
Donne in fuga

Memorie della persecuzione antiebraica

di

Anna Vera Sullam Calimani

Women in flight

The article describes five books written fifty or sixty years after the events by women who escaped, when very young, from Nazi persecutions, fleeing their homes and hiding. The article investigates the authors' reasons for telling their stories after such a long period of time, and finds them fearful of imminent death, and of falling into oblivion. Their aim is to leave a warning to future generations and to heal a still open wound. The writers have quite different stories to tell: three of them are Polish and had therefore to survive a particularly painful situation, with German troops invading their country for over five years, during which time they were exposed every day to arrest and deportation. The two Italian authors were first discriminated and then persecuted but were able to stay with their families and found a less hostile world around them. The political situation, the environment, the way the five women look back at their flight, the style they decide, or are able, to choose for their works affects their language. We therefore find books where plain facts are related and only a few repeated words reveal the authors' sufferings and fears. In others the tragedy is narrated using irony and understatement; one of the writers instead tells her story by way of a novel in which she sees herself as a heroine in peril. A comparison with five other books written by male authors shows that, although we cannot speak of a "women's writing", female authors use more metaphors and expressions dealing with motherhood and tend to be more compassionate even towards their enemies.

Nell'ormai vastissimo campo delle testimonianze che riguardano la persecuzione antiebraica che ebbe luogo prima e durante la seconda guerra mondiale ho cercato di scegliere un corpus, per quanto mi è stato possibile, omogeneo: ho deciso di esaminare alcune memorie scritte da giovani donne ebreo che non passarono attraverso l'esperienza dei lager ma che si salvarono dalla persecuzione nazifascista fuggendo e trovando rifugio negli anfratti del mondo ostile che le circondava. È un genere di memorialistica meno esplorato di quello riguardante la deportazione e i campi di concentramento e di sterminio, ai quali sono state dedicate ormai numerosissime pubblicazioni e convegni che ne hanno messo in luce la tragica realtà e le sue ripercussioni sulla personalità e sui ricordi dei sopravvissuti. Sempre per ragioni di omogeneità, ho deciso di indagare solo testi interamente scritti e non rielaborazioni di interviste o di memorie orali nelle quali il linguaggio dell'autore si dissolve inevitabilmente, fondendosi con quello dell'intervistatore. Il corpus prescelto è costituito dalle memorie di cinque donne, due italiane e tre straniere, tutte scritte a notevole distanza (cinquanta o

sessant'anni) dai fatti narrati e accaduti quando le protagoniste erano molto giovani, se non addirittura bambine¹.

La scelta di un corpus misto di opere composte in italiano e di altre tradotte mi ha indotta a sondare alcuni aspetti particolarmente significativi, relativi al piano tematico, stilistico e lessicale, piuttosto che a quello morfologico e sintattico. Ho inoltre, in alcuni casi, posto a confronto queste memorie femminili con altrettante memorie maschili², per verificare le analogie e le differenze sul piano soprattutto stilistico e linguistico tra i due gruppi e per stabilire se si possa parlare, e in quali termini, di una scrittura declinata al femminile.

Che cosa induce le autrici, la maggior parte delle quali svolge attività distanti dalla scrittura, a porre per iscritto i propri ricordi a distanza di sessant'anni?

Sono venute meno, ovviamente, alcune delle motivazioni che spinsero i sopravvissuti a descrivere le proprie vicende negli anni dell'immediato dopoguerra: gli autori non sentono più l'obbligo di testimoniare, di spiegare a chi non fu

¹ I. Fink, *Il viaggio*, Giuntina, Firenze 2001, trad. dal polacco di Donatella Tozzetti. Il testo in lingua originale è del 1990. Nata in Polonia, Ida Fink fugge con la sorella e si salva lavorando in Germania dove finge di essere un'operaia polacca. Dal 1957 vive in Israele, dove ha pubblicato numerosi libri, quasi tutti incentrati sul tema della persecuzione.

L. Levi, *Una bambina e basta*, Ed. e/o, Roma 1994. Di origine piemontese ma romana di adozione, scrittrice e giornalista, Lia Levi si salva rimanendo chiusa per un anno in un convento di suore a Roma, con la madre e la sorella.

