di Salomé", non era parso vero di dare ulteriore prova dell'assoluta onnipotenza al quale lo portava il suo essere SS nazista. "Pazzo? Chi può giudicare? E dimenticare..." – dichiara Max a conclusione della sua descrizione – "...che siamo nello stesso arco".

Quasi a conferma di queste parole giunge quindi la sequenza successiva nella quale, mentre i due stanno giocando, la ragazza fugge a rinchiudersi in bagno. Ma anche qui la finzione si tinge immediatamente di crudeltà: Lucia rompe infatti una bottiglietta di profumo, sui cocci della quale Max poggia inavvertitamente i piedi nudi. Accorsa per guardare l'esito della prodezza, Lucia mette la propria mano sotto il piede di Max, che a sua volta la schiaccia. Identico è il sangue così come identica è l'acqua che scorre nella vasca a lavare i due corpi. Un arco tragico, indisso-

lubile, inchioda i due allo stesso destino. Ma è un luogo, quello del legame tra Max e Lucia, che, nato come eccezione alla norma del campo, non può che perpetuarsi come eccezione. Il rapporto di fiducia tra Max e i suoi compagni è rotto. Klaus (Philippe Leroy), il capo del gruppo, lo fa seguire, allo scopo dichiarato di “liberarlo” dal suo passato. Ma “il processo è una farsa” dichiara apertamente Max ai suoi compagni che vorrebbero che egli interrompesse la sua storia con Lucia, a cui aveva dichiarato, appena poco prima, di amarla.

I due hanno ricreato, fuori dalle rispettive condizioni di esistenza, l’orizzonte del proprio amore: Max ha rinchiuso la ragazza nella propria camera, rinchiodandosi a propria volta, e tagliando i legami con la propria vita. Così come il marito di Lucia denuncia la scomparsa della ragazza, mentre la polizia si è messa sulle sue tracce, Max viene abbandonato dai complici, che cercano con tutti i mezzi, assediando la camera, di evitare che i due possano fuggire, consentendo così che qualcosa sfugga a quel controllo totale sul passato – di carnefici e vittime – che avevano fino a poco prima tentato di costruire. Il tempo di prigionia indotta dei due è però completamente nella disponibilità della ragazza. Sarebbe sufficiente, in fondo, andare alla polizia. Uscire fuori. Rompere l’artificio della relazione sadomaso ricreata nella camera di Max: ma la vittima non vuole fuggire. La ricreazione fittiva, sadomasochistica, della relazione che si era creata nel campo, perde però lentamente gli aspetti legati alla storia d’amore: la realtà, la realtà che è stata del campo e del nazismo, messa alla porta dalla separazione auto-indotta, ricompare infatti alla finestra nella forma di un colpo di pistola che il nazista Klaus spara contro la finestra, e che ferisce Max. A sua volta, quest’ultimo è lentamente abbandonato da tutti gli altri per i motivi più gretti (l’amico Oskar non lo aiuta perché “sta aspettando la sua pensione di guerra”).

Assistiamo così, come in vitro, alla ripresentazione del dispositivo carcerario proprio del campo, che si pone all’origine della stessa complicità fra i due amanti. Vediamo infatti come, senza cibo – e da un certo momento senza neanche più luce – i due, e soprattutto Lucia, sembrano percorrere una lenta discesa verso quella condizione di assoluto degrado che distingue quelli che Levi chiama “musulmani” dagli altri prigionieri. Nella notte, quasi ridotta a infante, con le funzioni puramente biologiche soverchianti rispetto qualunque altro limite sociale, Lucia ruba la marmellata. I due appaiono del resto ormai, nella loro artefatta prigionia d’amore, come destinati a morte certa. La macchina nazista dei complici di Max – e che vediamo quindi all’opera perfettamente funzionante in un luogo e in un tempo indipendenti da quelli in cui il nazismo aveva operato – si è ormai indirizzata verso di loro. Ma prima ancora che i due vengano uccisi, anche qui, la loro personalità, e quindi la loro stessa condizione umana, deve essere degradata: una “violenza inutile” si è ormai scatenata contro i due. Come scrive Levi:

In altre parole: prima di morire, la vittima dev’essere degradata, affinché l’uccisore senta meno il peso della sua colpa. È una spiegazione non priva di logica, ma che grida al cielo: è l’unica utilità della violenza inutile¹⁷.

¹⁷ Primo Levi, *I sommersi e i salvati*, cit., p. 101.

I due non vengono cioè uccisi subito, ma lasciati morire. Il totalitarismo della distruzione non lascia loro alcuno scampo, alcuna via di fuga. D'altra parte, a provocare questa condanna senza appello è pur sempre una forma di esercizio della libertà. Ma una libertà, una libertà complice, tra l'ex-aguzzino e l'ex vittima è appunto possibile solo dentro la rappresentazione indotta da un rapporto sadomasochistico. I due sono consapevoli che l'espressione della loro esigenza equivale per entrambi ad una sentenza di morte, ma è esattamente questa autonomia della libertà che viene rappresentata, e rivendicata, dalla Cavani.

Ormai coscienti di non poter sfuggire ai propri assassini, vediamo nella penultima sequenza, tra le brume della città ancora addormentata, la macchina di Max allontanarsi dall'hotel in cui si è svolta la storia. I fari dell'auto nazista seguono a distanza i due. L'ultima sequenza li vede infine camminare insieme. Siamo su uno dei ponti del Danubio: astraendo dalla storia, si potrebbe trattare di un qualunque finale di un qualunque film della *nouvelle vague*, con una coppia di innamorati che va incontro al proprio destino, forse tragico. E così effettivamente è: due colpi di pistola rimbombano in aria, mentre i due cadono l'uno accanto all'altro lungo il marciapiede del ponte. Del "retrotterra" storico non è rimasto quasi nulla; o meglio, esso si è radicalmente incarnato nel presente: la "violenza inutile", come eredità profonda del totalitarismo nazista, si è ripresentata come sottrazione di quello spazio, assurdo, di libertà umana che il campo aveva permesso. È su questo fronte, forse, che la sfumatura di bellezza con cui pure Levi guardava il film poteva in parte attenuare il giudizio di falsità. Nella rappresentazione, e nell'estetizzazione inevitabile, che il film dà dell'intera questione dei sopravvissuti, *proprio perché* al centro della storia non c'è la questione del sopravvissuto, ma questa costituisce semplicemente l'occasione di un racconto, si ha una conferma a latere della costruzione nazista dello sterminio come costruzione totalitaria: totalitaria e totalizzante, destinata costitutivamente a spegnere qualunque fuoco di resistenza che si frapponga alla propria vocazione omicida.

Il percorso e la fossa: La storia e la memoria traumatica in *Se non ora, quando?* di Primo Levi

di

Jonathan Druker

Abstract: Primo Levi's *If Not Now, When?* is a work of historical fiction describing the small triumphs and sufferings of a band of Jewish partisans who fight against the Nazis. They are also Holocaust survivors whose families and communities died in the pits of the Einsatzgruppen. This article reinterprets the novel through the combined lens of trauma theory and historian Saul Friedländer's notion that, in the case of collective catastrophe, genuine historical consciousness may be achieved only through the uneasy juxtaposition of objective historical narrative with the victims' anguished voices. While most other readings of the novel focus on the path Levi's partisans take toward renewed dignity and reconciliation, the principal claim of this article is that the novel succeeds as a work of Holocaust historical fiction because it subverts its own narrative flow – its path – by constantly invoking the pit, the site of trauma that threatens to block the partisans' access to the future. In support of this claim, the article not only analyzes the literary strategies Levi uses to engage his fictional characters in the documented history of World War II, but also uncovers his techniques for representing their memories of the Holocaust, a collective trauma that violently interrupted history's course.

Se non ora, quando?, un romanzo storico di Primo Levi, descrive i dolori e i piccoli trionfi di una banda partigiana di ebrei russi e polacchi che combatte contro i nazisti e poi, finita la guerra, arriva in Italia con l'intenzione di emigrare in Palestina¹. Anche prima del luglio 1943, dell'inizio delle vicende narrate, gli uomini e le donne della banda sono già dei sopravvissuti dell'Olocausto: le loro famiglie e comunità sono state uccise nelle fosse comuni delle *Einsatzgruppen* o nei ghetti o nei campi di sterminio. Secondo la mia interpretazione, il romanzo combina le scene d'azione con i periodi d'inattività, intrecciando la storia irreversibile con le memorie traumatiche e irrevocabili. I partigiani non vivono solo nel presente, l'"ora" del titolo del romanzo, ma anche in un mondo ebraico del passato, turbato e, al contempo, idealizzato. Mentre il tempo mitico vi viene rappresentato con le memo-

· Jonathan Druker è docente universitario alla Illinois State University. È autore di *Primo Levi and Humanism after Auschwitz: Posthumanist Reflections*, Palgrave Macmillan USA, New York 2009, e di diversi saggi su Levi.

¹ Il romanzo di Primo Levi, *Se non ora, quando?*, uscito in prima edizione presso Einaudi nel 1982, è qui citato, con l'abbreviazione SQ seguita da una virgola e dal numero di pagina, secondo l'edizione di Opere, a cura di Marco Belpoliti, vol. 2, Einaudi, Torino 1997, pp. 207-513.

rie sfocate dello *shtetl* e il sionismo offre la possibilità di una storia che progredisce, il romanzo finisce con un riferimento al bombardamento atomico di Hiroshima: una data precisa, la quale segna non solo la fine formale della guerra e presagisce la nuova vita dei partigiani sopravvissuti in Palestina, ma fa pensare anche che ogni passo avanti nella storia crea nuove memorie traumatiche che perseguono il passato e il futuro.

Il mio approccio interpretativo al romanzo di Levi unisce la teoria freudiana del trauma con l'idea dello storico Saul Friedländer che, in una catastrofe collettiva, la genuina coscienza storica è raggiungibile solo attraverso l'accostamento inquieto della narrativa storica basata sui fatti e delle voci angosciate delle vittime². Questi due modi di analisi, i quali affermano che la narrativa letteraria possiede più capacità del resoconto puramente fattuale di intrecciare la storia con la memoria, forniscono l'impalcatura critica per questa nuova lettura di *Se non ora, quando?* Benché le letture precedenti abbiano prodotto delle interpretazioni avvincenti, la maggior parte si è concentrata per lo più sul percorso seguito dai partigiani verso la dignità recuperata e la riconciliazione³. La mia tesi principale è che il romanzo riesce benissimo come opera storica sull'Olocausto, perché sovverte il proprio flusso narrativo – il percorso – invocando costantemente *la fossa*, il sito del trauma che minaccia di bloccare ai partigiani l'accesso al futuro. A supporto della mia tesi, la discussione seguente analizza le strategie letterarie impiegate da Levi per fare partecipare i suoi personaggi alla storia documentata della seconda guerra mondiale e svela le tecniche da lui adottate per rappresentare le loro memorie dell'Olocausto – un evento traumatico collettivo che ha interrotto violentemente il percorso della storia.

*

Le esperienze personali di Levi e i suoi libri lo hanno preparato a scrivere questo romanzo su un mondo che a lui, ebreo laico e assimilato di una famiglia sefardita torinese, era altrimenti estraneo. Diversamente dai suoi personaggi, Levi era un partigiano fallito, il cui arresto aveva avuto come esito la deportazione ad Ausch-

² Secondo Freud, il trauma psicologico ha come risultato un disturbo della memoria, il quale altera la percezione del tempo e mina così la nostra capacità di superare un'esperienza sconvolgente. Chi ha subito un trauma profondo (chi soffre di quello che ora si chiama PTSD, disturbo post-traumatico da stress), "è indotto a *ripetere* il contenuto rimosso nella forma di un'esperienza attuale, anziché [...], a *ricordarlo* come parte del proprio passato", Sigmund Freud, *Al di là del principio di piacere*, trad. it. di Anna Maria Marietti e Renata Colorni, Bollati Boringhieri, Torino 1975, pp. 33-34.

³ Per limitarsi a una campionatura degli studi nordamericani, v. sull'ambiguità della storia nel romanzo, Mirna Cicioni, *Levi's Western: 'Professional Plot' and History in 'If Not Now, When?'*, in *New Reflections on Primo Levi: Before and After Auschwitz*, a cura di Risa Sodi e Millicent Marcus, Palgrave Macmillan, New York 2011, pp. 63-77; sulla dignità riconquistata, Lucie Benchouiha, *Primo Levi: Rewriting the Holocaust*, Troubadour, Leicester 2006, specialmente il capitolo 7 ("*Se non ora quando?* e la dignità dell'uomo"), pp. 106-119; sul ruolo della lingua e dell'identità ebraica in *Se non ora, quando?*, Sander Gilman, *To Quote Primo Levi: 'Redest keyn jiddisch, bist nit kejn jid' ('If You Don't Speak Yiddish, You're Not a Jew')*, in "*Prooftexts: A Journal of Jewish Literary History*", 9, 2 Maggio 1989, pp. 139-60; su Levi in quanto scrittore ebraico in *Se non ora, quando?*, Joseph Lowin, *Primo Levi's Unorthodox Judaism*, in "*Jewish Book Annual*", 45 (1987), pp. 168-181.

witz. Durante il suo anno nel lager, descritto in *Se questo è un uomo*, Levi si trovò dal punto di vista linguistico e culturale in minoranza, poiché la gran parte dei prigionieri erano ebrei ashkenaziti che parlavano lo yiddish. Gli sembravano esotici e a volte ostili e questi, a loro volta, pensavano che Levi, in quanto italiano, fosse un ebreo strano e improbabile⁴. Levi capiva il tedesco con difficoltà e molto poco dello yiddish⁵. Ciononostante, raccontò che fece alcune amicizie fra gli ashkenaziti, come l'ebreo polacco Chajim, uomo dotto e anche orologiaio, che sarebbe servito da modello per Mendel, l'orologiaio protagonista di *Se non ora, quando?* Il secondo libro di Levi, *La tregua* del 1963, raccontò la sua liberazione da Auschwitz e i suoi nove mesi da "Displaced Person", mentre aspetta e girovaga per l'Europa orientale, prima di arrivare in Italia nell'Ottobre del 1945⁶. Il suo percorso era simile all'itinerario che creò più tardi per i suoi combattenti in *Se non ora, quando?*. Nell'ultimo capitolo de *La tregua*, raccontò di come dei giovani sionisti in viaggio per la Palestina, senza chiedere il permesso di nessuno, agganciarono il loro vagone al treno che portava Levi verso casa, un particolare che riutilizza nel romanzo.

Col tempo, Levi si accorse che i suoi connazionali avrebbero dovuto conoscere meglio la civiltà "che il nazismo aveva distrutto dalle radici"⁷ e desiderò anche smentire il luogo comune che gli ebrei ashkenaziti non avessero offerto alcuna resistenza ai nazisti. Nel 1966, Levi trovò il germe della vicenda storica che poi avrebbe elaborato nel romanzo, quando un amico gli raccontò del suo volontariato in un centro d'accoglienza nell'estate del 1945, dove aveva conosciuto una banda di ex-partigiani che sembrava mantenere più dignità degli altri profughi ashkenaziti. Nel 1981, e dopo molti mesi di ricerca, Levi scrisse *Se non ora, quando?*. Nella "Nota" alla fine del libro, la quale include una bibliografia ampia di fonti storiche, Levi descrisse la sua ricerca diligente e il suo impegno al servizio della verità storica⁸. È chiaro che prestasse attenzione alla geografia e alla cronologia, e che rappresentasse con efficacia i rapporti complessi e a volte ostili tra i partigiani ebrei e le loro controparti sovietiche e polacche. Ricorrendo a una storia sociale ben conosciuta, Levi rappresentò con precisione una gamma di tipi di ebrei orientali, da quelli ortodossi e distanti dal mondo a quelli mondani ed esperti della politica; e, nell'interesse della verosimiglianza, condì di yiddish e di proverbi in yiddish la sua prosa⁹.

⁴ Primo Levi, *Se questo è un uomo*, in *Opere*, a cura di Marco Belpoliti, vol. 1, Einaudi, Torino 1997, p. 25.

⁵ Ivi, p. 41.

⁶ Primo Levi, *La tregua*, in *Opere*, a cura di Marco Belpoliti, Einaudi, Torino 1997.

⁷ Cito dalla "Nota" dell'autore in SQ, 511. Levi scrisse qualche paragrafo sulla genesi e sullo scopo del romanzo in *Itinerario d'uno scrittore ebreo*, in Id., *Opere, op. cit.*, vol. 2, pp. 1213-1229, qui in particolare pp. 1225-1229.

⁸ SQ, 511-513.

⁹ Per dare alla mia analisi la necessaria concentrazione, lascio da parte altri avvenimenti nel romanzo e molte altre allusioni alla storia e all'ebraismo. Per un sommario conciso di questi argomenti, rimando a Risa Sodi, *If Not Now, When? A Novel of Reconciliation and Becoming*, in *Approaches to Teaching the Works of Primo Levi*, a cura di Nicholas Patruno e Roberta Ricci, Modern Language Association, New York 2014, pp. 137-153.

Nella seconda parte del saggio, spiegherò i particolari della cornice storico-spaziale del romanzo, la quale ne nasconde a volte l'altrettanto importante dimensione psicologica. Per il momento, noto che, secondo gli studiosi della narrativa dell'Olocausto, gli autori di successo acquisiscono autorità storica e legittimità morale attraverso l'intertestualità, cioè, con prestiti dal e riferimenti al linguaggio delle fonti storiche e testimoniali¹⁰. A tal fine, Levi montò i frammenti recuperati da una gamma di documenti, inclusi quelli scritti durante e dopo la guerra dai partigiani ebrei e anche una famosa canzone partigiana in yiddish pertinente al tema dei 'percorsi' e intitolata "Non dire mai che hai percorso l'ultimo cammino"¹¹. Tuttavia, quando si tratta di rappresentare la psiche dei personaggi, la fonte più significativa di Levi è la sua testimonianza dell'Olocausto, alla quale fa riferimento indirettamente. Levi aveva titoli a scrivere questo romanzo, che accosta i fatti con i sentimenti, sia per la sua comprensione profonda di che cosa significa essere travolto da un trauma collettivo, sia per le sue articolazioni testuali di quel trauma. È significativo che, nella sua bibliografia, non ci siano opere sulla psicologia dei sopravvissuti: sembra che Levi fosse l'autorità di sé stesso. La mancanza fa pensare anche che esista un divario epistemologico, potenziale fonte di turbamento, tra la storia e la memoria, tra le date e i luoghi che si possono documentare e le condizioni psicologiche che non si possono documentare, quantomeno non nello stesso modo obiettivo.

Anni fa l'eminente storico dell'Olocausto Saul Friedländer mise in dubbio "la tesi comune", affermata da Maurice Halbwachs, Pierre Nora ed altri, che c'è "un'opposizione di base tra memoria e storia"¹². Mentre "il processo implicato nel plasmare la memoria è, per lo meno teoricamente, antitetico a quello implicato nello scrivere di storia", Friedländer sostenne che la genuina "coscienza storica" si trova nella "terra di mezzo", dove i due poli "vengono intrecciati e relazionati l'uno all'altro"¹³. Nel caso dell'Olocausto e di altre catastrofi violente, la terra di mezzo è raggiunta mediante l'accostamento della storiografia obiettiva alle voci delle vittime, e anche alle osservazioni dello storico consapevole dei limiti e dell'incompletezza del discorso storico convenzionale di fronte a un eccesso di significato imperscrutabile¹⁴.