R. Ligocka (con Iris von Finckstein), *La bambina col cappotto rosso*, Mondadori, Milano 2001, trad. dal tedesco di Marina Buttarelli. Nata a Cracovia nel 1938, cugina del regista Roman Polanski, Ligocka si salva fuggendo dal ghetto e nascondendosi con la madre nella parte polacca della città. Oggi vive a Monaco dove fa la costumista per il teatro e per il cinema.

E. Rosenthal Fuà, *Fuga a due*, Il Mulino, Bologna 2004. Nata in Persia nel 1919 da madre bulgara e padre austriaco, giunge in Italia a due anni; vive e compie i suoi studi a Milano. Figlia di matrimonio misto, Erika viene battezzata ma, diventata adulta, si fida con Giorgio Fuà, economista ebreo, e torna alla religione del padre. Si salva nascondendosi nelle campagne marchigiane e poi riparando in Svizzera.

H. Shenhav, *Aiutatemi a dimenticare*, Mursia, Milano 2004, trad. dall'ebraico di Alessandra Shomroni. Nata in Polonia, Hava Shenhav si salva fuggendo da sola attraverso la Polonia, la Germania e l'Ungheria. Oggi vive in Israele dove si dedica alla medicina alternativa.

² I testi maschili con cui ho istituito un confronto sono:

R. Bassi, *Scaramucce sul lago Ladoga*, Sellerio, Palermo 2004. Nato a Venezia nel 1931, ora medico dermatologo, si salva restando chiuso per nove mesi in un orfanotrofio a Roma.

C. I. De Benedetti, *Anni di rabbia e di speranze (1938-1949)*, Giuntina, Firenze 2003. Nato a Ferrara nel 1927, si salva nascondendosi nelle campagne emiliane; nel 1949 emigra in Israele dove vive in un kibbutz.

F. Neerman, *Infanzia rubata*, Ed. Damolgraf, Verona 2002. Nato a Venezia nel 1928, si salva rifugiandosi sull'altopiano di Asiago in una malga. Oggi vive a Verona.

M. Glowinski, *Tempi bui. Un'infanzia braccata*, Giuntina, Firenze 2004, trad. dal polacco di C. Madonna. Nato nel 1934 in Polonia, fugge dal ghetto di Varsavia e sopravvive nascondendosi prima in campagna poi in un collegio di suore. Oggi è un notissimo critico letterario e insegna all'Istituto di ricerche letterarie a Varsavia.

Y. Nir, *Diario di Yehuda*, Mondadori, Milano 2004, trad. dall'inglese di G. Carlotti. Nato a Lwow in Polonia nel 1930, si salva nascondendosi in città. Oggi è psichiatra e docente universitario a New York.

coinvolto la realtà degli orrori vissuti, di offrire un tassello alla ricostruzione storica degli avvenimenti. Oggi sulla *Shoah* sono stati scritti fiumi di pagine e sono state pubblicate centinaia di memorie individuali. Che cosa resta ancora da dire?

Dai testi selezionati emergono motivazioni diverse, intrecciate tra loro e a volte inconfessate: la più comune è la consapevolezza angosciata dello scorrere del tempo, dell'approssimarsi della vecchiaia e della morte la quale induce a compiere un bilancio della propria vita e a riviverne i momenti salienti; il fatto che questi hanno coinciso con un periodo eccezionale della storia rafforza il bisogno di trasmettere la propria esperienza ai posteri, in particolare modo ai figli e ai nipoti, per combattere l'oblio, offrire un tributo alla memoria di coloro che non sono sopravvissuti e un insegnamento ai lettori presenti e futuri. Queste esigenze, messe in ombra quando gli autori erano giovani ed occupati a costruire la propria vita, emergono in molti di loro quando il tempo dell'edificazione cede il passo a quello del ripensamento e si perviene ad "una fase della vita in cui si sente l'esigenza di raccontarsi"³. Il ricordare serve, inoltre, a curare una ferita mai rimarginata, neppure a una simile distanza di tempo, e quindi a venire a patti con se stessi e con la propria immagine, a riallacciare i fili del passato attribuendo loro un significato nuovo, a confermare la propria identità: "scrivere un'autobiografia significa dunque darsi pace, sia pure attraverso l'inquietudine e il tormento del ricordare"⁴. Per ultimo, ma non meno importante, vi è l'imperativo a non dimenticare, insito nella cultura ebraica, che risale al precetto biblico che 69 volte impone di ricordare e circa altrettante di non dimenticare: di conseguenza l'oblio equivale a una colpa, mentre il ricordare il passato da parte del singolo contribuisce alla salvezza del popolo.