Il commento dovrebbe spezzare la facile progressione lineare della narrazione, introdurre interpretazioni alternative, mettere in questione ogni conclusione parziale, resistere al bisogno di chiudere. A causa della necessità di qualche forma di sequenza narrativa nello scrivere di

¹⁰ Si veda, per esempio, Sue Vice, *Holocaust Fiction*, Routledge, London 2000, p. 2.

¹¹ Hirsch Glik, un poeta di Vilna, scrisse il testo per "Zog nit keynmol az du geyst dem letstn veg," la canzone che divenne nota come l'inno informale dei partigiani ebrei.

¹² Saul Friedländer, *Memory, History, and the Extermination of the Jews of Europe*, Indiana UP, Bloomington 1993, pp. vii-viii. V., per esempio, Pierre Nora, *Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire*, "Representations", 26, 1989, pp. 7-25: "la memoria è personale o pertinente a un gruppo; la storia appartiene a ciascuno e a nessuno, da cui le sue pretese di universale autorità" (*Ivi*, pp. 8-9).

¹³ Saul Friedländer, *op. cit.*, p. viii.

¹⁴ *Ivi*, p. 133.

storia, un tale commento può introdurre rifrazioni, schegciate o costantemente ricorrenti, di un passato traumatico attraverso l'uso di innumerevoli, differenti punti di vista¹⁵.

Adoperando i concetti e il lessico della psicanalisi, Friedländer sostenne che la memoria traumatica, anche chiamata “memoria profonda”, invece di affermare semplicemente il discorso storico, lo interrompe e lo scheggia in un modo produttivo. In più, “la rielaborazione” del trauma collettivo non significa guarire le ferite della storia, e in tal modo “arrendersi alla tentazione di chiudere”. Anzi, vuol dire accettare “ciò che rimane indeterminato, elusivo e opaco”¹⁶, una zona ambigua dove la narrativa letteraria è a suo agio quando è invitata a soggiornarvi¹⁷.

Mentre Friedländer aveva paura che il passare del tempo nutrisse nella storiografia dell'Olocausto “una tendenza a chiudere senza risoluzione”, era incoraggiato da “una crescente sensibilità nell'arte e nella letteratura”¹⁸, che potrebbe affiancare bene la storia alla memoria (lodò specialmente *Shoah* di Claude Lanzmann). Sullo stesso argomento, lo storico Yosef Yerushalmi disse: “l'Olocausto ha già generato più ricerca storica di qualunque singolo evento nella storia ebraica, ma non ho dubbi sul fatto che la sua immagine sia stata formata non dall'incudine dello storico, bensì nel crogiolo del romanziere”¹⁹. Tutto ciò per dire che la scrittura letteraria si è dimostrata più capace delle opere di storia obiettiva, specialmente quelle che non tengono conto della testimonianza delle vittime, di immaginare e rappresentare sullo sfondo storico, e in modo avvincente e completo, la voce dell'oppresso e perfino la voce dell'oppressore.

La mia analisi farà vedere che *Se non ora, quando?* è un'opera di narrativa letteraria che riesce ad intrecciare la storia e la memoria traumatica, anche se alcuni critici si lamentano che i personaggi di Levi siano caricature invece che individui ben sviluppati e che Levi scriva meglio come testimone che non come romanziere (un giudizio che condivido anch'io)²⁰. È anche evidente, dopo uno studio attento del romanzo, perché sia inquieto il matrimonio della storia e della memoria traumatica nelle rappresentazioni letterarie, così come, secondo Friedländer, nella storiografia dell'Olocausto. La rimembranza del trauma resiste alla chiusura e al tempo futuro, perché interrompe la fondamentale coerenza lineare della narrativa convenzionale. In più, gli aspetti frammentati e atemporali dell'esperienza traumatica resistono non solo alla narrazione, ma anche alla lingua in sé. Di conseguenza,

¹⁵ *Ivi*, p. 132.

¹⁶ *Ivi*, p. 131.

¹⁷ Sono d'accordo con la seguente descrizione del progetto di Friedländer: “[La sua] integrazione nella storia dell'Olocausto delle voci dello storico e del sopravvissuto propone la base per una maniera perturbante e autonoma di raccontare la storia: una narrazione anti-redentiva che elabora, senza tuttavia mai superarlo, il divario tra la ‘memoria profonda’ di un sopravvissuto e la narrazione storica”, James Young, *Between History and Memory: The Uncanny Voices of Historian and Survivor*, in “History and Memory”, 9, 1-2, 1997, pp. 47-58, qui pp. 48-49.

¹⁸ Friedländer, p. 133.

¹⁹ Yosef Yerushalmi, *Zakhor: Jewish History and Jewish Memory*, University of Washington P, Seattle 1982, p. 98.

²⁰ Michael Rothberg e Jonathan Druker, *A Secular Alternative: Primo Levi's Place in American Holocaust Discourse*, in “Shofar: An Interdisciplinary Journal of Jewish Studies”, Vol. 28, No. 1 (Fall 2009), pp. 104-126, qui p. 112.

l'integrazione della storia e della memoria si ottiene solo quando si impara ad ascoltare i silenzi.

*

Stando a precedenti studi, *Se non ora, quando?* recupera la storia progressiva della gente ebraica e rinnova la marcia in avanti del tempo con il resoconto dei partigiani che resistono attivamente al nazismo e la cui fiducia in se stessi contribuirà più tardi alla creazione del nuovo stato ebraico. Benché menzionati di passaggio in altre letture, non c'è stato finora un'analisi profonda degli altri tipi di tempo che Levi impiega nel romanzo, cioè il mitico, o edenico, e quello traumatico.²¹ Il tempo mitico fa riferimento ai ricordi nostalgici e idealizzati dello *shtetl*, prima che i nazisti lo distruggessero per sempre. Le case e le patrie perdute, un tema importante del romanzo, diventano luoghi del trauma con dimensioni spaziali e temporali. Con l'espressione "il tempo traumatico", indico una percezione del tempo fermato o contrastato che si oppone al tempo storico irreversibile e lo complica, nella stessa maniera che Friedländer attribuisce alla "memoria profonda." Questo trauma psichico cortocircuita il processo mentale che ci permette di venire a patti con il passato e di guardare verso il futuro. Di conseguenza, un individuo traumatizzato mai ritorna veramente dal luogo della memoria traumatica e mai porta a chiusura la sua storia turbata.

Tutti i partigiani di Levi sono segnati dal trauma, soprattutto Mendel, il protagonista principale del romanzo e il personaggio chiave nella mia interpretazione. Come racconto d'avventura, *Se non ora, quando?* ha una trama trascinante. Tuttavia, le tappe della vita interiore di Mendel costituiscono una trama altrettanto avvincente. Come vedremo, Mendel è un sopravvissuto che soffre dei mali descritti da Levi nei suoi altri libri: la vergogna, il senso di colpa, e un esaurimento fisico e psicologico. Mendel dice all'inizio del romanzo, e anche verso la fine, che il suo nome vuol dire "consolatore" in ebraico, ma che egli non ha mai consolato nessuno, incluso se stesso²². Non può alleviare il suo dolore – per non parlare dei dolori degli altri. In questo senso, è una vittima esemplare del trauma. In apertura del romanzo, Mendel medita sulle sue sventure, ostacolato dal suo passato, ancora in vita ma sentendosi morto. È uno dei centomila soldati sovietici smarriti, intrappolati dietro le linee nemiche, e ufficialmente "dispersi," un termine perfettamente adeguato per descrivere il suo stato d'animo. "Si contano i vivi e i morti, i dispersi non sono né vivi né morti e non si possono contare. Sono come i fantasmi"²³, dice Mendel. La narrazione comincia per davvero, quando Mendel incita se stesso a

²¹ Per Yaffa Eliach, "il tempo della pistola è il tema centrale" (Yaffa Eliach, *Primo Levi and His Concept of Time*, in *Memory and Mastery: Primo Levi as Writer and Witness*, a cura di Roberta S. Kremer, SUNY Press, Albany 2001, pp. 21-34, qui p. 25) nel romanzo. Altri studiosi toccano il problema del tempo frammentato: v. perciò Efraim Sicher, *The Holocaust Novel*, Routledge, London 2005), pp. 63-71, e Ilona Klein, *The Partisan and His Doppelgänger*, in *Answering Auschwitz: Primo Levi's Science and Humanism after the Fall*, a cura di Stanislao Pugliese, Fordham University Press, New York 2011, pp. 114-126.

²² SQ, 213, 483.

²³ SQ, 216.

combattere, a fare la storia, anche se, come dice un altro personaggio, la banda lotta “per tre righe nei libri di storia”²⁴. A parte Mendel, chi sono i partigiani di Levi?

Ognuno di loro, uomo o donna, aveva sulle spalle una storia diversa, ma rovente e pesante come il piombo fuso; ognuno avrebbe dovuto piangere cento morti se la guerra e tre inverni terribili gliene avessero lasciato il tempo e il respiro. Erano stanchi, poveri e sporchi, ma non sconfitti. [...] [N]ell’avventura ogni giorno diversa della Partisanka, nella steppa gelata, nella neve e nel fango avevano trovato una libertà nuova²⁵.

Per tutto il romanzo, Levi mantiene una tensione produttiva tra l’autonomia acquisita solo recentemente dai suoi personaggi e i traumi latenti che su di loro gravano e li insidiano. Benché siano troppo occupati con il tentativo di combattere e di sopravvivere per pensare molto alle loro perdite, Mendel, che Levi definì un alter ego, si sofferma sulle sue memorie dolenti²⁶. Anche se è vero che il trauma di Mendel echeggia in qualche modo quello di Levi stesso, l’autore nota almeno una distinzione importante tra le sue esperienze e quelle delle persone reali su cui sono basati i suoi personaggi: lui tornò a casa e alla famiglia, alla sua città e al suo paese, mentre loro, in modo dissimile da Levi e dai partigiani russi e polacchi (cioè, non ebrei), non avevano una casa dove ritornare, pur essendo sopravvissuti alla guerra. Il narratore onnisciente spiega:

Per i russi, la nostalgia della casa era una speranza non irragionevole, anzi probabile: un desiderio di ritorno, un richiamo. Per gli ebrei, il rimpianto delle loro case non era una speranza ma una disperazione, sepolta fino allora sotto dolori più urgenti e gravi, ma latente. Le loro case non c’erano più: erano state spazzate via, incendiate dalla guerra o dalle strage, insanguinate dalle squadre dei cacciatori d’uomini [cioè, dalle *Einsatzgruppen*]; case-tomba, a cui era meglio non pensare, case di cenere. Perché vivere ancora, perché combattere? Per quale casa, per quale patria, per quale avvenire?²⁷

Con questo brano, ed altri simili, Levi esprime lo sradicamento profondo che deve aver condizionato la storia del movimento partigiano ebraico, una storia irrisolta che possiamo cominciare a vedere più chiaramente attraverso le lenti della memoria traumatica. Combattere quando la propria casa e famiglia sono salve, è una cosa. Ma è ben altra cosa combattere quando quasi tutto è già perso.

Quando i partigiani arrivano finalmente a Milano, si meravigliano dell’ibridità fiduciosa degli ebrei italiani: sono tanto italiani quanto ebrei e, ora che il fascismo è sconfitto, sembrano essere di nuovo parte della nazione. Un personaggio scettico di nome Francesco, un comunista ed ex-partigiano, non capisce perché la banda e Mendel “venivano via dal loro paese”. Avendo voglia di spiegare, ma impedito da una barriera linguistica e culturale, Mendel pensa:

“[Francesco,] una casa tu ce l’hai, la casa per cui hai combattuto, oltre che per le tue idee. Un casa, una terra sotto i piedi, un cielo sopra la testa che è tuo ed è sempre lo stesso. Una madre

²⁴ SQ, 282.

²⁵ SQ, 331-332.

²⁶ Primo Levi, *Mendel, il consolatore*, intervista concessa a Rosellina Balbi, in *Primo Levi, Conversazioni e interviste 1963-1987*, a cura di Marco Belpoliti, Einaudi, Torino 1997, pp. 129-135, qui p. 132.

²⁷ SQ, 319.

e un padre; una ragazza o una moglie. Hai qualcuno e qualcosa per cui ti piace vivere. Se parlassi la tua lingua potrei cercare di spiegarti²⁸.

Con questo incontro, Levi suggerisce che sopravvivere all'Olocausto, già così difficile e penoso, deve essere infinitamente peggio per chi ha perso la famiglia, la comunità e il paesaggio che li nutriva: tutto ciò ha come risultato uno sradicamento traumatico e irreparabile. In più, l'incapacità di Mendel di farsi capire da un collega ebreo e partigiano non può essere attribuibile solamente all'incomprensione linguistica, ma anche al fatto che il trauma di Mendel resiste alla propria narrazione. Con una lingua franca, Mendel riuscirebbe soltanto a "cercare di spiegare" a un ebreo italiano cosa vuol dire essere completamente senza dimora nell'immediato dopoguerra. Questo divario quasi insuperabile è una delle sfide principali che Levi dovette affrontare quando scrisse il romanzo e che cercò di affrontare, accostando la dimensione psicologica e quella storica.

La condizione di Mendel, e la sua ambivalenza tormentata quando è richiamato alla battaglia, sono essenziali al meccanismo del testo, in cui la storia è formata e, al contempo, destabilizzata da memorie collettive dolorose. Invece di parlare direttamente della condizione traumatica di Mendel – la parola 'trauma' non appare mai nel libro –, Levi impiega dei dispositivi letterari specifici per imitarne i sintomi. Per esempio, Mendel è assalito da ripetuti flashback, i quali lo riportano agli avvenimenti dell'Olocausto, che sono causa di turbamento. A prima vista, questi flashback non sembrerebbero cruciali, perché *Se non ora, quando?* è strutturato intorno alla narrazione lineare di un periodo storico preciso, mese per mese e chilometro per chilometro, in un racconto che si potrebbe tracciare su un diagramma temporale-spaziale. Le prime due pagine contengono una carta geografica che indica il percorso dei partigiani dalla Russia orientale a Milano, e ognuno dei dodici capitoli del libro ha per titolo il mese e l'anno in cui si svolge, dal Luglio del 1943 all'Agosto del 1945. In più, il lettore è informato delle date che segnano avvenimenti importanti nella storia dei partigiani e nella guerra che li avvolge. Perfino il titolo del romanzo, *Se non ora, quando?*, sottolinea che questa non è l'ora di riflettere, ma di reagire. Il titolo, che ripete e modifica uno dei più famosi aforismi di Hillel, appare nel coro di una finta canzone partigiana, che sarebbe stata composta il 13 giugno 1943. La canzone fa riferimento alla storia della persecuzione degli ebrei, mentre pronuncia l'impegno attivo dei partigiani. "Se non così, come?" cantano, "Se non ora, quando?"²⁹. L'enfasi sulla parola *così* denota una maniera risoluta di agire che li porterà in Italia e finalmente in Palestina³⁰. Tuttavia, il battito insi-

²⁸ SQ, 505.

²⁹ SQ, 348.

³⁰ L'aforisma di Hillel è: "Se non sono io per me, chi sarà per me? E se sono solo per me, cosa sono io? E se non ora, quando?" (Pirké Avot, 1:13). L'aforisma afferma che l'amor proprio è etico, ma che chi si preoccupa solo di se stesso e non dell'altro – e giusto ora – non è una persona etica. Tuttavia, Mendel sostiene che ci sono periodi in cui le etiche normative vanno sostituite con l'etica di guerra (SQ, 294-295). Questa realtà potrebbe spiegare perché Levi abbia modificato la seconda frase dell'aforisma così che "E se sono solo per me, cosa sono io?" diventa "Se non così, come?" (SQ, 348). Così, la preoccupazione per l'altro è soppiantata dal "percorso" che deve seguire il guerriero riluttante. Si può, comunque, affermare che l'esitazione di Mendel sovverte questo percorso nel romanzo tanto quanto il trauma dell'Olocausto interrompe il flusso della storia e la promessa del progresso.

stente del tempo che marcia in avanti cela il fragile stato psicologico dei personaggi di Levi, individui che sono ambivalenti di fronte all'agire e non sono sempre pronti a lottare per un futuro sconosciuto. Nonostante la narrazione coerente della storia, e l'importanza delle strutture temporali e spaziali, il romanzo contiene numerose lacune narrative e deviazioni di percorso che riflettono il lutto incompiuto, i resti delle "memorie profonde", che tormentano i partigiani.

"Al mio paese, di orologi ce n'erano pochi", afferma Mendel nella prima frase del romanzo. Il tempo come dimensione psicologica e sociale occupa spesso i suoi pensieri, perché era orologiaio prima della guerra, un particolare artificioso che tuttavia serve lo scopo di Levi. Con l'arrivo dell'esercito tedesco, che porta con sé violenza e distruzione, "il paese è rimasto senza ore"³¹. In *Se questo è un uomo*, la testimonianza leviana sull'esperienza concentrazionaria, incontriamo per la prima volta l'idea che l'Olocausto abbia interrotto il flusso del tempo e della storia. Dopo molti mesi nel Lager, quando Levi si era abituato a questo modo strano di vivere, senza via d'uscita salvo la morte, osservò: "il futuro ci stava davanti grigio e inarticolato, come una barriera invincibile. Per noi, la storia si è fermata"³². *Se non ora, quando?* sembrerebbe proporre che i partigiani fossero diversi dai prigionieri dei Lager, oppure dei ghetti, perché possiedono i mezzi per resistere attivamente ai nazisti e recuperare la loro dignità. Comunque, una lettura attenta rivela una dinamica complessa tra l'azione e l'inattività, tra la storia irrefrenabile e la memoria traumatica. È l'accostamento di cronologie diverse – quella che guarda avanti, quella nostalgica, e quella traumatica – che rende il romanzo di Levi una narrazione storica avvincente.

In riferimento all'epoca mitica del suo *shtetl*, chiamato Strelka, Mendel ricorda che il tempo sembrava circolare, perché niente cambiava. Questo sguardo nostalgico sulla casa perduta non ci sorprende. "Lo Shtetl nell'assenza di realtà viventi è divenuto un tropo, una metafora congelata nel tempo," osservò Eva Hoffman. "Nelle nostre menti, esso tende a essere immutabile ...ma non era esente da forze accidentali, conflittuali, e di sviluppo – in altre parole, dalla storia"³³. In effetti, l'orologio del campanile della chiesa si era rotto decenni prima che i nazisti uccidessero la maggiore parte degli abitanti di Strelka ed eliminassero il paese dalla mappa.

"Questo paese che non c'è più io l'ho maledetto molte volte, perché era un paese di anatre e di capre, e c'era la chiesa e la sinagoga ma non c'era il cinematografo; e adesso a pensarlo mi sembra il Giardino dell'Eden e mi taglierei una mano perché il tempo camminasse all'indietro e tutto tornasse come prima"³⁴.

Levi indica che la perdita di questo mondo antiquato e pastorale non toccato dalla modernità è il primo trauma di Mendel, un'angoscia mentale più penosa di quanto sarebbe la perdita di una mano per un soldato o un meccanico. Comunque, il tempo della distruzione non può invertire il suo corso; il mondo perduto

³¹ SQ, 211.

³² Primo Levi, *Se questo è un uomo*, op. cit., p. 113.

³³ Eva Hoffman, *Shtetl: The Life and Death of a Small Town and the World of Polish Jews*, Houghton Mifflin, Boston 1997, p. 80.

³⁴ SQ, 212.

dell'ebraismo orientale, già soggetto alla modernità molto prima della guerra, non tornerà mai più intatto.

Mi pare che il trauma psichico non sia una rimembranza quanto uno smembramento. Il gesto auto-lacerante di Mendel, la sua offerta di tagliarsi la mano per far rivivere il tempo mitico, esprime non solo lo smembramento del suo vecchio mondo, ma anche il senso di colpa del sopravvissuto: Strelka “non c'è più”, mentre lui è ancora in vita.

Metà dei paesani si sono sparsi per la campagna e per il bosco, e l'altra metà stanno in una fossa, e non ci stanno stretti, perché tanti erano morti già prima. In una fossa, sì; e l'hanno dovuta scavare loro, gli ebrei di Strelka. [...] [A]vevo una moglie [Rivke] e sta nella fossa anche lei”³⁵.

Levi impiega la parola ‘fossa’ ossessivamente ripetuta, per indicare che il suo protagonista non è stato capace di elaborare pienamente quella brutale immagine. Freud avrebbe detto che la fossa è “sovradeterminata”, una parola caricata di un eccesso di significato, che va oltre quello dell'esperienza normale. La sua articolazione serve a riaprire la ferita di Mendel e a segnalare la sua incapacità di andare oltre questo trauma³⁶. Per di più, la fossa rappresenta non solo una catastrofe personale, ma anche quella collettiva, che presagisce la dissoluzione della comunità. Il rabbino che aveva impartito a Mendel l'educazione ebraica, “sta nella fossa anche lui”³⁷ e Mendel ha ormai dimenticato una gran parte del suo patrimonio culturale ebraico. Perfino la credenza religiosa muore nella fossa, la cui realtà storica offre una sfida formidabile alla teodicea: “I tedeschi li ha fatti Dio; e perché li ha fatti? O perché ha permesso che il Satàn li facesse? Per i nostri peccati? E se un uomo non ha peccati?,” si chiede Mendel come un Giobbe moderno. “O una donna? E che peccati aveva mia moglie? O forse una donna come mia moglie deve morire e giacere in una fossa con cento altre donne, e con i bambini...per i peccati stessi dei tedeschi che le hanno mitragliate sull'orla della fossa?”³⁸.

Il *topos* della fossa fa vedere come la memoria del superstite aggiunga profondità psicologica alla narrazione storica obiettiva, permettendo un intreccio che, per Friedländer, costituisce la vera “coscienza storica”. Prima dell'inizio del romanzo, nel luglio 1943, i tedeschi avevano già occupato la parte occidentale dell'Unione Sovietica, e delle truppe SS, le *Einsatzgruppen* o gli *Einsatzkommandos*, avevano già fucilato e seppellito circa un milione di uomini, donne e bambini in fosse comuni. Gli ebrei arrivavano a piedi o in camion sul luogo dell'esecuzione, dove le fosse erano già state preparate. In alcuni casi, le vittime intrappolate erano costrette a scavare da sé le loro future tombe. In antitesi ai metodi adoperati più tardi, cioè la

³⁵ SQ, 212.

³⁶ In un'altra occasione, quando Mendel dorme male, la sua moglie scomparsa gli appare spontaneamente come in un sogno. Levi usa questo passaggio per illustrare ulteriormente la psicologia del trauma. Incapace di integrare le memorie e lasciarle nel passato, Mendel cerca senza successo di reprimerle o, quantomeno, di resistere a loro. “Rivke dai tristi occhi neri [apparve], ma Mendel la scacciò subito, non la voleva, non la poteva pensare. Rivke, Strelka, la fossa: va' via, Rivke, per favore. Torna là da dove sei venuta, lasciami vivere” (SQ, 370). Questi imperativi imploranti indicano un legame esplicito tra il senso di colpa del sopravvissuto e la persistenza del trauma.

³⁷ SQ, 215.

³⁸ SQ, 219.

deportazione degli ebrei dai loro paesi o dai ghetti nei centri di sterminio, le *Einsatzgruppen* andavano direttamente nelle comunità delle vittime a massaccrarle. Nel romanzo, si allude più volte a questo sfondo cupo, che Mendel ricorda mal volentieri e che, però, datando a prima dell'inizio del racconto, non viene mai spiegato in uno stile storico obiettivo.

Un'altra tecnica che Levi impiega per evocare il trauma è il flashback scatenato da una persona o da un oggetto incontrati nel presente. Uno dei flashback di Mendel è provocato dalla vista e dall'odore di un giocattolo per bambini smembrato,

una povera bamboletta rosa, nuda, mutilata di una gamba. La accostò al naso, e percepì un odore dell'infanzia, l'odore patetico della canfora, della celluloido; per un attimo, evocate con violenza brutale, le sue sorelle, l'amichetta delle sorelle che sarebbe diventata sua moglie, Strelka, la fossa³⁹.

Queste ripetizioni ossessive – ancora il membro perso, e ancora la fossa – si raffigurano qui come immagini passeggiere invece che come elementi di una cronologia. In questo modo, Levi mette in evidenza che nel tempo traumatico la memoria della violenza è spesso frammentata, incoerente, e resistente alla narrazione lineare⁴⁰.

Un brano importantissimo, ma trascurato dalla critica, è collocato verso la fine di Gennaio del 1945, uno o due giorni prima che l'Armata rossa liberasse i sopravvissuti di Auschwitz, incluso Levi, il 27 di quel mese. Al riparo dai bombardamenti massicci della notte prima in un bunker a meno di cento chilometri a nord-est del campo di sterminio, Mendel si sveglia al suono attenuato delle campane. Per la prima volta, lui e i suoi compagni sono dietro al fronte: “voleva dire che la guerra era finita”. Scomparsa la paura della morte, il cuore di Mendel non è riempito di gioia; si sente, invece, “tranquillo e scarico come è tranquillo un orologio scarico. Tranquillo e non felice, tranquillamente infelice”⁴¹. Questi sentimenti melancolici sono molto simili a quelli espressi da Levi quando, ne *La tregua*⁴², ricorda l'esperienza della propria liberazione. Entrambi sopravvissuti, Levi e il suo personaggio adiscono alla stessa eredità traumatica. In quel momento, il periodo di latenza termina definitivamente e il ricordo dei morti inonda la mente di Mendel. “Rivide, al di là delle palpebre, il viso affilato di Rivke, con gli occhi suggellati, i capelli contorti come

³⁹ SQ, 257.

⁴⁰ Elaborando quasi alla lettera il concetto del tempo traumatico, Levi creò un incubo specialmente vivido e spaventoso in cui gli orologi vanno di traverso. Mendel sognò che due uomini “lo avevano condotto giù per una scala, o forse era il pozzo di una miniera, e poi per una lunga galleria: il soffitto era dipinto di nero e alle pareti erano appesi molti orologi [...]. Ognuno di loro segnava un'ora diversa, ed alcuni, addirittura, camminavano all'indietro; di questo, Mendel si sentiva vagamente colpevole. [...] Gli chiedeva chi era, e Mendel non sapeva rispondere: non ricordava più il suo nome, né dove era nato, nulla” (SQ, 402). Anche se il sogno è troppo complesso per affidare tutti i suoi segreti a una singola interpretazione, c'è di sicuro un legame tra la rottura del tempo storico indotto dal trauma e il senso d'identità compromessa di Mendel.

⁴¹ SQ, 440.

⁴² Primo Levi, *La tregua*, op. cit., p. 206. Per una discussione del ruolo del trauma in questo libro, cfr. Jonathan Druker, *Trauma and Latency in The Reawakening in New Reflections on Primo Levi: Before and After Auschwitz*, a cura di Risa Sodi e Millicent Marcus Palgrave Macmillan, New York 2011), pp. 63-77.

serpenti. Rivke sotto terra come noi. È lei che mi soffia via le altre donne d'intorno...[C]hi ha detto che i morti non hanno più potere?"⁴³. La vittima del trauma non può mettere da parte il passato, perché il presente è infestato dalla memoria incancellabile dei morti. Ecco perché Rivke vi è raffigurata con "i capelli contorti come serpenti", come la Medusa, la quale, secondo la mitologia greca, pietrificava chiunque la guardasse negli occhi, lasciando la vittima congelata per sempre in quell'istante. Anche se "l'incubo nazista per loro era finito," dice Mendel a se stesso, "vorrei che il sonno non finisse mai." In quel momento, Mendel preferisce l'oblio a un mondo nuovo senza una casa e senza un passato utilizzabile. "Uno entra in una casa e appende gli abiti e i ricordi; dove appendi i tuoi ricordi, Mendel?"⁴⁴, si chiede. La distruzione della famiglia, della casa e della comunità ha come risultato delle memorie frammentate che conducono infine alla dimenticanza e alla perdita dell'identità.

*

I motivi della nascita, della rinascita, e i riti di passaggio dominano le ultime pagine del romanzo: così Levi sembra indicare che il trauma dei partigiani è stato superato, almeno in parte. Consideriamo come la seguente scena dell'ultimo capitolo rappresenti un tipo di "rielaborazione" sullo sfondo di un mondo svuotato dopo un disastro. Finita la guerra, la banda è in treno e si avvicina alla frontiera italiana. La salita in cima al passo del Brennero presagisce il loro viaggio sionista verso Gerusalemme e una nuova vita. Gedale, il capo del gruppo, evoca il loro stato d'animo gioioso, suonando con il violino una melodia ebreo-russa.

[Hanno davanti] il mondo, da ricreare, da ripopolare, come dopo il diluvio. In risalita, in allegra salita verso il valico: salita, *alìa*, si chiama così il cammino quando si esce dall'esilio, dal profondo, e si sale verso la luce. Anche il ritmo del violino saliva; sempre più rapido, si faceva sfrenato, orgiastico. [...] [Poi] si udì a un tratto uno scatto secco, e il violino tacque⁴⁵.

Decidendo che lo strumento spezzato non è riparabile, Gedale lo lascia cadere sul binario del treno "con un rintocco funereo". Fra qualche ora la banda raggiungerà l'Italia, una sosta lungo la strada per la Palestina, un passaggio in un mondo di nuove possibilità dove dimenticare un po' può essere salutare. In questo periodo di cambiamento, la disinvoltura con cui Gedale butta via il suo amato violino, uno degli oggetti più iconici della cultura ebraica askhenazita (anzi, un cliché), non diminuisce il valore simbolico dell'atto per i partigiani. L'eliminazione del violino li purga del passato, a volte triste a volte gioioso, mentre si dirigono verso una nuova terra che offrirà loro la propria musica.

In più, i partigiani cominciano a pensare alla patria persa dell'est come a una madre da cui occorre allontanarsi come i neonati che sopravvivono al trauma della nascita per poi trovare una nuova casa. "Partoriti, espulsi. La Russia ci ha concepiti, ci ha nutriti...;" dice una partigiana del gruppo, "poi ha avuto le doglie, si è con-

⁴³ SQ, 441.

⁴⁴ SQ, 441.

⁴⁵ SQ, 485.

tratta e ci ha gettati fuori, e adesso eccoci qui, nudi e nuovi, come bambini appena nati”⁴⁶. Una mattina solare d’estate a Milano, alla fine del romanzo, Mendel dice a sé stesso: “a trent’anni la vita può ricominciare. Come un libro quando hai finito il primo volume... Questo è un buon luogo per ricominciare a vivere”⁴⁷. Essere in Italia, dove, per la prima volta, i partigiani sono trattati come essere umani, permette loro di lasciarsi indietro il proprio passato traumatico. In più, il romanzo rappresenta in arte l’idea che una tappa necessaria nell’immaginare una nuova nazione, una nuova collettività, è trovare un modo per piangere la morte di quella vecchia.

Descritte le grandi difficoltà che si incontrano nel superare il trauma, è ragionevole chiedere se questo finale felice, consueto e un po’ banale, sia una forma di riscatto prematuro che concepisce per sbaglio “la rielaborazione” come dimenticanza. Dà Levi a sé e ai lettori la conclusione incoraggiante e desiderata invece di quella dura e amara che dovremmo accettare, in cui la memoria traumatica infesta il futuro? Forse, Levi si è accorto del problema e termina, quindi, il romanzo con un segnale “deliberatamente ambiguo”⁴⁸. Ci si avvicina così all’idea di Friedländer, già citata, che la vera “rielaborazione” abbraccia “ciò che rimane indeterminato, elusivo e opaco”. L’ultima pagina del romanzo descrive la nascita di un bambino a una coppia di partigiani. Il neonato rappresenta la prima generazione che crescerà in una nuova terra, in Palestina, e senza un’esperienza personale dell’Olocausto. Comunque, questo ottimismo è temperato dall’ultima frase del libro, che data la scena finale al 7 agosto 1945, il giorno dopo che gli Stati Uniti avevano sganciato un’arma nucleare su Hiroshima. Terminando la sua narrazione con il giorno preciso che segna l’alba dell’epoca nucleare, Levi, sottolineando l’importanza di quella data nel tempo storico, afferma anche la certezza che “il tempo traumatico” ostacolerà le speranze di chiusura storica. In altre parole, il 6 agosto 1945 è una data irreversibile, che apre anche un nuovo capitolo nella memoria collettiva del trauma⁴⁹ (e la data della liberazione di Auschwitz funziona in modo simile). Ci resta un finale non conclusivo, premonitore non solo della creazione dello stato di Israele, ma anche dell’eredità incerta dell’uccisione di massa di civili innocenti giapponesi.

Prendo questa conclusione come un commento alla permanenza del trauma, un argomento in precedenza emerso nel romanzo, quando Mendel si accorge della sofferenza dei polacchi non ebrei e dell’aspetto sconfinato del trauma nel tempo e nello spazio. “Non noi soltanto”, dice Mendel a se stesso. “Il mare del dolore non ha sponde, non ha fondo, nessuno lo può scandagliare [...]. Perché ognuno è l’ebreo

⁴⁶ SQ, 508.

⁴⁷ SQ, 509.

⁴⁸ Levi, *Itinerario d’uno scrittore ebreo*, cit., p. 1228.

⁴⁹ Finora è Giuseppe Tosi, *Dall’attesa alla storia-esilio: La memoria e l’identità in Se non ora, quando? di Primo Levi*, in “Annali d’italianistica”, Vol. 20 (2002), pp. 285-306, ad aver offerto l’analisi più coerente del nesso tra il trauma e il tempo nel romanzo. Tuttavia, Tosi intende l’arresto del tempo all’inizio del libro e la data precisa del bombardamento di Hiroshima menzionata nella pagina finale come due esempi opposti di espressione del tempo. Il primo assomiglia all’attesa del Messia; il secondo, all’entrata in una storia preoccupante (*Ivi*, pp. 285-286). Secondo la mia tesi, le date epocali sono traumatiche e definitive, e sospendono il tempo anche quando punteggiano il percorso della storia.

di qualcuno, perché i polacchi sono gli ebrei dei tedeschi e dei russi”⁵⁰. Il lettore impara con Mendel che, in un mondo dove “sarà guerra sempre”⁵¹, come dice uno dei partigiani, e dove “ognuno è l’ebreo di qualcuno,” il trauma è ubiquo, non solo per gli individui, ma anche per le comunità. Alla fine della guerra, il trauma ha toccato gli ebrei e i polacchi, e ora le vittime giapponesi di un avvenimento quasi subito chiamato “l’olocausto nucleare” (molto è stato scritto da studiosi come Robert J. Lifton sui paralleli tra i sopravvissuti dell’Olocausto e quelli di Hiroshima e Nagasaki⁵²). Mentre i neonati promettono bene per una nuova nazione, chi sa quali disastri aspettano i partigiani in Palestina? “So dove andate, e so che la vostra guerra non è finita,” dice un ufficiale russo stazionato al campo di internamento, dove i partigiani erano stati brevemente detenuti. “Ricomincerà, fra qualche anno, non saprei dire quando, e non più contro i tedeschi”⁵³.

*

Concludo questo saggio, proponendo la tesi che il processo di scrittura sulla psiche dei personaggi di *Se non ora, quando?* aiutò Levi a chiarire e formulare idee che sarebbero cruciali per l’elaborazione degli influenti saggi raccolti ne *I sommersi e i salvati*⁵⁴. Levi cominciò a lavorare a tali saggi nel 1979, ma, facendosi strada solo a grande fatica, li mise da parte per finire *Se non ora, quando?*⁵⁵ Un anno più tardi pubblicò “La memoria dell’offesa”, che poi diventò il primo capitolo della raccolta di saggi e nel quale sostenne che il trauma psichico ha un influsso significativo e irrevocabile su come sia le vittime, sia gli oppressori ricordino e dimentichino le loro esperienze estreme⁵⁶. È probabile che immaginare i traumi sofferti da Mendel e dalla banda e mostrare come quei traumi avessero scosso le loro memorie di quell’immediato passato, aiutò Levi a sistemare e articolare i suoi pensieri sull’argomento⁵⁷. In effetti, “La memoria dell’offesa” offre agli storici

⁵⁰ SQ, 426-427.

⁵¹ SQ, 416.

⁵² V. Robert Jay Lifton, *Death in Life: Survivors of Hiroshima*, University of North Carolina Press, Chapel Hill 1987.

⁵³ SQ, 467.

⁵⁴ Primo Levi, *I sommersi e i salvati*, in Id., *Opere*, vol. 2, a cura di Marco Belpoliti, Einaudi, Torino 1997.

⁵⁵ Ian Thomson, *Primo Levi: A Life*, Metropolitan Books, New York 2002, pp. 408-409.

⁵⁶ Primo Levi, *I sommersi e i salvati*, op. cit., pp. 1006-1016. Il saggio fu pubblicato per la prima volta con il titolo “Il Lager e la memoria” nell’antologia a cura di Massimo Martini, *Il trauma della deportazione*, Mondadori, Milano 1983. In “La memoria dell’offesa”, Levi scrisse estesamente sugli oppressori e sui loro meccanismi per dimenticare le memorie che li turbavano o per bloccarne addirittura la formazione fin dall’inizio (Ivi, pp. 1008-1013). Per la mia interpretazione, è rilevante il brano seguente: “Agli Einsatzkommandos, che nelle retrovie del fronte russo mitragliavano i civili sull’orlo delle fosse comuni che le vittime stesse erano costrette a scavare, veniva distribuito alcool a volontà, in modo che il massacro venisse velato dall’ubriachezza” (Ivi, p. 1012).