La conversione della memoria orale in memoria scritta può avvenire senza un motivo apparente, come risultato di un lungo periodo di riflessione e di "incubazione" dei ricordi che, specie nel caso di scrittori non professionisti, si accumulano nell'intimo fino al giorno in cui l'autore trova il coraggio di metterli su carta. La scrittura è talvolta preceduta da una lunga serie di racconti orali, la cui accoglienza positiva induce il narratore a registrare per iscritto le proprie esperienze. Anche il confronto con gli altri testi di memoria genera nel lettore-scrittore la consapevolezza che la sua esperienza personale, che egli aveva divulgato finora solo in ambito familiare, può assumere un valore universale e divenire emblematica di un drammatico periodo storico. Si tratta un processo emulativo privo di connotazioni negative, poiché l'emulazione si risolve nell'offerta di un obolo, di una pietruzza che sarà utilizzata per costruire la montagna della memoria collettiva.

Altre volte la decisione di scrivere può scaturire da un avvenimento particolare: nel 1994, ad esempio, Roma Ligocka, a Cracovia, è invitata alla proiezione del film di Spielberg, *Schindler's list*. In una scena del film compare una bambina che indossa un cappotto rosso, l'unico indumento colorato della pellicola; in quella immagine Ligocka riconosce se stessa: "Io sono quella piccola e impaurita

³ D. Demetrio, *Raccontarsi. L'autobiografia come cura di sé*, Cortina, Milano 1996, p. 9.

⁴ M.L. Betri e D. Maldini Chiarito (a cura di), *Scritture di desiderio e di ricordo*, Franco Angeli, Milano 2002, p. 8.

bambina dal cappotto rosso!” esclama nel libro che scaturisce da quell'imprevedibile evento (p. 382). Così la donna che per tutta la vita aveva lottato contro i ricordi improvvisamente afferma, in un immaginario dialogo con la madre morta: “Voglio ricordare. Voglio raccontare ogni cosa. La nostra storia”. “Ma non volevi dimenticare?” “No, – affermo, – ...ora voglio ricordare”... “Ora è giunto il momento – mi sussurra. – Guarda. Voltati. Pensaci. Ricorda. Racconta” (p. 383) – le impone il fantasma materno con una bella sequenza asindetica di imperativi che ben esemplificano il meccanismo del recupero della memoria e della narrazione del ricordo sommerso.

L'età e la lunga distanza di tempo intervengono, assai più che nelle testimonianze immediate, ad avvolgere nell'oblio parti delle vicende narrate, a rendere i ricordi frammentari, a far sovrapporre la consapevolezza acquisita posteriormente alle conoscenze possedute nel periodo narrato, ad acquisire false memorie, ossia a mescolare i ricordi di altre persone con quelli dei fatti effettivamente vissuti dalle autrici. Nessuno può sfuggire alla labilità dei ricordi, alle deformazioni provocate dalle proprie rimozioni e dalle sollecitazioni esterne, soprattutto quando, come nel nostro caso, i narratori raccontano eventi accaduti quando essi erano bambini. La memoria non procede né analiticamente né cronologicamente, ma è naturalmente selettiva: si ricordano brandelli del passato, momenti, sprazzi, succeduti da vuoti che sono assai più cospicui dei momenti ricordati. Il narratore, che cerca di riordinare una materia tanto labile e confusa, è spesso costretto a rielaborare, modificare, aggiungere, offrire spiegazioni o inserire osservazioni nate da esperienze successive e che non avrebbero potuto far parte delle conoscenze che possedeva nel periodo narrato. In taluni casi (come nel caso di Roma Ligočka) la scrittrice occasionale si fa aiutare da una persona del mestiere per esporre le proprie vicende, sicché lo stile e la personalità del curatore rischiano di contaminare la scrittura della narratrice. Eppure, queste memorie composte in età matura non sono meno vere di quelle scritte a ridosso degli avvenimenti: sono vere sia perché la realtà storica nella quale sono inserite è oggi più leggibile e documentata di quanto lo fosse alla fine della guerra, sia, purché non si confonda soggettività con obiettività, in quanto rappresentano il modo di chi scrive di percepire il passato e di leggere la propria storia. Le memorie sono quindi racconti che vanno interpretati innanzitutto sul piano letterario e psicologico: la realtà storica costituisce la trama sulla quale ciascun autore tesse l'ordito della sua personale vicenda.