⁵⁷ Nel romanzo, ho trovato anche formulazioni iniziali dei concetti sviluppati in “La vergogna”, un altro dei saggi de *I sommersi e i salvati*: si vedano i discorsi di un personaggio chiamato Francine (SQ, 462-463).

dell'Olocausto e agli scrittori di narrativa letteraria una fonte psicologicamente informata a supporto dell'idea che i ricordi turbati delle vittime siano una dimensione necessaria e legittima per la storiografia e la narrativa dell'Olocausto, un'affermazione importante fatta anche da *Se non ora, quando?*⁵⁸.

⁵⁸ Si può sostenere che la risposta di Levi all'Olocausto segua due strade parallele. In questo saggio, ho cercato di far luce sull'eredità psicologica dell'Olocausto, la quale è cruciale in *Se non ora, quando?* e ne *La tregua*, così come ne "La memoria dell'offesa" e ne "La vergogna." In *Se questo è un uomo*, Levi segue la seconda strada, riguardante l'effetto filosofico e etico di Auschwitz sull'umanità e, in particolare, il significato del così detto *Muselmann*. Molti studiosi hanno commentato questo percorso, incluso me (si veda Jonathan Druker, *Primo Levi and Humanism after Auschwitz: Posthumanist Reflections*, Palgrave Macmillan USA, New York 2009, in particolare, i capitoli 1 e 4).

Sopravvivere nel documentario.

Il “corridoio” della storia e della memoria nella *Strada di Levi* di Davide Ferrario e Marco Belpoliti

di

Antonio R. Daniele

Abstract: Primo Levi's return to Auschwitz on June 1982 has become a “topical form” of Levi's profile as human being. More than twenty years later a further documentary film, *La strada di Levi*, by Davide Ferrario and Marco Belpoliti, rethinks Primo Levi liberating him from the burden of his name and allowing to reconnect people and places filtered through the years. *La strada di Levi* is not an extemporaneous work or a deliberate foray into the world of documentary film, but the film adaptation of a season of our best “reducismo”, in which the individual case, brutal and oppressive, embodies both the civic point of view and the perspective of social and historical changes. Despite some aesthetic and syntactic limitations, *La strada di Levi* is that moment during which the veteran can repeat the experience of pulling up his roots, of the tragic preeminence of the unreal over the real, thanks to a film that, although based on reconstructions and testimonials, maintains the fictitious halo, typical of similar products, even the most documented.

Il “ritorno ad Auschwitz” di Primo Levi (giugno 1982) è diventato, col tempo, una “forma topica” del suo stesso profilo di uomo grazie alla discreta diffusione sul territorio che il documentario ebbe in Italia con la messa in onda sul secondo canale Rai il 25 aprile del 1983 e, dall'era del digitale terrestre, ai periodici “passaggi” sui canali a carattere culturale¹. Con un po' di azzardo possiamo giudicarlo una

· Antonio Rosario Daniele è Dottore di Ricerca in Italianistica e svolge attività di ricerca presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università degli Studi di Foggia. È collaboratore delle cattedre di “Storia del cinema, della fotografia e della televisione” e “Storia e critica cinematografica”, per le quali ricopre incarichi didattici. Si occupa dei rapporti fra letteratura italiana contemporanea e cinema, con una particolare attenzione a Primo Levi, Dino Buzzati e Alberto Moravia. Ha al proprio attivo numerose pubblicazioni su riviste specializzate e sta lavorando ad una monografia su Moravia. È vicedirettore della rivista di critica letteraria “Lettera Zero”, collabora a “L'Indice dei libri del mese”, “Annali d'Italianistica” e “Bollettino '900”.

¹ Resta fondamentale il testo dell'intervista realizzata da Emanuele Ascarelli e Daniele Toaff per la trasmissione *Sorgente di vita* che documentò il ritorno di Levi nel lager polacco. Trascritta da Marco Belpoliti, fu pubblicata una prima volta col titolo *Ritorno ad Auschwitz: intervista con Primo Levi* nel volume *Il racconto della catastrofe. Il cinema di fronte ad Auschwitz*, a cura di Francesco Monicelli e Carlo Saletti, Società Letteraria di Verona, Verona 1998, pp. 91-101. È apparsa (in versione leggermente rimaneggiata) il 26 gennaio del 2003 su “La Stampa” (p. 19) col titolo *Primo Levi. Ritorno ad*

specie di ritorno sul luogo del delitto. L'azzardo sta nel fatto che, considerata l'ottica fatalmente distorta del sopravvissuto e la "colpa del salvato"² che ha pesato per lungo tempo sul chimico, il delitto potrebbe non essere solo quello del brutale scandalo nazista, ma anche l'intollerabile angustia di un sentimento di castigo e l'inconfessato desiderio di una amara penitenza. Non intendiamo presumere nessi fra quell'evento e il dramma di una vita stroncata nella tromba di una scalinata qualche anno più tardi. Tuttavia, sta di fatto che la cura della figura leviana e la diligenza che ha accompagnato le nuove letture dell'opera da quel secondo passaggio in terra polacca, hanno fatto del Primo Levi dopo il "ritorno" quasi un nome nuovo.

Levi era già stato ad Auschwitz nell'aprile del 1965. In quel caso la eco dell'evento fu ridottissima e il tutto apparve una "questione privata". Non vi furono giornali al seguito e le cronache sono pressoché inesistenti. Ci restano solo le poche ed esitanti parole che lo scrittore collocò in appendice alla nuova edizione di *Se questo è un uomo*: "Non ho provato grande impressione nel visitare il Campo Centrale: il governo polacco l'ha trasformato in una specie di monumento nazionale"³. Che il secondo rientro abbia, invece, meritato la premura degli organi di stampa e che questi abbiano garantito una documentazione di rilievo per qualità di contributi non è questione di poco conto se da quel momento un altro nome degli itinerari bellici dell'est Europa, Mario Rigoni Stern, ha accreditato il tema della riconquista delle proprie vestigia, una volta passato il tempo che ha permesso di assorbire l'urto del dramma. Rigoni Stern torna in Polonia nel settembre del 1984⁴ e la descrizione che ci consegna possiede il carattere di una cronaca per immagini, una breve serie di sequenze verbali in grado, cioè, di attivare nel lettore la rielaborazione visiva della rotta compiuta:

Auschwitz. Il testo integrale è stato nuovamente pubblicato in *La strada di Levi. Immagini e parole dal film di Davide Ferrario e Marco Belpoliti*, a cura di Andrea Cortellessa, Marsilio, Venezia 2007, pp. 113-127.

² Si veda *Il panico del salvato: epilogo dell'opera e il congedo dell'uomo*, § 5 di Alessandro Lattanzio, *Primo Levi. La scrittura e l'assurdo* in Fabio Moliterni, *Primo Levi. L'a-topia letteraria, il pensiero narrativo, la scrittura e l'assurdo*, Liguori, Napoli 2000, pp. 142-151.

³ Primo Levi, *Opere*, vol I, a cura di Marco Belpoliti, Einaudi, Torino 1997, p. 184. Si veda anche Joseph Farrell, *Primo Levi: the Austere Humanist*, Lang, Oxford 2004, pp. 206-207; la voce "Levi, Primo" nel DBI (vol. LXIV, 2005) curata da Simona Foà: "Nel 1982 il L. tornò ad Auschwitz per la seconda volta. Mentre la prima visita, nel 1965, aveva avuto un carattere di commemorazione formale, questa seconda fu più raccolta e l'emozione provata dal L. fu più profonda".

⁴ Questi sono i mesi in cui cresce anche la fortuna editoriale della *Tregua* e, più ampiamente, quella internazionale di Levi come narratore. Non è un caso, probabilmente che ciò sia accaduto dopo il secondo ritorno di Levi in terra polacca. Ha scritto Ernesto Ferrero (*Bellow, passaporto per il successo. Una frase del Nobel lo lancia nel mondo*, "La Stampa", 2 febbraio 1997, p. 2): "La tregua esce negli Stati Uniti nel 1964. Il titolo è cambiato: non più il letterale *The truce*, un po' desueto, ma *The Reawakening*, Il risveglio: che è un'altra cosa. In realtà la vera fortuna internazionale di Levi comincia tardi, addirittura nel 1984, e parte proprio dagli Stati Uniti. Secondo l'uso dell'editoria americana, la Schocken Books chiede a Saul Bellow un giudizio sul *Sistema periodico*, da utilizzare liberamente per il lancio del libro. Scrive Bellow: 'Siamo sempre alla ricerca del libro necessario. Dopo poche pagine mi immergevo nel *Sistema periodico* con piacere e gratitudine. Non vi è nulla di superfluo, tutto in questo libro è essenziale. È meravigliosamente puro'. Il giudizio di Bellow ha un effetto prodigioso, fa il giro del mondo, guarisce ciechi e sordi [...]. In testa a tutti *Se questo è un uomo*, ventun traduzioni, compreso il turco e il bulgaro; *La tregua* segue a quattordici".

In una mattina ancora buia di questo acquoso settembre con due amici cacciatori sono partito alla volta della Polonia. [...] Ho avuto occasione di rivedere un bel pezzo di Europa, e confrontare, ricordare altri viaggi fatti o meglio subiti, negli anni della guerra tra il 1942 e il 1945, di osservare, di dare uno sguardo alla Polonia di oggi; ma anche di rivedere con meno fretta quei luoghi dove andavano a lavorare i miei compaesani⁵.

Il richiamo a questo articolo non è casuale. Tra gli scorci d'ambiente e la memoria di eventi e personaggi storici remoti, a Rigoni Stern, oltre al ricordo accorato delle personali vicende di guerra, preme verificare lo stato della Polonia negli anni di Solidarność e quali risonanze abbiano in quei mesi i campi gelati e gli aridi sentimenti del lontano conflitto⁶. Egli segue un percorso, ne scandisce mano a mano le tappe, quasi a sorprendere, tra i nomi di paesi e villaggi, insospettabili momenti di vita. L'ambizione del viaggio⁷ e soprattutto delle sue traversie, concepite quasi come una necessità, ha favorito negli anni l'affinità dei due testimoni. È il principio dell'"odissea":

Noi che quei tempi li abbiamo vissuti e sofferti e che abbiamo visto il volto di Medusa, ritroviamo nella *Tregua* di Levi un brandello della nostra vita più intensa ma anche più preziosa, che oggi ci stupisce, ci emoziona ma anche ci esalta. Ci esalta con amara tristezza per quella assurda libertà ritrovata, per quello zingaresco andare, per gli incontri inusitati, per i capovolgimenti imprevedibili; per le grandi mangiate e per i lunghi digiuni, per i forzati ozi e le giornate convulse, per la nostalgia provata⁸.

Non c'è dubbio che Mario Rigoni Stern abbia cercato col tempo uno spiraglio per fondere esperienze. Non faticiamo a notare l'aspirazione a un "noi"; lo scrittore asiaghese è preso dal bisogno di una comunità e di un fronte solidale. D'altronde lo stesso Levi proprio in quegli anni gli aveva riconosciuto una prossimità di affetti quando, in una "ipotetica biblioteca universale"⁹, disse ad Aurelio Andreoli: "Sal-

⁵ Mario Rigoni Stern, *Polonia, terra di cacce felici*, "La Stampa", 30 settembre 1984, p. 3; si veda anche Id., *Il magico "kolobok" e altri scritti*, I libri de La Stampa, Torino 1999.

⁶ Lo stesso Levi, fresco della pubblicazione di *Se non ora quando*, proprio a proposito dei partigiani polacchi tratteggiati nel romanzo, rispose a una sollecitazione di Giorgio Calcagno: "Gli ebrei di Gedale, in fondo al loro cammino, vedono una speranza. Per i partigiani polacchi che essi incontrano, c'è solo disperazione. Il romanzo è stato finito nel dicembre 1981. Quanto ha influito, su certe pagine, la repressione di quei giorni a Varsavia? *Non potevo non parlare del problema polacco. E non c'era bisogno che venisse Jaruselski, per ricordarmelo. Certo gli avvenimenti dell'81 hanno riaccessato il mio interesse per la Polonia. Ma avrei scritto allo stesso modo se quelle cose non fossero accadute. Si sapeva già allora che la resistenza della Polonia era disperata. Gli episodi che io rievoco avvengono nel '44-'45, quando era ancora fresca nella memoria la spartizione del '39 fra Hitler e Stalin. Era chiara l'intesa, fra gli uni e gli altri, per decapitare il Paese*" (Giorgio Calcagno, *Primo Levi: la Terra Promessa dei miei ebrei non è una potenza militare*, "Tuttolibri", nuova serie, VIII, 318, 12 giugno 1982, p. 3). Sull'ebraismo-sionismo di Levi si vedano le seguenti interviste: *Sono diventato ebreo quasi per forza*, con Giulio Gorla, "Paese Sera", 3 maggio 1982, poi col titolo *Ecco perché sono ebreo*, in "L'Ora", 7 maggio 1982; *Sono un ebreo ma non sono mai stato sionista*, con Fiona Diwan, "Corriere Medico", 3-4 settembre 1982.

⁷ Si veda Frediano Sessi, *Il lungo viaggio di Primo Levi. La scelta della resistenza, il tradimento, l'arresto: una storia taciuta*, Marsilio, Venezia 2013.

⁸ Mario Rigoni Stern, *Primo Levi, moderna Odissea*, "La Stampa", 10 aprile 1988, p. 3.

⁹ A questo proposito si vedano i saggi di Eleonora Conti, *Fino alle radici e ritorno: l'Encyclopédie portatile di Primo Levi*; Irena Prosenec, *Un modo diverso di dire io. La presenza dei libri nelle opere di Primo Levi*; Sophie Nezri-Dufour, *Le letture ebraiche di Primo Levi* contenute in *Ricerchare le radici. Primo Levi lettore-lettori di Primo Levi. Nuovi studi su Primo Levi*, Atti del convegno interna-

verei Calvino, senza dubbio, Rigoni Stern perché è uno scrittore che mi è affine, D'Arrigo per rendere giustizia a uno scrittore troppo spesso dimenticato, Elsa Morante, Natalia Ginzburg". La scelta di questi nomi – e di Stern nella fattispecie – aveva anche ragioni puramente linguistiche, legate, cioè, alla prossimità della lingua, del "sapore" lessicale¹⁰. È uno degli strumenti al quale Levi lega più facilmente il concetto di "radice", quindi di terra. Ricorre nella *Tregua* e denota senz'altro il rischio e la paura di restare sradicati: poter identificare un uomo con la sua terra dalle note morfologiche della lingua che parla – atavica, nuova o corrotta – è un rassicurazione impagabile: "nella notte tendemmo l'orecchio: era vero, dall'angolo di Hurbinek veniva ogni tanto un suono, una parola [...]. Parole articolate, leggermente diverse, variazioni sperimentali attorno a un tema, a una radice, forse a un nome"; "altrettanto duplice suonava ai nostri orecchi il linguaggio del luogo: radici e desinenze note, ma aggrovigliate e contaminate, in millenario accrescimento, con altre di suono straniero e selvaggio: un parlare familiare nella musica, ermetico nel senso"¹¹.

L'inclinazione al viaggio purificatore, la voglia di capire tra lo "zingaresco andare" cosa sia di quella parte del vecchio continente o cosa esso si appresti ad essere, sono il tratto saliente di queste scritture e il presupposto del più alto prodotto documentario dedicato a Primo Levi, *La strada di Levi* di Davide Ferrario. E, anche se Levi stesso ha negato che il "viaggio di angoscia" debba essere assunto come cifra assoluta della propria vita, il piacere di incamminarsi lungo itinerari più o meno ampi, più o meno decentrati, resta un evidente connotato:

Per fortuna non solo gli ebrei viaggiano. Sarebbe terribile se solo gli ebrei fossero erranti. No. Il mio uomo [Libertino Faussone,¹² protagonista de *La chiave a stella*, N.d.R.] ha radici piuttosto in Conrad [...]. Ha radici anche nei miei viaggi; ma non in quelli della *Tregua*; viaggi posteriori fatti in condizioni completamente diverse. Non più viaggi di angoscia. Viaggi di lavoro, esperienze di lavoro e così via¹³.

Era necessario richiamare in premessa questo breve ma compatto sostrato affinché il lavoro del regista lombardo (al quale molto ha giovato l'indispensabile colla-

zionale di Ferrara, 4-5 aprile 2013, a cura di Raniero Speelman, Elisabetta Tonello, Silvia Gaiga, Italianistica Ultraiectina, Studies in italian language and culture, Igitur Publishing, Utrecht 2013.

¹⁰ Aurelio Andreoli, *Per Primo Levi questo è un modo diverso di dire io*, in *Primo Levi. Conversazioni e interviste 1963-1987*, a cura di Marco Belpoliti, Einaudi, Torino 1997, pp. 124-125. Si veda anche, nello stesso volume, la nota n.ro 4 al contributo di Germaine Greer, *Colloquio con Primo Levi* (pp. 65-76) dove si legge (p. 76): "[...] spesso Levi si è riferito a lui (Fulvio Tomizza, N.d.R.) e a Mario Rigoni Stern, scrittore nato sull'Altopiano di Asiago, come esempi di una letteratura legata a una lingua a un territorio, ma anche per la componente memorialistica della loro narrativa".

¹¹ P. Levi, *La tregua*, Einaudi, Torino 1989, pp. 17; 201.

¹² A proposito delle possibili ascendenze letterarie di Faussone, si veda Giulio Einaudi, *Il mio patto con Levi*, "La Stampa", 22 maggio 1997, p. 3: "C'è chi ha accostato il personaggio Faussone al Masino di Pavese o al Marcovaldo di Calvino. Nel primo caso per il linguaggio, nel secondo per l'ingenuità del protagonista. Ma Faussone, il personaggio di Levi – osserva Cesare Segre – offre, sia pure ingenuamente, 'il gusto del lavoro svolto con cura, l'amore per l'attività che uno sceglie come propria; il compiacimento per una perfezione raggiunta': il lavoro, così, secondo Levi, sarebbe 'la migliore approssimazione concreta alla felicità sulla terra'".

¹³ Giorgio Segrè, *Intervista a Primo Levi*, "Ha-Tikwa", aprile 1979, poi in *Primo Levi. Conversazioni e interviste*, cit., pp. 274-281, qui p. 275.

borazione di Marco Belpoliti nella “calibratura” dei motivi leviani) appaia nella sua luce più franca e obiettiva: non un lavoro estemporaneo, una deliberata anomalia nel campo della documentazione filmica, ma la versione in celluloidi di una stagione del nostro miglior “reducismo” in cui la percezione del caso personale, bestiale e opprimente, abbia anche il respiro largo dell’ottica civile e dei mutamenti storico-sociali che vi sono connessi. E per quale ragione, al di là degli evidenti motivi biografici, Ferrario e Belpoliti abbiano voluto che Mario Rigoni Stern chiudesse il loro lavoro nella veste di “racconto iconico” col tragitto leviano. Anche la scelta di leggere alcune righe di una lettera che lo scrittore veneto indirizzò a Levi all’indomani della sua morte¹⁴, ebbe l’effetto di trasformare una scrittura dal tono confidenziale e quasi esclusivo in un lascito donato a un’ampia comunità di eredi.

Pertanto, ci sembra il caso di incominciare dalla fine. Dagli ultimi sei minuti e mezzo di girato segnati dall’Altopiano di Asiago, dalla lettura tenue e biascicata di quel saluto. Dal quale, tuttavia, espungeremo un frangente omesso dal film:

Ogni tanto tra noi scendeva un silenzio improvviso che non era per ascoltare i rumori e le voci della natura, ma perché la tua e la mia presenza, reciprocamente, rievocavano i fantasmi di un’altra primavera che, seppur lontana, avevamo vissuto con simili esperienze. Così ogni tanto una mezza frase, una parola in tedesco, in russo, polacco, yddish (*sic!*) scendeva tra noi provocando una sorta di timoroso pudore¹⁵.

Se il montaggio è la sintassi di un film¹⁶, se ne è la imbastitura semantica, il breve piano-sequenza sull’altopiano che richiama il movimento in profilmico di Rigoni Stern, fino al taglio in primo piano della sua sagoma, acquista un notevole spessore estetico: il regista ha introdotto finalmente il tema della “tregua”, in *voice over*, con la lettura dei brani conclusivi del romanzo del 1963. È il passaggio in Italia dopo il lungo peregrinare nella locomotiva russa: il testimone passa nelle mani del vecchio sodale che cammina con passo incerto fra la verdura cimbra e contempla il silenzio e i fantasmi di una amicizia infine dissolta. È un errore credere che il passaggio sterniano sia solo il suggello di un rapporto tra uomini: resterebbe la malinconia lacerante di una vedovanza. Ci pare, invece, che la scelta della coppia Ferrario-Belpoliti rientri pienamente in una linea d’indagine legata alla scrittura autobiografica e soprattutto alla “forma” del passato che ritorna e resta viva. Non è peregrina la lettura che Gianluca Cinelli diede qualche anno fa¹⁷ di questo “deposito” della memoria richiamando un passo di *Amore di confine*:

Ogni vicenda che abbiamo vissuto è legata ad altri fatti o vicende che, consciamente o inconsciamente, nel trascorrere del tempo si concatenano e riallacciano a persone e a luoghi. [...] E

¹⁴ Qualche giorno dopo la morte di Levi, l’ideale missiva di Mario Rigoni Stern fu pubblicata su “La Stampa” il 14 aprile 1987 (p. 3) col titolo *La Medusa non ci ha impietriti*, in riferimento a una poesia (*A Mario e a Nuto*) scritta da Levi a Rigoni Stern e Nuto Revelli. Si veda Mario Rigoni Stern, *Aspettando l’alba e altri racconti*, Einaudi, Torino 2004, p. 82.

¹⁵ Mario Rigoni Stern, *La Medusa non ci ha impietriti*, cit., p. 3.

¹⁶ Cfr. Teresa Aristarco, Nuccio Orto, *Lo schermo didattico: un esperimento di alfabetizzazione cinematografica*, Dedalo, Bari 1991, p. 89 e ss.; Francesco Linguiti, Marcello Colacino, *L’inconscio cinema. Lo spettatore tra cinema, film e psiche*, Effatà, Cantalupa 2004, p. 84; Giacomo Gambetti, *Capire il cinema e la televisione*, Gremese, Roma 2006, p. 44.

¹⁷ Cfr. Gianluca Cinelli, *Ermeneutica e scrittura autobiografica. Primo Levi, Nuto Revelli, Rosetta Loy, Mario Rigoni Stern*, Milano, Unicopli 2008, p. 147 e ss.

così nella memoria rivivi momenti e sensazioni filtrati dagli anni, come se la fame, la fatica, il dolore, il pericolo, si fossero depositati sul fondo della bottiglia della vita e il vissuto decantato resta limpido e malinconico, con tenuissimi colori e profumi¹⁸.

È questa percezione, questa solida coscienza di trovarsi in una specie di inarrestabile “emorragia di vita” che giustifica del tutto l’operazione voluta per il *docu-film*, la rende plausibile, la sottrae anche al rischio dell’enfasi o del tedio, pur non mancando – e ci sarà modo di farne una analisi più o meno degna – elementi di discutibile riuscita artistica. Questa percezione, abbiamo detto, ha consentito a un regista come Davide Ferrario, alla sua prima vera prova “matura”, di ripensare Primo Levi liberandolo dal vincolo soffocante del suo stesso nome; gli ha dato agio di “concatenare”, “rialacciare” persone e luoghi filtrati negli anni per garantire quell’effetto paradossale cui lo stesso Levi ha ambito negli ultimi tempi, in specie da *I sommersi e i salvati*: affidare il compito della testimonianza¹⁹ a chi non può farlo per scansare la tendenza alla riflessione individuale, solipsistica²⁰. Ci sembra questa la ragione che ha suggerito di concedere solo pochi minuti e sequenze misurate al riflesso emotivo dell’amico; di non appiattire il tutto sulla memoria²¹ ma dargli il respiro largo dello spazio naturale da attraversare²² nell’incrocio con schiere di giovani scolaresche, quel “fondo della bottiglia” della vita che permane al di là dei fatti narrati. Restano, tuttavia, quelli i minuti più “leviani”: ne conservano l’impronta vitale e, al tempo stesso, il sapore acre di un’esistenza che fugge.

Le righe del *Risveglio*, la sezione che chiude *La Tregua*, vorrebbero, nelle intenzioni del regista, trovare un nesso di prossimità con “la prova”, il momento che invece chiude il film. Ma è proprio l’esito abbastanza scoperto della soluzione estetica (“la prova” è, con ogni evidenza, l’atroce e fatale rientro in Italia: egli, infine, non la supererà e ne resterà ucciso) che priva le sequenze conclusive di quella possibilità di poetica che pervade per larga parte *La strada di Levi*: il fuoco di un’ulti-

¹⁸ Mario Rigoni Stern, *Il vino della vita*, in Id., *Amore di confine*, Einaudi, Torino 2003, pp. 27-30: 27.

¹⁹ Sul “compito della testimonianza” e su quanto esso, almeno fino a un certo segno, abbia pesato in termini deteriori sulla vita artistica dello scrittore, si veda Alberto Papuzzi, *La vita nuova di Primo Levi. I giovani critici contestano i vecchi studi*, “La Stampa”, 16 dicembre 1999, p. 25: “L’autore di *Se questo è un uomo* è stato confinato dalla maggioranza della critica, tranne alcuni estimatori d’eccezione (Italo Cavino o Cesare Cases), nella nobile ma appartata categoria della letteratura di civile testimonianza. Era come se meritasse il titolo di scrittore solo in quanto ex deportato nel Lager di Auschwitz, tanto che egli stesso si dichiarava un ibrido, un anfibio, uno ‘scrittore dimezzato’, mezzo uomo di laboratorio, mezzo uomo di lettere. Contro questa etichetta di genere, documentata in diverse *Storie* della letteratura, studiosi della generazione successiva, che non sempre lo hanno conosciuto, stanno offrendo una articolata indagine della complessità del pensiero e della ricchezza della scrittura di Primo Levi”.

²⁰ Gianluca Cinelli rimanda (cit., p. 65) a una lettura di Alberto Cavaglion (*Attualità (e inattualità) della zona grigia*, in *Primo Levi. Scrittura e testimonianza*, a cura di David Meghnagi, Libriliberi, Firenze 2006, pp. 44-55), al quale parve che la individuazione di una zona intermedia che obbligherebbe gli uomini a “mischiarsi” ragionevolmente delle questioni altrui abbandonando di necessità le proprie, fu una vile concessione al conformismo dei suoi anni.

²¹ Sul valore della testimonianza in direzione “biopolitica” si veda Mario Marino, *Corpo e testimonianza in Levi e Agamben*, in “DEP”, 18-19, 2012, pp. 46-56.

²² Cfr. Emiliano Ilardi, *Il senso della posizione: romanzo, media e metropoli da Balzac a Ballard*, Meltemi, Roma 2005.

mo, intimo bivacco auspicato dall'amico Mario, le fiamme da contemplare mentre la legna arde diventano, in una delle ultimissime inquadrature, brace destinata a spegnersi; il carrello in *plongée* sull'ombra di un uomo che torna a casa e l'episodio onirico della "sensazione definita di una minaccia che incombe" sono altrettanti sintomi di una interruzione. E qualche parola va spesa anche per la strana alterazione – quasi una riscrittura – di una pagina del testo leviano, al netto, peraltro, di salti, lievi omissioni, accenni di parafrasi. Ferrario e Belpoliti hanno inteso chiudere il lungo percorso disegnato dal loro film marcando il motivo del "rientro domestico". Lo hanno fatto anche costeggiando abitazioni, rasentando corridoi, montando la vecchia camminata dello scrittore lungo un marciapiede a cui si dà qualcosa di familiare. Infine, collocando Mario Rigoni Stern sulla scalinata, in un edificio, assorto nella addolorata lettura di qualche verso. Deve aver avuto una sua ragione riproporre una pagina di *Risveglio* secondo quest'ordine:

Passammo il Brennero. I compagni meno provati in allegro tumulto e io in un silenzio gremito di memoria. Di seicentocinquanta, quanti eravamo partiti, ritornavamo in tre. Sentivamo fluirci per le vene, insieme col sangue estenuato, il veleno di Auschwitz. I mesi or ora trascorsi ci apparivano come una tregua, un dono provvidenziale ma irripetibile del destino. *Quanto avevamo perduto in quei mesi? Che cosa avremmo ritrovato a casa? Non lo sapevamo: ma sapevamo che sulle soglie delle nostre case ci attendeva una prova.*

La posposizione della forma interrogativa alla fine del parlato accresce il "calore" del tema domestico, carica di significati ulteriori il ritorno a casa mettendolo in rapporto ancora più stretto con una prova inesorabile che reca con sé qualcosa di fatidico, forse infausto.

Marco Belpoliti, per lunga conoscenza e frequentazione dello scrittore, ci è sempre parso assai attento agli aspetti più familiari dell'uomo, quasi come a voler entrare nel suo studio, nelle sue stanze. Il periplo dell'abitazione documentato dal film ha la sua radice in alcuni storici resoconti consegnati qua e là negli anni. Quando Levi, la metà di gennaio del 1981, tenne una conferenza sulla "conservazione dei cibi", al critico parve giusto – con un articolo "rievocativo" pubblicato nel 2004 – rilevarne i primi passaggi con un efficace indiretto libero:

L'esordio della conferenza sulla conservazione dei cibi è emblematico: non è solo un problema dell'uomo conservare i cibi ma anche degli animali e della natura più in generale. Per conservare occorre avere una casa in cui stipare le cose, dice. Il primo esempio di animali-conservatori è quello delle api, tra i suoi animali preferiti, le quali hanno messo a punto un alimento capace di durare a lungo perché quasi privo di acqua: il miele²³.

Il desiderio e quasi l'aspirazione ad una casa vengono colti da Belpoliti nelle pieghe di un articolo a tutta pagina che, sia detto con franchezza, non avrebbe meritato uno spazio simile se non avesse riguardato Levi e una conferenza²⁴ richiamata,

²³ Marco Belpoliti, *Primo Levi. Un dado a stella*, "La Stampa", 4 agosto 2004, p. 21.

²⁴ Nella stessa pagina che ospita l'articolo di Belpoliti compare uno stralcio della conferenza di Levi (Primo Levi, *Commedia degli equivoci (chimici)*, ivi), dal quale otteniamo un breve saggio della "maturità domestica" leviana e della capacità dell'uomo di scienza di temperare i luoghi comuni veicolati dalla scienza: "Oggi noi sappiamo che il brodo non vale tanto; forse è un po' un pregiudizio quello che il brodo rinforzi [...]. La pubblicità non è solo quella delle ditte commerciali; c'è una pubblicità spontanea, come dire, dovuta a pregiudizi, a false credenze, come quella che il fosforo fa bene al cervello, per esempio. Nessuno fabbrica fosforo, perlomeno per l'alimentazione, ma è diffusissima

per giunta, a distanza di oltre vent'anni. Intere colonne dedicate a Justus von Liebig e al suo estratto di carne sarebbero state una pura amenità se non avessero avuto almeno il pregio – con l'acuto filtro di Belpoliti – di consegnarci un Primo Levi piacevolmente avvezzo alla “culinaria di sussistenza” oltre che a questioni più strettamente scientifiche²⁵. Così, tra le domande delle massaie sul dado (effetto dei supermercati e dei nuovi *network* televisivi) e sulla “bistecca al petrolio”, Levi mostra la flemma dello studioso e soprattutto quella maturità domestica che giustificano il legame alle mura di Torino come ce le mostra il film e come si legge dai versi in esergo alla *Tregua*: “Ora abbiamo ritrovato la casa / il nostro ventre è sazio”.

Vista da questa prospettiva rovesciata, la scelta di girare un documentario passando fra le desolazioni dell'Est europeo acquista una insolita forza storica e una altrettanto inedita capacità di rileggere (senza malamente reinterpretare) la sventura del deportato. Perciò, la coppia Ferrario-Belpoliti, chiuse le sequenze su *Ground Zero* che avevano aperto il film (e che, come avverte Andrea Cortellessa, hanno in *Crolli* dello stesso Ferrario il loro “vero embrione concettuale”²⁶), montate col ritorno dello scrittore ad Auschwitz (non senza qualche corritività della quale abbiamo già detto in altra sede e di cui riparleremo) introduce il motivo del lavoro in terra polacca. Myriam Anissimov, in un testo che andrebbe approfondito e liberato dal fardello di etichette opprimenti (biografia che ambisce al romanzo o studio narrativo)²⁷, diede il giusto rilievo al ritorno al lavoro dello scrittore, una volta rientrato a casa. E quel che nel testo della giornalista francese²⁸ può sembrare soltanto una ricognizione dei dati biografici di Primo Levi, porta alla luce un tratto rilevante della *Tregua*: il bisogno di una casa e l'identità garantita dal lavoro²⁹. Ecco che la gioia della coppia polacca che va finalmente ad abitare la casa costruita con le proprie mani, negli anni dell'edilizia socialista e dell'acciaieria di Nowa Huta, è la migliore sintesi di questa dialettica e il metatesto dei frammenti di documentario “inscritti” nell'*Uomo di marmo*³⁰ di Andrzej Wajda dà la misura della loro importanza nell'orizzonte tematico delle indagini su Levi:

Ma ecco il grande momento!
Entrano in una delle case

l'opinione ancora adesso che mangiare pesci faccia diventare intelligenti perché... Perché? Ma perché nei pesci c'è il fosforo, e fin qui è vero, ma perché il cervello contiene più fosforo del cervello delle mucche, per esempio. Questo è vero, ma da questo a dedurre che noi siamo più intelligenti di una vacca perché abbiamo più fosforo nel cervello, ne corre”.

²⁵ Cfr. Cesare Cases, *Sodio e potassio: scienza e visione del mondo in Primo Levi*, in *Primo Levi as Witness. Proceedings of a Symposium held at Princeton University*, 30 aprile-2 maggio 1989, a cura di P. Frassica, Casalini Firenze 1990, pp. 21-30.

²⁶ Andrea Cortellessa, *Da una tregua all'altra*, in *La strada di Levi. Immagini e parole dal film di Davide Ferrario e Marco Belpoliti*, cit., p. 18.

²⁷ Myriam Anissimov, *Primo Levi o la tragedia di un ottimista*, Baldini & Castoldi, Milano 2001.

²⁸ Si tengano presenti, in particolare, i capitoli della “Parte seconda” intitolati *Testimoniare* (pp. 496-516), *Chimico e scrittore* (pp. 517-533), *L'ebreo di ritorno* (pp. 569-599).

²⁹ Della stessa autrice si vedano anche *Primo Levi*, in “Les Nouveaux Cahiers”, n. 114, autunno 1993; *Dans le même block à Auschwitz*, ivi.

³⁰ *L'uomo di marmo (Człowiek z marmuru)* è un film di Andrzej Wajda (POL, 1977), interpretato da Krystyna Janda, Jerzy Radziwiłowicz, Piotr Cieslak. Si veda Silvia Parlagreco, Mauro Corso, Francesca Fornari, *Andrzej Wajda: il cinema, il teatro, l'arte*, Lindau, Torino 2004.

che hanno costruito...
 ... con le loro mani, con il loro lavoro.
 Non ci stupisca la loro emozione!
 Tutto qui è loro!
 È frutto del loro lavoro comune.
 In ogni casa c'è una goccia
 del loro sudore.

Nell'idea di casa come difesa del profilo personale, come progetto e come approdo, c'è tutto il Levi della *Tregua*. Sono tanti i luoghi del romanzo che documentano questa condizione, a cominciare dalla periferia di Cracovia perlustrata con Mordo Nahum. Tutto converge verso l'attesa di una casa, anche quando l'ottimismo è offuscato da inaspettati contrattempi:

La periferia di Cracovia era anonima e squallida. Le strade erano rigorosamente deserte: le vetrine delle botteghe erano vuote, tutte le porte e le finestre erano sbarrate o sfondate. Giungemmo al capo di una linea tranviaria [...]; partimmo, e durante il percorso scoprimmo con gioia che uno dei passeggeri saliti nel frattempo era un militare francese. Ci spiegò che era ospitato in un antico convento, davanti al quale il nostro tram sarebbe passato fra poco; alla fermata successiva, avremmo trovato una caserma requisita dai russi e piena di militari italiani. Il mio cuore esultava: avevo trovato una casa³¹.

E ancora: la truppa al seguito del Greco, tutti gli uomini e le donne che “diretti alla stazione: partivano per la patria, per la casa”; in Polonia, a Katowice, Galina gode di una buona notizia: “a metà maggio, pochi giorni dopo la fine della guerra, venne a salutarmi. Partiva: le avevano detto che poteva tornare a casa”; gli italiani fanno onore alla loro fama di seduttori: “Non era una impresa molto ardua, perché gli uomini erano scarsi in Polonia, e molti erano gli italiani che si erano ‘sistemati’, spinti non solo dal mito amatorio nazionale, ma anche da un più profondo e serio bisogno, dalla nostalgia di una casa e di un affetto”; l'amico che aveva promesso di recapitare lettere ai familiari: da quelle poteva dipendere la sua sorte futura e la riconquista del giaciglio materno. “Certo l'impresa non era facile: ma lui Cravero, mio amico fraterno, era lì a disposizione. Se mia madre gli avesse consegnato duecentomila lire, in due o tre settimane mi avrebbe riportato a casa a salvamento”; la gente che ruggiva “A casa! A casa!”; in Bielorussia, a Sluzk, prima di passare a Saryje Doroghi, la carovana sosta con una certa inerzia. L'attesa è vana, subentra la noia. Nonostante si vivesse al riparo e del tutto lontani da ogni pericolo, il presidio militare che ospitava le “presenze umane” non è nient'altro che il “rettangolo delle caserme” senza mai diventare qualcosa che somigli a una abitazione, sia pure provvisoria. Tentata una sortita liberatoria, “dopo mezz'ora di cammino ci trovammo come in mezzo al mare, al centro dell'orizzonte, senza un albero, un'altura, una casa da scegliere come meta”³².

E il lavoro, inscritto nella natura stessa della tragedia del campo, assume spesso il tratto di una attività necessaria, tanto dignitosa quanto instabile è la circostanza che la suggerisce. Mordo Nahum ne è il simbolo: la guerra certa e perenne obbliga a praticare una strana cultura del lavoro, ripartita fra tutti quelli che vogliono chia-

³¹ Primo Levi, *La tregua*, cit., p. 38.