La motivazione costituisce la base su cui il testo è costruito, incide sulla selezione e sulla gerarchizzazione dei ricordi e determina pure le scelte narrative e stilistiche delle autrici. La motivazione che induce Roma Ligočka a narrare le sue personali vicende è prevalentemente didattica e dimostrativa, come traspare dall'epigrafe, una frase dello scrittore Zbigniew Herbert (*Il testamento del signor Cogito*) anteposta alla narrazione: “Non per vivere ti sei salvato, ti resta solo poco tempo per testimoniare”. *La bambina dal cappotto rosso* è infatti un classico libro di memorie in cui l'attenzione dell'autrice è volta a raccontare le vicende della narratrice-protagonista piuttosto che a indagarne la crescita spirituale e intellettuale, come è proprio invece delle narrazioni autobiografiche. L'autrice adotta la scrittura in prima persona e, come tempo verbale, preferisce il presente

storico che “contribuisce all’effetto di attualizzazione e drammatizzazione dei fatti narrati, quasi a portare l’autore e il lettore sul luogo⁵.”

Il ricorso alla scrittura come mezzo terapeutico per affrontare un ricordo traumatico non ancora superato a sessant’anni di distanza è esplicitato invece nel capitolo iniziale di Hava Shenhav in cui l’autrice, ormai anziana, chiede allo psichiatra di aiutarla a dimenticare. La funzione terapeutica dell’opera esige che la narratrice si allontani dalla protagonista in modo da poter guardare l’altra se stessa con occhi estranei, per poterne rivivere le vicende fino in fondo, senza traumi né censure e per comprenderne le scelte. Per raggiungere questo fine Hava Shenhav adotta nel libro la terza persona, mantenendo però l’identità tra narratrice e protagonista in quanto quest’ultima conserva il nome dell’autrice.

Aiutatemi a dimenticare, è il libro che contiene il maggior numero di elementi in comune con il romanzo (scrittura in terza persona, verbi usati nei tempi del passato, ricchezza di dialoghi), tanto che potremmo ascriverlo al genere “romanzo biografico” piuttosto che a quello della memoria autobiografica. Questa contaminazione di scritture, assai consueta nelle autobiografie novecentesche⁶, è in questo caso accentuata dallo stile narrativo adottato nell’opera. L’autrice, che svolge un’attività lontana da mondo delle lettere, inserisce nel testo stilemi tipici della letteratura di consumo “rosa”, i cosiddetti “romanzi per signorine”: scarti di registro, scelte lessicali convenzionali ed espressioni retoriche usurate (“Un sentimento nuovo era sbocciato in lei”; “Il dottor René aveva il cuore a pezzi”; “Lui fece ciò che volle di me e io non ebbi il coraggio di protestare”), eufemismi in sostituzione di termini erotici più crudi (“Chi avrebbe desiderato la sua purezza?”), domande e frasi esclamative enfatiche che esprimono le emozioni della protagonista, uso (e abuso) delle costruzioni con indiretto libero (“Dov’era sparita la sua gioventù?”; “Havàle, tu sei mia! Il nostro amore supererà tutto”; “Nessuno immaginava quanto anelasse alla libertà, all’amore”).

Anche Ida Fink intende mostrare una vicenda paradigmatica, quella sua e della sorella, iscritta come una ferita dolorosa nella memoria, adottando scelte stilistiche apparentemente tradizionali: uso dei tempi del passato, narrazione volta ad evidenziare le azioni piuttosto che i pensieri della protagonista. L’architettura dell’opera è in realtà più complessa. La narrazione si svolge, infatti, su due piani: in alcune pagine Fink usa la terza persona e il presente storico, mentre utilizza la prima persona e i tempi del passato nel resto del libro. Il presente storico viene adottato quando l’autrice intende creare un effetto iconografico e filmico, realizzando una fotografia o un fermo immagine che si imprima nella memoria del

⁵ P. V. Mengaldo, *Lingua e scrittura in Levi*, in E. Ferrero (a cura di), *Primo Levi: un’antologia della critica*, Einaudi, Torino 1997, p. 203

⁶ F. D’Intino, *L’autobiografia moderna. Storia, forme, problemi*, Bulzoni, Roma 1998, p. 238.

Sull’autobiografia cfr. anche, oltre al fondamentale Philippe Lejeune, *Il patto autobiografico*, Il Mulino, Bologna 1986; A. Assmann, *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, Il Mulino, Bologna 2002; S. Briosi, *Autobiografia e finzione*, in *L’autobiografia. Il vissuto e il narrato*, «Quaderni di retorica e poetica», 1, 1986, pp. 9-16; U. Mussara, *Il diario intimo e la «scrittura autobiografica»*, in A. Dolfi (a cura di), *Journal intime e letteratura moderna*, Bulzoni, Roma 1989, pp. 63-78; F. Orlando, *Infanzia, memoria e storia da Rousseau ai Romantici*, Liviana, Padova 1966.

lettore producendo al contempo una sensazione di straniamento. Non è facile neppure l'individuazione dell'io narrante di Fink, perché la giovane protagonista e la sorella, durante la fuga, assumono continuamente nuovi nomi e nuove personalità; ciò pone il lettore costantemente di fronte a una triplice voce: della narratrice, della protagonista e del personaggio da essa creato che ha talvolta la meglio sulla personalità reale della protagonista stessa:

Andiamo volontarie - ribatté Katarzyna con un tono energico e un po' troppo altero (sei impazzita le gridai in cuor mio, perché questo tono?) Katarzyna alzò le spalle indifferente (p. 47).

Le parole mi venivano con facilità e scioltezza, come se avessi parlato esclusivamente in tedesco per tutta la vita. Chi mi suggerì quel tono da persona offesa ma calma e sicura delle proprie ragioni? Non lo so, non lo so (p. 161).

Maria è diversa. Esiste quasi senza il mio controllo, talvolta mi domina addirittura (p. 186).

Il cambiamento di nome introduce sulla scena nuovi personaggi con personalità diverse, come se il racconto fosse in realtà una serie di racconti ciascuno dominato da una protagonista differente:

Prendiamo e gettiamo via i nomi, componiamo e cambiamo le biografie, creiamo nuovi personaggi e, nel crearli, abbiamo un potere assoluto e una totale libertà, noi vere, noi doppie (p. 176).

Nei testi descrittivi, i tempi del passato, tradizionalmente vincolati alla narrazione storica, dimostrano sia la dipendenza dal modello letterario, sia la scelta di una forma di scrittura "esplicativa" che prevede che la narrazione sia condotta con «un'attitudine analitica e scientifica che contamina l'autobiografia con il saggio»⁷. Rosenthal, docente di inglese e vissuta in ambiente intellettuale, adotta questo genere di scrittura, utilizzando un registro medio-alto, un periodo disteso, ricco di clausole subordinate, una scelta lessicale ampia e precisa che rimanda al modello colto imposto dalla tradizione scolastica italiana. La sua è una narrazione a due voci, perché le parti scritte da lei si alternano con lettere scritte da altri, in particolare con le lettere del marito alla famiglia lontana. Il libro è contemporaneamente un omaggio al consorte, noto economista scomparso alcuni anni fa, e una rivisitazione delle esperienze passate dell'autrice, lette in chiave ottimistica, nella quale sono messe in particolare rilievo la maturazione psicologica e intellettuale sua e del marito. L'opera, una vera e propria autobiografia, non è infatti centrata solo sulla fuga dei due giovani dopo l'8 settembre 1943, ma descrive le vicende dell'autrice e del marito dall'infanzia agli anni del dopoguerra.

Il presente storico può invece essere adottato in funzione dell'ottica assunta dall'autrice, come nel testo di Lia Levi, nel quale esso appare indicativo della prospettiva "dal basso" prescelta: tale prospettiva consiste nell'occultare le conoscenze del narratore onnisciente, adottando la visione parziale e limitata degli eventi tipica di una bambina:

⁷ F. D'Intino, *L'autobiografia moderna*, cit., p. 80.

Non so bene perché ma sono sicura che devo tacere. Forse attorno a noi è successo qualcosa, ma io non lo so. Forse avere cambiato scuola non era una faccenda buona, forse era proprio una cosa brutta, anche se a me non è sembrato. Forse di questa nuova scuola non si deve parlare. Forse. Ma io non so". (p.13).