³² *Ibid.*, *passim*.

marsi uomini (“Dietro sua perentoria richiesta, io mi ero caricato il famoso fardello. – Ma è roba tua! – avevo cercato invano di protestare – Appunto perché è mia. Io l’ho organizzata e tu la porti. È la divisione del lavoro”), usata per scongiurare l’onta del mantenuto (“andiamo dove? Al lavoro, al mercato. Ti pare bello farci mantenere?”). Il lungo passaggio sulla “dottrina del lavoro” del Greco è, tutto sommato, l’antitesi di quello nelle acciaierie di Nowa Huta ma, al tempo stesso anticipa qualcuna delle ragioni che hanno fatto dei lavoratori di questo grande quartiere di Cracovia i primi oppositori del regime:

Fondamento della sua etica era il lavoro, che egli sentiva come sacro dovere, ma che intendeva in senso molto ampio. Era lavoro tutto e solo ciò che porta a guadagno senza limitare la libertà. Il concetto di lavoro comprendeva quindi, oltre ad alcune attività lecite, anche ad esempio il contrabbando, il furto, la truffa (non la rapina: non era un violento). Considerava invece riprovevoli, perché umilianti, tutte le attività che non comportano iniziativa né rischio, o che presuppongono una disciplina e una gerarchia: qualunque rapporto di impiego, qualunque prestazione d’opera, che egli, anche se ben retribuita, assimilava in blocco al ‘lavoro servile’. Ma non era lavoro servile arare il proprio campo, o vendere false antichità in porto ai turisti³³.

D’altra parte lo stesso Wajda, tra i movimenti in panoramica della macchina da presa sull’ordinata urbanistica del quartiere, si concede una breve meditazione sul lavoro, rivelando un connotato – quello del lassismo indolente – proprio di queste genti: “quello che ancora ci trasciniamo dietro è la vecchia generazione che non ama il lavoro, non sa lavorare, non vuole lavorare e che vorrebbe continuare così fino alla fine, guadagnando poco senza grosse pretese”.

La scelta di accompagnare il transito leggendo qua e là passi della *Tregua*, dà sì al film di Ferrario e Belpoliti il tono della ricostruzione storica dei luoghi (di città, di grandi aree geografiche come pure di zone, di microambienti), ma favorisce anche il rischio del didatticismo. Eppure Davide Ferrario affermò, in sede di presentazione della nuova fatica:

Un anno fa circa, durante una bella giornata al festival della Letteratura di Mantova, Marco Belpoliti venne da me e mi disse: ‘Perché non ripercorriamo tutto l’itinerario di *La Tregua* e ne facciamo un film?’. La proposta aveva la semplicità e la chiarezza delle grandi idee. Accettai subito. Abbiamo cominciato a girare partendo proprio da Auschwitz; cercando di rispettare anche le stagioni del viaggio di Levi e seguendo un percorso geografico e anche storico, per verificare con l’occhio sgombro del viaggiatore odierno l’immagine dell’Europa dopo la Seconda guerra mondiale, dopo i campi di sterminio e la caduta del muro [...]. Si tratta quindi anche (o forse soprattutto) di un film sull’Europa – su quella storica, ‘continentale’ e su quella nuova che, tramite l’adesione alla Comunità Europea e/o alla Nato, è entrata – in certi casi si può dire ritornata nell’alveo della tradizione occidentale. Ma anche quella che sta sui confini, incerta sulla sua identità³⁴.

A quanto pare, tutto era nato con la netta coscienza di un documentario sull’Europa del nuovo millennio, ma abbiamo anche il dubbio che non possa essere questa l’aspirazione definitiva della *Strada di Levi*, pena la riduzione ingrata del reduce a una sorta di *sponsor* a cui si affida il “traino” di un prodotto a suo modo nuovo. Né si può dire, in ultima analisi, che sia stato questo l’esito: Primo Levi resiste all’“abbassamento” dal quale gli stessi Ferrario e Belpoliti sono stati tentati.

³³ *Ibid.*, p. 42.

³⁴ Davide Ferrario, *Cercando la nuova Europa*, “Torinosette”, 22 gennaio 1995, p. 33.

Restano degli aspetti che, anche a distanza di alcuni anni, suscitano perplessità. Abbiamo già affrontato altrove il tema e abbiamo dovuto notare che la difesa d'ufficio dei registi e del loro lavoro non aveva convinto appieno: Bernadette Luciano volle spiegare il tema "illustrativo" del film con una scelta di natura estetica la quale rimanda a connotati di vera e propria linguistica cinematografica³⁵ "che non cerca di far immedesimare lo spettatore nella storia, ma al contrario ci chiede di osservare tante storie, di vederle attraverso l'occhio del regista e i diversi sguardi del regista"³⁶. Ma ci permettiamo di rimandare a nostre recenti sottolineature critiche di tali fenomeni al cinema:

Nel film di Ferrario e Belpoliti la meschinità delle cose³⁷, pur adeguatamente raccontata, non possiede più l'intima pena di una esistenza alla quale possiamo solo discretamente accostarci. Ambisce, piuttosto, ad elevarla a teoresi: come responsabili del male, ciascuno per la propria parte, siamo destinati a farci carico dei mutamenti di epoche e territori, a registrarne sommovimenti e rivoluzioni. Eppure questa compartecipazione, allevata con pazienza fra il mercato del pesce ucraino, l'aria ancora impura di Černobyl', la eco stridula di Bilozir, il confine bielorusso e i gulag, la Romania degli italiani che vi lavorano, sembra cedere il passo all'attesa mai del tutto compiuta di quel 'silenzio gremito di memoria' col quale la tregua nuovamente intima del superstate deve finire. Avvertiamo, insomma, il peso di una assenza, l'ultima pagina del romanzo³⁸.

È il senso di qualcosa che strappa dalle radici: esso si propaga, misteriosamente, dal testo fin nell'intessuto semantico del *medium*; "è questo il frutto più immediato dell'esilio, dello sradicamento: il prevalere dell'irreale sul reale. Tutti sognavano sogni passati e futuri, di schiavitù e di redenzione, di paradisi inverosimili, di altrettanto mitici e inverosimili nemici". Pare che il desiderio di nuovi mondi – anche di mondi immaginari – sia l'effetto più diretto di una vita lacerata. Per paradosso Levi ha accreditato la soluzione di un film che, per quanto fondato su ricostruzioni e testimonianze, mantiene quella patina irreale, propria di ogni simile prodotto, anche il più documentato.

Quasi simultaneamente alla *Strada di Levi*, un altro documentario fu realizzato nel 2005. Ne fu autore il regista Gianni Bissaca che girò *Se questo è un uomo (se questa è una fabbrica)*. *Primo Levi e la fabbrica Siva di Settimo Torinese*. Quel lavoro, diffuso solo nel perimetro regionale e rimasto perlopiù nell'ombra, vale oggi

³⁵ Cfr. Gian Piero Brunetta, *Gli intellettuali italiani e il cinema*, Bruno Mondadori, Milano 2004.

³⁶ Bernadette Luciano, *Primo Levi. Interpretazioni cinematografiche: da la Tregua di Francesco Rosi a La strada di Levi di Davide Ferrario*, in *Voci dal mondo per Primo Levi*, a cura di Luigi Dei, Firenze University Press, Firenze 2007, p. 122.

³⁷ Sulla "ricaduta filmica" (e televisiva) del dramma della deportazione e dello sterminio degli ebrei si veda Marcello Pezzetti, *Considerazioni sulla rappresentazione della Shoà (sic!) ad opera del cinema*, in *Storia e memoria della deportazione. Modelli di ricerca e di comunicazione in Italia e in Francia*, a cura di Paolo Momigliano Levi, Giuntina Firenze 1996, pp. 131-135. A p. 133 si legge: "La televisione ha inglobato il film e, conseguentemente, lo ha banalizzato; ciò ha provocato, e in futuro provocherà sempre di più, conseguenze irrimediabili nei confronti di questa forma artistica. Non a caso uno studioso belga, Philippe Ehlem, sostiene che studiare oggi le estetiche messe in atto dal cinema nel tentativo di rappresentare i crimini nazisti equivale, in un certo qual modo, a intraprendere lo studio di una storia compiuta, nonostante la presenza di forme sporadiche di film come 'Schindler's List', destinati a un'utenza cinematografica".

³⁸ Antonio R. Daniele, *Primo Levi al cinema: La tregua dal libro al grande schermo*, "πολύφιλος" / "poliphilos", a cura di Gabriella Macrì, IV, 2013. L'articolo non presenta alcun intervallo di pagine.

qualche nota di commento, utile anche a discriminare alcune parti del film in oggetto a questo saggio. Anche Bissaca muoveva da un principio “decentratore”: “per raccontare Levi si deve passare anche attraverso la fabbrica di Settimo di cui fu direttore capace, riservato e gentile”³⁹. Pure in questo secondo caso il racconto su Levi richiede un “punto di fuga”, un elemento della vita stessa dell’uomo che si pone come schermo al Lager, che resta – non può esserci dubbio – il cuore delle cose. D’altronde, il lungo passaggio dalla Polonia al confine austriaco non fu il Campo ma un momento accanto ad esso che ne favorì la narrazione. Come la fabbrica di vernici di Settimo Torinese è stato un lungo passaggio parallelo alla vita di Levi che non ha mai smorzato il ricordo e il bisogno di dirne. Forse, anzi, nel cadenzato ripetersi delle mansioni giornaliera, lo ha facilitato. Lo scrittore ebbe la sensazione della “tregua”, ossia della sospensione. Ma il resoconto testimoniò quasi solo la possibilità di un strato verbale segnato dalla sua assenza, a tal punto che la prima volta che egli affermò con decisione “ma la guerra è finita [...], e la pensiero finita, come molti in quei mesi di tregua, in un senso molto più universale di quanto si osi pensare oggi”, Mordo Nahum lo freddò col ben noto “guerra è sempre”⁴⁰. Ed egli alludeva non solo agli eventi bellici, ma anche alla contesa giornaliera.

Bissaca convogliò quei tratti della vita di Primo Levi che sono rimasti sullo sfondo (sia per effetto della sovraesposizione dell’uomo in quanto deportato sia per volontà di Levi stesso) senza mai trasfigurarli. La fabbrica di vernici resta nient’altro che una fabbrica di vernici⁴¹, nell’ambiente e – per così dire – negli effluvi; anche la schiera dei testimoni, per quanto orientata sul terreno dell’amicizia, deve restituirci il profilo del lavoratore discreto e incessante⁴², quell’angolo appartato di vita diurna, o anche notturna, che ha consistenza proprio nella facilità con la quale dissolve, nonostante la passione che lo animava⁴³. Sarà stata questa la ragio-

³⁹ Silvia Francia, *Dal Lager alla fabbrica. L’altra metà di Levi, tra vernici e scrittura*, “La Stampa”, 14 dicembre 2005, p. 51. Così prosegue l’articolaista: “Attorno alla fabbrica, fallita e ora smantellata, galleggiano i ricordi di chi vi lavorò, fianco a fianco con lo scrittore, e le loro testimonianze entrano di diritto nel documentario, assieme a quelle di intellettuali come Erri De Luca, Margherita Hack, Sebastiano Vassalli, Giuliano Scabia e Remo Rostagno: letteratura e scienza, a riconfermare una conciliata e nutriente complicità”.

⁴⁰ Cfr. Sophie Nezri-Dufour, *Le scelte letterarie del superstite ebreo*, in Id., *Primo Levi: una memoria ebraica del Novecento*, Giuntina, Firenze 2002, p. 107: “Ne *La tregua* è il personaggio del greco Mordo Nahum, dalla filosofia molto pessimistica, a ripetere senza sosta, mentre l’entusiasmo sembra rinascere presso i superstiti di Auschwitz, che ‘guerra è sempre’. Non crede in un futuro migliore ma piuttosto nella costanza del male e della sofferenza”.

⁴¹ Sulla attività di chimico si veda anche il recente *Le chimiche di Primo Levi* di Daniele Orlandi (Odradek, Roma 2013). Si tengano presenti anche il saggio di Enrico Mattioda, *Primo Levi fra scienza e letteratura* in *Voci dal mondo per Primo Levi: in memoria, per la memoria*, cit., pp. 125-134 e di Antonio Di Meo, *Primo Levi e la scienza come metafora*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2011.

⁴² Cfr. *Primo Levi: la mia America e i miei anni in fabbrica*, intervista con Andrea Liberatore, “L’Unità”, 25 settembre 1986.

⁴³ Cfr. Pier Maria Paoletti, *Sono un chimico, scrittore per caso*, in *Primo Levi. Conversazioni e interviste*, cit., p. 102: “Come si considera: uno scrittore che fa anche il chimico o un chimico che ha scritto due libri? - Ah, un chimico, sia ben chiaro, non fraintendiamo. E i due libri che ho scritto li ho scritti per caso”. Primo Levi, si sa, è direttore tecnico di una fabbrica di resine e vernici a Settimo Torinese: come dirigente deve ricevere clienti, portarli in giro per la fabbrica, mostrare gli impianti, e gli

ne che indusse Norberto Bobbio, in un articolo che celebrava lo scrittore amico⁴⁴, a ricordare, per *La Tregua*, il micro-episodio di Hurbinek. Bobbio ne parlò con tono quasi sommessso: “vi compare all’inizio per subito scomparire, come una farfallina d’autunno, il piccolo Hurbinek, che non aveva mai visto un albero, il senza nome, il cui minuscolo avambraccio era pur stato segnato col tatuaggio di Auschwitz. Il quale morì nel marzo del 1945, ‘libero ma non redento’”⁴⁵.

Se, come appare, la strada attraversata da Primo Levi è stata prima di tutto un percorso di graduale ma inesorabile riconquista della “materia umana”, intesa nei suoi fatti più riparati, ci sembra che la già citata apertura sullo squarcio di *Ground Zero*, voluta da Ferrario e Belpoliti come uno stampo che debba segnare la fattura stessa dell’opera, lasci allo spettatore il sapore ruvido dell’enfasi e non solamente l’odore acre delle macerie. Il ricordo dell’immane tragedia era, tutto sommato, ancora fresco e ciò giustifica la scelta, ma non sappiamo liberarci da un paio di dubbi: che la forza dell’impatto “televisivo” abbia pesato finanche nella resa filmica delle sequenze e che ad esse sia sotteso un livello semantico che – sia pure in una sua minima parte – abbia potuto alterare il senso del testo leviano. Come intuendo il rischio a cui si poteva andare incontro, Marco Belpoliti ne aveva anticipato una sorta di spiegazione in una conversazione con Andrea Cortellessa: sono almeno tre “le tregue” di Levi; il loro significato è tripartito fra la “tregua personale, psicologica, che coincide con la tregua rappresentata dal suo viaggio”, quella storica degli anni “fra il ‘45 in cui termina la guerra con il nazifascismo e l’inizio della fase più ‘calda’ della guerra fredda” e, infine, una specie di tregua universale. A Belpoliti è parso che Levi legga “la vita umana nel suo complesso come una ‘tregua’: dal punto di vista biologico. Perché noi veniamo dal nulla e andiamo verso il nulla. C’è questo movimento entropico entro il quale c’è la vita, la costruzione della civiltà. Qualcosa di fragile, come un piede ballerino sul quale tutto si regge in equilibrio”⁴⁶. Abbiamo ragione di credere che quest’ultima lettura abbia un che di fuorviante. Che il racconto picaresco da Buna Monovitz⁴⁷ fino a Torino avesse un ri-

piace poco. Anche se qualche soddisfazione, ogni tanto, in fabbrica o nei suoi viaggi frequenti in Renania, di mostrare il braccino lucido col 174517 tatuato a qualche industriale tedesco compromesso con la IG-Farbenindustrie, scandendo chiaramente ‘Levi, piacere’ (prima il cognome che vada direttamente a segno), non gliela toglie nessuno”.

⁴⁴ Sul dibattito “Levi scrittore o chimico”, si veda l’*excursus* della critica tracciato da Giorgio Calcajano *E la critica scoprì uno scrittore. Per i letterati era solo un chimico dilettante*, “La Stampa”, 9 febbraio 1997, p. 3: “Venne *La tregua* e fu, finalmente, Primo Levi. ‘Sappiamo tutti ch’egli ci ha dato un piccolo libro classico della letteratura concentrazionaria (...). Ora *La tregua* è la sua continuazione: dopo una piccola *Iliade*, una piccola *Odissea*’, scrisse Franco Antonicelli sulla *Stampa* il 20 marzo di quell’anno. Antonicelli sapeva benissimo che quel ‘tutti’ era un espediente retorico, una figura di ironia per mettere in imbarazzo quanti, nel mondo della critica, *Se questo è un uomo* non lo avevano letto. Ma Antonicelli aveva il diritto all’ironia. Era stato lui lo scopritore e l’editore originario del primo libro, era ancora lui a dover mettere sull’avviso gli altri, perché questa volta non si lasciassero sfuggire il nuovo diamante uscito dall’officina dell’alchimista”. Si veda anche *L’opera prima di un ex chimico*, intervista con Carlo Conti, “Gazzetta del Sud”, 6 marzo 1979.

⁴⁵ Norberto Bobbio, *Testimonianza per Primo Levi*, “La Stampa”, 3 giugno 1984, p. 3.

⁴⁶ Conversazione di Andrea Cortellessa con Marco Belpoliti e Davide Ferrario in *La strada di Levi. Immagini e parole dal film di Davide Ferrario e Marco Belpoliti*, cit., pp. 35-36.

⁴⁷ Sui giorni a Buna Monovitz si veda Sophie Nezri-Dufour, *L’inferno di Auschwitz, esperienza ebraica determinante*, in Id., *Primo Levi: una memoria ebraica del Novecento*, cit., pp. 39-52.

svolto legato prima di tutto alla propria singolare persona o, al più, alla memoria ebraica che egli incarnava con la sua stessa vita, è un dato insopprimibile. Questo legame non ne pregiudica l'importanza storica e la ricaduta collettiva, pienamente umana; ma va distinto (e in un certo senso "salvato") dai *cliché* che possono contagiare simili documentari. Perciò, che tutto questo potesse trascendere nel rischio dello slancio magniloquente lo avevamo già assaporato con Francesco Rosi⁴⁸ e la sua rilettura della *Tregua*, in specie nella sequenza che ricalcava il gesto di Willy Brandt. Roberto Escobar⁴⁹ ne rilevò tutta l'inutile artificiosità portando in superficie il "difetto genetico"⁵⁰ connesso a un lavoro contaminato dall'abuso delle riscritture televisive degli anni Novanta (la sceneggiatura del film fu di Stefano Rulli e Sandro Petraglia, autori di cinema per la televisione già da parecchi lustri)⁵¹:

Della televisione *La tregua* ha i ritmi narrativi⁵². Le sue due ore potrebbero dilatarsi a dieci o ridursi a una, senza danni e senza vantaggi. Tutto questo è legittimo, ma è anche banale. Lo è come lo sguardo televisivo che "vede" la superficie mentre nasconde la profondità. Solo questa banalità, che uccide gli individui per far vivere gli stereotipi, può illudersi che ci sia un senso nel *mostrare* un ufficiale tedesco che s'inginocchia di fronte alla stella gialla e rossa di Primo. Il gesto coraggioso di Willy Brandt è stato grande perché è stato *suo*: ripetuto ora con velleità universali, è un tentativo maldestro di lavare il vento e ripulire il cielo⁵³.