Il periodare paratattico, costituito da brevi enunciati e interrotto da espressioni attenuative come "non ricordo" e dubitative come "forse", contrasta con l'accumulo di metafore e di similitudini che rendono assai espressiva la scrittura di Lia Levi e ne costituiscono la particolare cifra stilistica. Di frequente l'autrice stempera le immagini più forti facendole seguire da similitudini connotate da una sottile venatura ironica con funzione sdrammatizzante:

La paura è qualcosa che ti stringe la gola e ti regala un sapore di ferro in bocca, come le peggiori medicine di quando eravamo piccole. La paura va e viene, ti fa sprofondare e poi un poco risalire, ma ti lascia più incerta, più traballante, come un insetto senza zampe ... Ora la paura non è più quel nemico irruento che mi aveva afferrato alla gola, è una nebbiolina sottile che si insinua veloce e insidiosa (p. 87).

L'ironia diviene l'arma con cui la scrittrice rievoca le situazioni paradossali in cui si è trovata coinvolta in quel particolare momento della sua vita:

A me capita [il nome] Maria Cristina Cataldi ... Maria Cristina è il massimo. Con un nome così c'è da scontare a vita anni di complesso ebraico (p. 69).

Nel presepe ... il Gesù bambino di coccio ... attorno un esercito di ebrei intente e volenterose canta Alleluia (p. 72).

Le situazioni storiche e psicologiche nelle quali le giovani protagoniste vissero quegli anni sono molto diverse, sia per la durata della persecuzione che le colpi, sia per la gravità del pericolo che si trovarono ad affrontare, sia per la percezione che ebbero del medesimo. Dopo l'invasione tedesca nel 1939, le tre piccole polacche dovettero subire gravi discriminazioni e due di loro furono rinchiusi nei ghetti istituiti nelle loro città. Dal 1941 per tutti gli ebrei dei paesi orientali divenne sempre più imminente il pericolo di essere deportati e, sebbene mancasse la nozione esatta di quanto stava accadendo nei campi di sterminio, vi fu in tutti la piena consapevolezza di correre un pericolo mortale: quella consapevolezza che indusse Ligocka, Fink e Shenhav a cercare scampo nella fuga. Nei confronti di Levi e Rosenthal la discriminazione fu attuata in seguito alla promulgazione delle leggi razziali nel 1938, ma il pericolo della deportazione iniziò solo dopo l'8 settembre del 1943. Le due giovani donne si salvarono durante la fuga mescolandosi con il resto della popolazione, diventando invisibili, irriconoscibili da parte del nemico: operazione abbastanza facile per gli ebrei italiani, il cui aspetto fisico e il cui modo di parlare non differiva da quelli dei loro compaesani. In Polonia e negli altri paesi dell'Est, la carnagione ambrata, i capelli e gli occhi scuri rendevano invece evidente la differenza tra gli ebrei e gli "ariani" dalla pelle chiara e i capelli biondi. In molti casi era l'accento dei parlanti a tradirne l'origine ebraica, anche nelle persone che parlavano più lingue e non solamente lo yiddish, come i meno abbienti o gli abitanti dei villaggi. Per questa ragione solamente giovani donne colte, come Shenhav e Fink, che avevano frequentato scuole polacche, dove avevano studiato anche un po' di tedesco, potevano cercare la salvezza mescolandosi con i loro persecutori: per fare ciò erano costrette però ad

abbandonare le loro famiglie e affrontare da sole la realtà spaventosa che le circondava. Gli ebrei italiani fuggirono quasi tutti in gruppi famigliari e, nell'emergenza, i più piccoli trovarono il conforto dei genitori o di qualche parente che diede loro, almeno, la sensazione di non essere soli nel pericolo.

Per evidenziare questi diversi stati d'animo può essere interessante compiere uno spoglio degli aggettivi impiegati per connotare le giovani protagoniste. Dall'analisi di questi aggettivi, o a volte dei sintagmi in cui sono inseriti, emerge il personaggio che ogni narratrice adulta rievoca e intende consegnare al mondo esterno; un personaggio che nasce sia dall'interno, cioè dalla differente immagine che ciascuna autrice ha del suo alter ego giovanile, sia dall'esterno, cioè dalle diverse situazioni storiche e sociali in cui la protagonista è vissuta.