⁴⁸ Nel 1997 Francesco Rosi realizza il film *La tregua* (ITA-FRA-GER), interpretato da John Turturro, Massimo Ghini, Rade Šerbedžija, Roberto Citran, Claudio Bisio. Si vedano i già citati saggi di Bernadette Luciano, *Primo Levi. Interpretazioni cinematografiche: da La tregua di Francesco Rosi a La strada di Levi di Davide Ferrario* e di Antonio R. Daniele, *Primo Levi al cinema: La tregua dal libro al grande schermo* (quest'ultimo, oltre a comparire in versione ampliata in "πολύφιλος" / "poliphilos", è stato pubblicato anche in *Ricerche le radici. Primo Levi lettore-lettori di Primo Levi. Nuovi studi su Primo Levi*, cit., pp. 268-277).

⁴⁹ Escobar non fu l'unico critico cinematografico italiano a porre obiezioni alla resa estetica del film. Si vedano Lietta Tornabuoni, *Il lungo viaggio dall'inferno a casa*, "La Stampa", 11 febbraio 1997; Tullio Kezich, *1945, fuga da Auschwitz. Rosi racconta Levi*, "Corriere della Sera", 11 febbraio 1997; Id., *Gli italiani a Cannes. Ma i francesi guardano un altro film*, "Corriere della Sera", 16 maggio 1997. Cfr. Antonio R. Daniele, *Primo Levi al cinema*, cit., pp. 272-273 *passim*.

⁵⁰ Sulle polemiche seguite al film si veda Pasquale Iaccio, *La storia sullo schermo: il Novecento, in Quaderni del Giornale di Storia Contemporanea*, Luigi Pellegrini Editore, Cosenza 2004. Si legge a p. 86: "A Cannes, dove il film è stato accolto con una *standing ovation*, mi sono sentito rivolgere critiche terribili da 'Libération', 'Le Monde' e 'I Cahiers du Cinéma' in nome di una pretesa immoralità nel toccare o addirittura speculare su un argomento così delicato. Per mia fortuna la critica nord-americana ha accolto il film in maniera assai diversa e devo dire che è stata anche concorde nel giudizio positivo: dal 'New York Times' al 'Los Angeles Times', da 'Hollywood Reporter' a 'New York Post' a tutti gli altri. Hanno fatto un vero inno al film. Così come in Giappone dove subito dopo il film è uscito. Invece in Francia e in Italia mi sono visto fare delle critiche su particolari francamente assurdi. Sopportare sulle spalle il peso di un grande libro (ed io ho fatto una cosa del genere più di una volta) è sempre molto difficile. Ma qui, con certe critiche, si è toccato il fondo. Dovrebbero tener conto del rapporto tra letteratura e cinema in ben altro modo".

⁵¹ Sulle sceneggiature per la televisione della coppia Rulli-Petraglia, si veda la nota numero 7 in Antonio R. Daniele, *Primo Levi al cinema*, cit., p. 274.

⁵² Sui caratteri della "narratività" dei romanzi leviani si veda Ewa Tichoniuk-Wawrowicz, *L'universo labirintico nella narrativa di Primo Levi*, Oficyna Wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego, Zielona Góra 2012.

⁵³ Roberto Escobar, *La tregua di Rosi*, "Il Sole 24 Ore", 11 febbraio 1997.

Lo stesso Escobar poco prima aveva notato, col piglio accorato del lettore e quasi del tutore del romanzo leviano, che “nel libro ci sono uomini e donne *singolari*, irripetibili: così Levi nega la regola del lager, che non conosce individui ma solo stereotipi” e, così facendo, metteva in guardia da “assorbimenti” di carattere generale. Come egli aveva additato la retorica del militare tedesco che si inginocchia con l’evidente proposito di espiare una colpa storica, così noi sentiamo di dover segnalare – senza, per carità, adottare il tono censorio di chi voglia mettere per forza le cose a posto – l’insidia che si cela dietro l’inserimento di un dramma collettivo come quello che aprì il nuovo secolo dell’Occidente.

Si tratta, tuttavia, di una insidia che il racconto per immagini ha saputo, infine, schivare. Dopotutto, oltre la pletera degli episodi “territoriali” a valenza assoluta, resta l’urgenza della memoria⁵⁴. Perciò, al di là del racconto della morte di Igor Bizozir, il cantante ucraino ucciso da russofoni, o del resoconto su Černobyl’ a vent’anni di distanza (Levi non era passato per Černobyl’, ma vi si era solo avvicinato; anche stavolta il drammatico evento storico, assurto ad emblema, ha suggerito agli autori del film di incastrare una tappa “collaterale” che richiamasse allo spettatore il clamore resoci dalle cronache del fatto a metà anni Ottanta), ci sembra molto convincente il montaggio narrativo a Staryje Doroghi: è uno dei momenti nei quali la sovrapposizione con la pagina scritta diventa vera e propria “dissolvenza” e, da ultimo, i patimenti del protagonista, sempre abilmente smorzati da un manto verbale fatto di ironia, disincanto e forse anche di santa rassegnazione (“non ne sapevano più di noi, oppure, con candore cortese, ci elargivano risposte fantasiose o terrificanti o insensate. Che non c’erano treni; o che stava per scoppiare la guerra con l’America; o che presto ci mandavano a lavorare in kolchoz; o che aspettavano di scambiarci con prigionieri russi in Italia. Ci annunciavano queste o altre enormità senza odio né derisione, anzi, con sollecitudine quasi affettuosa, come si parla ai bambini che fanno troppe domande, per farli stare tranquilli”⁵⁵) non solo tradiscono il fatto che essi hanno la forza di restare intatti tra un mezzo e l’altro, ma soprattutto accertano che ciò è possibile quando se ne conserva l’opzione linguistico-estetica di fondo⁵⁶: una miscela di amarezza e bonarietà, una mestizia avvilita ma al tempo stesso grottesca⁵⁷. Così, l’anniversario della liberazione bielorusa assume proprio il “cortese candore” del regime di Staryje Doroghi narrato nel terz’ultimo

⁵⁴ Si veda *Voci dal mondo per Primo Levi: in memoria, per la memoria*, cit., e in particolare il saggio *Primo Levi, poeta ebreo della memoria* di Sophie Nezri-Dufour (pp. 143-152). Si veda anche *Primo Levi: Il mestiere di raccontare, il dovere di ricordare*, Atti del convegno internazionale di studi, a cura di Ada Neiger, 14 maggio 1997, Metauro Edizioni, Fossombrone 1998; Alberto Cavaglion, *La scelta di Gedeone. Appunti su Primo Levi, la memoria e l’ebraismo*, cit., pp. 97-114.

⁵⁵ Primo Levi, *La tregua*, cit., p. 162.

⁵⁶ Cfr. Pier Vincenzo Mengaldo, *Lingua e scrittura in Levi*, in *Primo Levi: un’antologia della critica*, a cura di Ernesto Ferrero, Einaudi, Torino 1997, pp. 169-242; si veda anche *Il necessario e il superfluo. Primo Levi e l’economia della narrazione*, intervista con Roberto De Caro, “Piemonte Vivo”, 1 gennaio 1987, poi col titolo *La fatica di scrivere*, “L’Espresso”, 26 aprile 1987.

⁵⁷ Cfr. Norberto Bobbio, *La voce dell’indecifrabile. Primo Levi nell’inferno dei degradati*, “La Stampa”, 10 aprile 1997, p. 25: “Nulla di più banale, di tradizionale, quasi un luogo comune nella storia umana che la descrizione di uno sterminio. Penso alla *Breve relazione della distruzione degli Indi* del vescovo Bartolomeo Las Casas”.

segmento del libro. Vediamo un uomo disanimato e sovrastato dai monumenti nazionali alle sue spalle; il responsabile distrettuale per l'ideologia costretto a fermare l'intervista, poi a seguire la *troupe* con perplessità e noia; la "sollecitudine quasi affettuosa" dei *cittadini emeriti* consegnati alla gloria di quell'anno; una carrellata di volti bizzarri, spauriti e pressoché ridicoli; il ricordo dei kolchoz affidato a una maschera di inettitudine politica; l'inevitabile metatesto degli uomini corpacciuti e delle donne vizze e sgraziate nei fotogrammi della *Linea generale* di Ėjzenštejn⁵⁸. Non si tratta di un puro intermezzo divertente, ma di un riuscitissimo versamento di prospettiva artistica che non presume altro se non di essere ciò che rappresenta, ossia una sequenza di volti e di circostanze uniche, irripetibili, come nell'auspicio di Escobar e che vediamo sublimare nella pioggia che sorprende una giovane ragazza sulla strada che unisce Staryje Doroghi alla campagna.

Non a caso abbiamo aperto questo contributo con il richiamo alla testimonianza sterniana⁵⁹ e crediamo che non sia un caso neppure che essa sia stata collocata in coda al lavoro di Davide Ferrario e Marco Belpoliti: esaurita la serie di "attraversamenti" di luoghi, e allegate ad essi la ricostruzione e la riproduzione – stilisticamente atteggiata – di eventi esemplari della storia europea del secondo dopoguerra, doveva eromperci il bisogno della memoria all'interno della più spontanea delle ambizioni, quella del viaggio. È la sopravvivenza di questa "cifra"⁶⁰ (iconicamente ricapitolata nell'andatura malferma dell'uomo, avvolto dall'ampiezza dei campi nei quali cammina) che difende ancora oggi questo documento audiovisivo dal severo assalto della riduzione e del decadimento temporale.

⁵⁸ *La linea generale* (distribuito anche col titolo *Il vecchio e il nuovo* che traduce l'originale russo *Staroye i novoye*) è un film di Sergej Michajlovič Ėjzenštejn (URSS, 1929, b/n), interpretato da Marfa Lapkina, Kinstantin Vasilyev, Vasili Buzenkov.

⁵⁹ Una sintesi efficace del rapporto tra i due amici è contenuta in Mario Rigoni Stern, *Il poeta segreto*, Il girasole edizioni, Ravenna 1992.

⁶⁰ Cfr. Gaetana Marrone-Puglia, *Linguaggio della memoria e coscienza storica ne La tregua di Francesco Rosi*, in *Memoria collettiva e memoria privata: il ricordo della Shoah come politica sociale*, a cura di Stefania Lucamante, Monica Jansen, Raniero Speelman, Silvia Gaiga, Atti del convegno di Roma, 6-7 giugno 2007, *Italianistica Ultraiectina*, 3, Utrecht 2008, pp. 63-76.

Primo Levi tra etnologia e *pietas*

di

Massimo Giuliani*

Abstract: Among scholars of Primo Levi, the necessity is perceived of a global evaluation of his literary work, especially in light of a *Wirkungsgeschichte* full of ethical implications. This essay explores Levi's humanistic education as a basis for his "moral resistance" to the fascist doctrine and propaganda, as well as for his attitude toward understanding human beings in a more philosophical perspective. Such an approach is an anthropological vision that is inspired to a balanced combination of skepticism and *pietas*, ethnology and sympathy, detachment and solidarity.

Il 2015 segna l'avvio negli Stati Uniti di un grande progetto di traduzione in inglese dell'*opera omnia* di Primo Levi, ricca di nuovi apparati storico-critici, presso l'editore Norton Liveright, a cura di Ann Goldstein. L'evento, da solo, conferma l'ascesa di questo autore ebreo italiano nel pantheon del canone occidentale, e mostra naturalmente la fortuna culturale di Primo Levi in Nord America, dove ebbe interlocutori e stimatori del calibro di Saul Bellow e Philip Roth. È da quella sponda dell'Atlantico che la sua immagine rimbalza verso di noi, riflessa in uno spettro di sfumature e rifrazioni che ci costringono a valutare se, fino ad ora, lo abbiamo davvero letto nella sua complessità linguistica e nella sua profondità etica, con l'attenzione che merita un intellettuale poliedrico a cui in molti oggi riconoscono 'spessore filosofico'. Ma si può parlare di Primo Levi come filosofo?¹ In Italia è considerato soprattutto un testimone della Shoah, e, tra i cultori di lettere, di uno scrittore nel senso più nobile del termine. Fuori dai confini nazionali, soprattutto in America, viene piuttosto trattato come *a true thinker*, un autentico *public intellectual* del Novecento. E ciò a motivo degli aspetti della sua opera da noi ancora poco apprezzati: le sue riflessioni etiche – a cavaliere tra etnologia, sociologia e politica – sulle "riserve di ferocia che giacciono in fondo all'animo umano" e sulle possibili vie di una salvezza che fa leva sulla ragione, sulla cultura e sulla memoria.

Sono tali aspetti che Levi ha distillato dalla sua esperienza complessiva di sopravvissuto a un Lager come Auschwitz, di tecnico in una fabbrica di smalti, di intellettuale affascinato dalle nuove tecnologie e di artigiano-scultore di elementi chimici, di parole e di idee. Negli Stati Uniti è proprio la combinazione di questi aspetti ad essere stata colta come messaggio originale, capace di andare oltre i con-

* Massimo Giuliani insegna Pensiero ebraico ed Ermeneutica filosofica all'Università di Trento, dove presiede il corso di laurea in filosofia; insegna anche Giudaismo presso la Fondazione Kessler (Trento) e Storia della filosofia ebraica al Master di cultura ebraica dell'UCEI (Roma).

¹ Per una trattazione più ampia in tal senso mi permetto di rimandare a Massimo Giuliani, *Per un'etica della resistenza. Rileggere Primo Levi*, Quodlibet, Macerata 2015.

fini che dividono mondo professionale e mondo accademico e al di là degli stessi confini disciplinari. Nel corso dell'anno 2000 il *New York Times* aveva stilato una lista di cento libri, scritti nel Novecento, da inserire in un'ipotetica capsula del tempo destinata alle più lontane generazioni. Ebbene, secondo i critici che contribuirono a stilare quella lista, *Se questo è un uomo* di Primo Levi era uno dei cento libri che avrebbero dovuto sfidare l'oblio naturale dei secoli e sopravvivere, a sua volta, per dire in futuro 'chi eravamo', chi davvero sono stati gli uomini e le donne del XX secolo.

Questo esempio illumina la sempre più avvertita necessità di avviare parte delle ricerche su Primo Levi nella direzione della ricezione internazionale, globale della sua opera, in particolare in prospettiva della *Wirkungsgeschichte*, ovvero della storia degli effetti, dell'impatto che la sua opera ha avuto sui modi di pensare il mondo e i comportamenti umani. Tale impatto ha probabilmente la sua spiegazione più profonda, sebbene non unica né univoca, nella modalità della scrittura primoleviiana e prima ancora nell'approccio che Primo Levi scelse di adottare per render conto e dare un senso, un qualche senso almeno postumo, alla propria esperienza di sopravvissuto ad Auschwitz: il *come* di quel resoconto esperienziale è la chiave della sua fortuna ossia dall'ampia ricezione e della fruibilità, in termini antropologici ed etici, della sua opera.

Non v'è dubbio che Primo Levi avesse chiaro il problema della scelta di uno stile, di un linguaggio e di un registro narrativi che permettessero, a chi ad Auschwitz non c'era stato, di comprendere la radicalità e la complessità di quel luogo: far capire lo svolgersi dei fatti poneva anzitutto la seria questione del modo di narrarli. È qui, credo, che Levi abbia fatto la scelta che lo distinse tra i molti testimoni, pur sinceri e credibili: quella di scrivere non tanto per commuovere o muovere sentimenti o rimuovere pregiudizi o anche solo soddisfare – come succede a chi abbia vissuto un trauma – un proprio naturale bisogno di liberazione interiore, quanto per indurre a considerare di quale materia siano composti gli esseri umani e cosa davvero sia la condizione umana. Ciò equivale a scrivere, come si legge nella prefazione a *Se questo è un uomo*, al fine di “fornire documenti per uno studio pacato di alcuni aspetti dell'animo umano”. Che suona come un *understatement* per chi già conosca il grado di disumanità nazista e la condizione dei prigionieri ridotti nei campi alla condizione di sotto-uomini o di animali svuotati di ogni scintilla. E tuttavia proprio quell'*understatement* è un voluto accorgimento retorico per apparire minimalista, per auto-limitarsi e stare ai fatti, e dunque per accedere con pacatezza a uno studio non dell'uomo *tout court* (ambizione filosofica eccessiva e come tale non poi così credibile) ma di “alcuni aspetti dell'animo umano” (mira più accessibile e dunque degna di fiducia da parte del lettore/ascoltatore). Nell'appendice del 1976 a *Se questo è un uomo*, la scelta viene esplicitamente motivata:

Non sono un fascista: io credo nella ragione e nella discussione come supremi strumenti di progresso, e perciò all'odio antepongo la giustizia. Proprio per questo motivo, nello scrivere questo libro ho assunto deliberatamente il linguaggio pacato e sobrio del testimone, non quello lamentevole della vittima né quello irato del vendicatore: pensavo che la mia parola sarebbe stata più credibile ed utile quanto più apparisse obiettiva e quanto meno suonasse appassionata; solo così il testimone in giudizio adempie alla sua funzione, che è quello di preparare il terreno al giudice. I giudici siete voi.

L'impegno ad esprimersi in un "linguaggio pacato e sobrio" ha lo scopo non solo di mantenersi il più oggettivo possibile (data la natura del trauma vissuto) onde apparire un testimone credibile, ma soprattutto di preparare il ribaltamento delle responsabilità: Primo Levi non giudica ma vuole che siamo noi – noi destinatari della sua testimonianza, noi lettori dei suoi libri – a giudicare: così la sua sobrietà e oggettività non sollevano dal dovere del giudizio e dal coinvolgimento etico, ma neppure li ottengono in modo forzato o carpito per *vis eloquentiae*; piuttosto li suscitano con la *ratio ponderandi* di chi ascolta o legge la testimonianza stessa.

Purtroppo tale consapevole scelta di un approccio oggettivo e sobrio è stata spesso fraintesa e incompresa, o addirittura usata contro quella testimonianza che invece intende servire. Il tono quasi-scientifico e semi-distaccato con cui i fatti sono raccontati, anche quando il narratore ne è protagonista e teste oculare, è parso a molti scoraggiare quell'empatia supposta necessaria a una piena comprensione della testimonianza di simili eventi. In tale sottotono retorico si è percepito piuttosto un senso di ostinato ottimismo, che, nonostante tutto, in Primo Levi avrebbe prevalso sulla tragicità della sua esperienza. A questo riguardo Stefano Levi Della Torre, commentando una recente riedizione di *Se questo è un uomo*, scrive che Primo Levi

non intende mettere in primo piano la sua condizione di vittima per catturare la nostra benevolenza, ma al contrario ci avverte della sua condizione di favorito dalla sorte [...]. È testimone oggettivo, tanto da saper riconoscere un privilegio nel poter testimoniare [...]. Il calore della scrittura di Levi non sta nell'invettiva o nel lamento, sta piuttosto nella sua passione per la ricerca e per le scoperte, per l'oggettività di cui la pacatezza è condizione perché capace di sollevare lo sguardo al di sopra delle pulsioni esasperate di chi ha subito un'offesa estrema².

Sono lo studio e la ricerca sulla condizione umana ad essere gli approcci meno inadeguati, che Primo Levi compara a quelli dell'etnologia in quanto osservazione dei comportamenti umani in chiave comparativa, al fine di una loro migliore comprensione e, quando necessario, di una loro valutazione etica. Scrive infatti: "Sarò tacciato forse di cinismo, perché mi sono comportato nella condizione mia stessa e dei miei compagni come un etnologo, che studia come si comportano gli esseri umani in condizioni estreme". Lo sguardo da "osservatore sperimentale e non da ideologo", commenta ancora Stefano Levi Della Torre, lo porta a rifuggire una scrittura 'onomatopeica', quasi che la riproduzione pura e semplice delle cacofonie linguistiche tipiche del gergo del Lager potesse favorire di più e meglio la comprensione del fenomeno Lager. Non è così, per Primo Levi. Anzi, l'autore di *Se questo è un uomo* "ci parla luminosamente dell'oscurità, con chiarezza dell'incomprensibile. È un modo connaturato in Levi, ma è anche un mezzo per venire incontro alla nostra comprensione, perché il capire e il farsi capire quanto si può è il compito che Levi assegna alla testimonianza"³.

A ciò si aggiunga la scelta, a sua volta di grande portata etica, di voler decifrare nell'esperienza personale un messaggio universale, valido per tutti al di là

² Cfr. introduzione e commento di Stefano Levi Della Torre all'edizione di *Se questo è un uomo* incluso nell'antologia, a cura di Carlo Maria Ossola, *La letteratura italiana. Storia e testi. Libri d'Italia (1861-2011)*, vol. I, Riccardo Ricciardi, Milano-Napoli 2011, p. 1259.

³ *Ivi*, p. 1286.

dell'appartenenza etnica, religiosa, politica e nazionale. Afferma ancora Stefano Levi Della Torre: "La narrazione di Primo Levi è spesso costellata di ragionamenti e riflessioni che intendono generalizzare. Parla di fatti particolari, ma per aprirli a significati che trascendono lo specifico, come a trarre una 'morale' dall'esperienza diretta, una 'morale' che assume talvolta la forma di una legge scientifica circa i comportamenti umani, talaltra persino quella dell'aforisma o del proverbio"⁴. Da qui il suo acuto interesse filosofico, che sorprende solo chi si limitasse a vedere l'ascendente strettamente chimico, o scientifico in senso stretto, della sua formazione e del suo metodo. In realtà, esiste una fortissima vena umanistica nell'opera primoleviana che va ben oltre le questioni di stile o i riferimenti ai classici. Tale vena umanistica è essenzialmente filosofica, al di là dell'accezione accademica del termine che Levi avrebbe certamente rifiutato. Sebbene velato, tale interesse filosofico si manifesta precisamente nel desiderio di universalizzare la lezione esperita ad Auschwitz e nel confronto continuo tra ciò che avvenne nel recinto del Lager e ciò che avviene fuori, al fine di scovare analogie e similitudini, al fine di meglio comprendere la comune *humana conditio*. Ha scritto la filosofa Orietta Ombrosi:

La testimonianza di Primo Levi è indissociabile da una riflessione filosofica poiché, a partire dalla sua memoria ma anche dalla storia, si innesta sempre nelle sue pagine un'investigazione sulla condizione umana [...]. Le sue parole hanno questo carattere semplicemente imperioso di infrangere ogni preconcetto e pregiudizio, ogni stereotipo e sicurezza retorica su quello che è stato [...] la sua posizione di scrittore-testimone si trasforma in quella del saggista-intellettuale che *pensa Auschwitz* con i mezzi di un'antropologia filosofica⁵.

La tendenza a 'universalizzare il messaggio' in una prospettiva etica e antropologica è un aspetto perturbante della sua prosa, che ha indotto molti critici a fraintendere la sua analisi della "zona grigia", che non mirava affatto, come fu costretto a chiarire, a confondere le responsabilità e il gioco delle parti tra vittime e carnefici, ma a svelare l'infondatezza e forse anche l'ipocrisia di chi vuol dividere in modo netto il bene e il male o porre tra i buoni e i cattivi un confine invalicabile; invece è vero il contrario: quel confine, se e quando c'è, è labile e viene valicato di continuo in entrambe le direzioni, perché questa è la natura dell'uomo. Primo Levi vede nel grigio, inteso come commistione di bianco e nero non più facilmente distinguibili *in quelle date circostanze*, qualcosa di normale, una 'legge della natura umana' in cui tutti siamo coinvolti. Si tratta di una considerazione inquietante, è vero, dato che sfida il nostro più comune espediente per non implicarci nell'orrore di Auschwitz. Dire che i nazisti erano belve e non uomini, d'una specie diversa dalla nostra, o che il Lager era un mondo del tutto avulso dai nostri comuni comportamenti sociali, in fondo può assicurarci che noi vi siamo estranei. Ovviamente, quest'approccio priva le vittime di quell'aurea di intangibile sacralità in cui le rinchioda una lettura sacralizzante dell'evento. Ne ha trattato, riflettendo proprio su Levi, il filosofo di origini bulgare Tzvetan Todorov⁶. Ma se lo scopo non è tanto

⁴ *Ivi*, p. 1265.

⁵ Orietta Ombrosi, *L'antropologia filosofica di Primo Levi*, in *Giacobbe e l'angelo. Figure ebraiche alle radici della modernità europea*, a cura di Emilia D'Antuono-Irene Kajon-Paola Ricci Sindoni, Lithos, Roma 2012, p. 399.

⁶ Cfr. Tzvetan Todorov, *Memoria del male, tentazione del bene*, Garzanti, Milano 2002.

quello di celebrare le vittime in quanto vittime, o di elevare la memoria di quelle vittime a istanza religiosa, ma piuttosto quello di capire i fatti e la natura umana, come intende fare Levi, allora la ricerca dello grigio, delle zone in ombra, dell'ambivalenza non è un'operazione che ripulisce il crimine dei colpevoli o che intacca la dignità delle vittime; è invece per dirla con il Leopardi dello *Zibaldone*, citato da Stefano Levi Della Torre, "il far vedere dei rapporti fra cose disparatissime", ossia scoprire "affinità profonde tra cose in apparenza lontane". Atteggiamento filosofico, dunque, sguardo critico e autocritico del tutto laico, che inibisce la sacralizzazione non solo e non tanto della memoria altrui quanto e soprattutto della propria stessa testimonianza.

In questo approccio non sacralizzante agli eventi della Shoah l'intellettuale torinese non è solo. Il sociologo polacco Zygmunt Bauman è sulla stessa linea, quando parla di "una storia di umana disumanità verso esseri umani", nella quale quasi ossessivo appariva il compito di chi ne era stato irretito (si potrebbe aggiungere, poco importa se dalla parte delle vittime o da quella dei carnefici): "il compito più difficile era restare umani in condizioni disumane"⁷. E proprio in questa testimonianza, qui ben riassunta nel suo senso profondo da Bauman, leggiamo che

i prigionieri di un mondo inumano si trovano costretti a guardarsi l'un l'altro con diffidenza angosciata, le vessazioni e le umiliazioni a cui sono sottoposti li spogliano, strato per strato, dell'armatura morale che protegge la loro umanità. *Se avessero conservato un po' di umanità, forse non sarebbero sopravvissuti a lungo in quelle condizioni*⁸.

In questa osservazione troviamo il medesimo rigore e tono tragico del linguaggio di Primo Levi de *I sommersi e i salvati*, il medesimo sguardo universalizzante che fa commentare a Bauman: "Non bisogna chiedersi per chi suoni quella particolare campana; essa suona per noi". Sta qui forse il senso vero dell'aggettivo 'tragico' con cui Stefano Levi Della Torre ha qualificato, correggendo interpretazioni superficiali, il pensiero di Primo Levi, la cui lucidità etica ed intellettuale impedisce sia la banalizzazione dei fatti (prodotta da incapacità di distinguere e cogliere lo specifico) sia la loro sacralizzazione (quando lo specifico è assolutizzato e chiuso a ogni processo di comparazione, impedendo che se ne ricavino lezioni universali). Scrive Stefano Levi Della Torre:

È questo nodo, che preclude alla vittima/testimone l'innocenza piena e che insieme fa del carnefice non una specie diversa dall'umano, ma una possibilità immanente in ciascuno di noi, un pericolo latente dei nostri impulsi, a fare di Primo Levi un autore tragico, anche quando scherza. Poiché la tragedia, quale categoria della letteratura (e della sapienza), non sta soltanto né tanto nell'argomento tremendo di cui tratta, quanto nel cogliere in esso un conflitto insolubile che nasce da uno stato di necessità, qualcosa che ci coinvolge oltre la nostra volontà e che non ha redenzione definitiva e stabile⁹.

Questa definizione di pensiero tragico come coscienza di un conflitto insolubile, che non ha redenzione definitiva e stabile, va al cuore dello sguardo disincantato e non sacralizzante di Primo Levi. È grazie a tanto disincanto laico che egli poteva

⁷ Zygmunt Bauman, *Prefazione* a Anna Hyndráková, *Lettera ai figli. Da Praga ad Auschwitz*, Medusa, Milano 2011, pp. 5-6.

⁸ *Ivi*, p.7.

⁹ Stefano Levi Della Torre, *Zone di turbolenza*, Feltrinelli, Milano 2003, p.143.

scrivere, proprio nel capitolo sui sommersi e salvati in *Se questo è un uomo*: “Ci si potrà forse domandare se proprio metta conto, e se sia bene, che di questa eccezionale condizione umana rimanga una qualche memoria”. Qui può sembrare che Primo Levi ceda a una certa retorica circa i pericoli insiti nella memoria del male, che come tale va sempre elaborata e trasformata in positivo. Al di là dell'impressione che si tratti di uno stilema retorico, resta nel dubitativo “se sia bene” quella che Stefano Levi Della Torre chiama “un'inquietudine etica: se sia bene ricavare da quell'abominio un qualsiasi tornaconto, un'utilità conoscitiva quale quella da lui stesso proposta”¹⁰. Ma i dubbi, indotti dalla retorica, sono fuggiti da Primo Levi in persona, che continua:

A questa domanda ci sentiamo di rispondere positivamente. Noi siamo infatti persuasi che nessuna umana esperienza sia vuota di senso o indegna di analisi, e che anzi valori fondamentali, anche se non sempre positivi, si possano trarre da questo particolare mondo di cui narriamo. Vorremmo far considerare come il Lager sia stato, anche e notevolmente, una gigantesca esperienza biologica e sociale. Si richiudano tra i fili spinati migliaia di individui diversi per età, condizione, origine, lingua, cultura e costumi, e siano quivi sottoposti a un regime di vita costante, controllabile, identico per tutti e inferiore a tutti i bisogni: è quanto di più rigoroso uno sperimentatore avrebbe potuto istituire per stabilire cosa sia essenziale e che cosa acquisito nel comportamento dell'animale-uomo di fronte alla lotta per la vita. Noi non crediamo alla più ovvia e facile deduzione: che l'uomo sia fundamentalmente brutale, egoista e stolto come si comporta quando ogni sovrastruttura civile sia tolta, e che lo *Häftling* non sia dunque che l'uomo senza inibizioni. Noi pensiamo piuttosto che, quanto a questo, null'altro si può concludere, se non che di fronte al bisogno e al disagio fisico assillanti, molte consuetudini e molti istinti sociali sono ridotti al silenzio.

L'*incipit* di questo capitolo di *Se questo è un uomo* è una sintesi emblematica dell'approccio di Primo Levi. Qui l'intento dell'etnologo-antropologo è esplicitato, la sua metodologia sperimentale è descritta nei dettagli e persino le ipotesi troppo facili e fuorvianti sono denunciate come tali. Prevalde la modestia della ricerca, la sobrietà dell'interpretazione ma altresì la voglia di indagare quei valori, quelle leggi fondamentali che rendono umani gli uomini. Ciò che stupisce, in questo contesto, è l'uso del 'noi' al posto del più diretto, sobrio e non retorico 'io'. Quel noi non è da Primo Levi, si potrebbe obiettare. E invece lo è, in questo contesto: e se dobbiamo scartare il non verosimile senso del plurale *maiestatis*, non resta che un'interpretazione squisitamente umanistica: dietro quel noi non sta soltanto chi scrive e narra, Primo Levi pur nell'autorevolezza della sua testimonianza e del suo sguardo etnologico, ma stiamo davvero tutti noi che lo ascoltiamo e lo leggiamo e lo commentiamo, e il plurale è d'obbligo in un esperimento sociale e biologico nel quale tutti siamo ad un tempo osservatori e osservati, 'soggetto' e 'oggetto', solidali in una circolarità ermeneutica dalla quale nessun umano può sottrarsi. È un plurale non *maiestatis* ma *dignitatis*, che nasce dalla coscienza che in quell'esperimento ne va della dignità stessa dell'uomo, ne va di ciò che è essenziale e di ciò che essenziale non è. Ma perché l'esperimento riesca, il ricercatore deve esserci e non esserci, deve guardare e al contempo guardarsi, essere coinvolto ma anche staccato, presente ma anche distante.

¹⁰ Stefano Levi della Torre, commento a *Se questo è un uomo* in *La letteratura italiana*, a cura di Carlo Ossola, cit., p. 1324.

Questo essere presenti e al tempo stesso distanti da sé nell'osservarsi è la grande saggezza del pensiero critico, da Montaigne a Swift, a Rousseau: è il criterio dell'antropologia e dell'etnologia. Tale è anche lo sguardo di Primo Levi, che è personale ma pure iscritto nella grande tradizione della secolarizzazione illuminista. È uno sguardo modesto e audace: modesto perché capace di relativizzare se stesso, di far di sé il proprio oggetto di osservazione al pari di ogni altro essere e oggetto; audace perché è l'acquisizione umana di quello sguardo universale che la teologia un tempo attribuiva all'occhio divino, il quale vede ogni cosa con oggettività e distanza, e insieme con la com-passione e la sin-patia che suscita lo spettacolo dei destini comuni dei viventi¹¹.

Tuttavia tale approccio sarebbe monco, incompleto, se mancasse ciò che completava lo sguardo onnisciente del divino ovvero la dimensione della *pietas*: la compassione e l'indulgenza verso la debolezza umana. Essa sta accovacciata, per così dire, nell'endiadi "virtute e conoscenza" di dantesca memoria, dove *virtute* allude per l'appunto alla pietà in senso latino e al discernimento interiore. Primo Levi etnologo non ha mai perso di vista quel criterio acquisito, non immediatamente iscritto nelle leggi di natura, che è la distinzione tra bene e male, tra buono e malvagio, tra valore e vizio. La qualità stessa dell'esperimento sociale e biologico chiamato Auschwitz andrebbe perduta se si trascurasse, nell'indistinto dei fatti, la capacità di discernere il bene e il valore etico anche della minima azione, del gesto istintivo e magari nascosto, della parola buona che solleva l'animo come e più di un pezzo di pane. Il fatto che bene e male siano spesso confusi, mischiati e contigui anche nella stessa persona nulla toglie al dovere di saperli riconoscere come tali con onestà intellettuale.

Le figure che hanno tratti di valore etico o di resistenza al male o di gratuita bontà non sono rare nel panorama dei medaglioni, spesso brevi ma precisi, con cui Primo Levi ha affrescato il suo personale "giudizio universale" su Auschwitz. Il verbo di questo *redde rationem* etico e di questa capacità di discernimento è senz'altro quello familiare dalla poesia *Shemà*, posta in apertura a *Se questo è un uomo*:

Considerate se questo è un uomo [...]

Considerate se questa è una donna [...]

Ma consideri ognuno quanto valore, quanto significato è racchiuso anche nelle più piccole nostre abitudini [...]

Verbo filosofico per antonomasia il *considerare*, dice Stefano Levi Della Torre, ripreso dal sommo poeta proprio per soppesare lo scopo della vita umana, la sua 'semenza', che è l'opposto della vita di un bruto, di un essere insensato e violento, di un animale privo di conoscenza e discernimento etico. La considerazione presuppone il fermarsi a pensare, a ponderare e a riflettere, azioni tipiche dello spirito critico, che non si ferma alla superficie ma con curiosità e *pietas*, appunto, cerca ciò che accomuna, che è condiviso e condivisibile. Sempre nell'appendice scolastica a *Se questo è un uomo*, Primo Levi aveva insistito sulla "volontà, che ho tenacemente conservato, di riconoscere sempre, anche nei giorni più scuri, nei miei compagni e in me stesso, degli uomini e non delle cose, e di sottrarmi così a quella totale umiliazione e demoralizzazione che conduceva molti al naufragio spirituale".

¹¹ *Ivi*, p.149.

La fortuna, per così dire, di Primo Levi fuori dall'Europa, e in particolare in America, è dovuta anche a questa sua disponibilità a far decantare le situazioni tragiche, i "naufragi spirituali" collettivi, oltre che personali, e a servire da "esercizio spirituale" nel senso che a questa parola – tipica della tradizione cristiana occidentale – ha dato il filosofo antichista francese Pierre Hadot. Pertanto leggere Primo Levi è diventato una specie di esercizio spirituale in se stesso nella misura in cui si riconosce che l'oggettività, congiunta a una laica *pietas*, della sua testimonianza su Auschwitz hanno un'esplicita finalità pedagogica ed etica, che però non scade mai nel moralismo perché protetta, per così dire, da un costante auto-controllo retorico, da sprazzi di profonda auto-ironia e dalla sobrietà di chi, per mestiere, è abituato a maneggiare più ipotesi che tesi.

Lunga è ormai la lista dei commentatori dell'opera primoleviana e dei suoi interpreti, che saranno prima o poi oggetto di ricerca circa la sua ricezione internazionale. Molti di loro condividono questa semplice tesi: Primo Levi è un testimone diverso dagli altri testimoni soprattutto in virtù della qualità della sua scrittura e perché ha scelto un'interpretazione universalizzante e non sacrale della sua esperienza. In ciò costituisce quasi un anti-Wiesel, senza con ciò mancare di rispetto a Elie Wiesel stesso. Il messaggio di Levi è etico senza essere moralista e la sua prosa, senza toni assertivi, preferisce la descrizione pacata e quasi pudica degli eccessi violenti della macchina nazista di dis-umanizzazione e de-ebraizzazione dell'Europa. Un racconto in prima persona ma che non fa dell'io narrante il focus, la prospettiva del racconto. Piuttosto esso indirizza la sua testimonianza verso un 'noi' appellato alla responsabilità in nome della comune umanità di vittima e carnefice. Non è una prospettiva facile ma la laicità dello sguardo di Levi gli permette di coniugare senso tragico e apprezzamento del bene, di compensare i rigori dello studio etnologico con il calore di una *pietas* tutta umana che resta la matrice certa della sua visione etica del mondo.