Fink: capelli chiari e lisci, la carnagione luminosa; i miei capelli erano chiari, avvolti in fitti ricci, la carnagione pallida; Katarzyna ... una sciocca ragazza di campagna; semplici ragazze di campagna; una semplice, sciocca ragazza; Joanna ... allegra, spensierata, sciocchina, ma nient' affatto ebete; Maria è diversa ... indignata e un po' ironica; persona offesa ma calma e sicura.

Levi: sbalordita, ebrea, lente e pesanti, inquieta, intirizzita e smorta; attonite e sbalordite.

Ligocka: piccola, esile e seria e con gli occhi scuri; impietrita dalla paura; malata e febbricitante; terrorizzata; invisibile; colpevole di tutto; una bambina cattiva, cattiva fino alla punta dei capelli.

Rosenthal: ingenua, buffa ragazza; Schlemihl, cioè goffa o, come diremmo oggi, imbranata; molto sollevata; preoccupata; contenta.

Shenhav: giovane e ingenua; figura sottile, begli occhi; piccola e tenera; tranquilla e graziosa come una principessa; il suo corpo era giovane e sano; (3 volte) sei giovane e bella; inconsapevole, delicata e seducente; una bellezza delicata, un corpo giovane e desiderabile; il suo corpo magro; timida e ingenua; sola e abbandonata; terrorizzata; debole per la denutrizione; sopraffatta dal dolore, paralizzata dallo shock, straziata dalla sofferenza, immersa in un abisso senza fine; una ragazzina atterrita, esausta fisicamente e mentalmente, paralizzata dal terrore; incredula, incapace di pronunciare una parola, straziata dal dolore.

Questo sondaggio consente di compiere alcune osservazioni relative allo stile narrativo adottato dalle autrici e alle condizioni psicologiche che ne motivano la scelta.

Fink, come si è detto in precedenza, offre scarse informazioni sul suo vero io, occultato in tutto il libro dalle sue sosie, mentre gli scarni aggettivi utilizzati servono per lo più a delineare i tratti dei personaggi che è costretta a interpretare.

Nel racconto autobiografico di Levi, gli aggettivi riferibili alla protagonista sono pochi, mentre otteniamo maggiori informazioni sullo stato d'animo della protagonista, che passa dalla noia, all'ansia, all'apatia, attraverso l'analisi dei sintagmi verbali di cui offre una breve campionatura:

Non stava succedendo niente; non ci divertiamo affatto; non so rispondere. La noia ... la travesto da malinconia e fingo atteggiamenti assorti e nostalgici; non riesco a dormire; mi muovo a disagio, non riesco a emergere; sto vivendo un faticoso incubo; non succede niente; non mordo, non incido più; non le chiedo più niente.

Da questi pur limitati esempi emerge l'immagine di una bambina che si muove a disagio in un mondo che non conosce, talora annoiata, in altri momenti impaurita,

ma mai terrorizzata e stremata come le giovani protagoniste di Fink, Ligocka e Shenhav.

Del pari in Rosenthal, coerentemente con lo stile memorialistico adottato, l'aggettivazione è assai misurata, pur contribuendo a creare un autoritratto ironico che si iscrive nel tono generale di *understatement* di cui è permeato il libro e che ritroviamo anche nei sintagmi verbali che descrivono le sue azioni:

Mi sentii catapultata nel vuoto; noi abbiamo vissuto tutta l'avventura senza angoscia; non mi allarmai; ero in piena forma; mi sentivo stabile nei miei vecchi scarponcini; ebbi solo un momento di emozione; li seguii a passo di marcia ... cantai con loro.

Così pure i sostantivi e i sintagmi verbali scelti per descrivere le vicende storiche e personali che la coinvolgono offrono un esempio dell'ottica volutamente eufemistica e sdrammatizzante adottata dall'autrice:

Le leggi razziali portarono lo scompiglio in tutte le famiglie ebraiche o semiebraiche (p.118) molti italiani probabilmente non si resero conto se fosse lecito discriminare (p.118) [Per Giorgio al quale, in quanto ebreo, è stata revocata la borsa di studio a Pisa] il disagio del trasferimento fu compensato dal piacere di trovarsi accanto a illustri docenti universitari (p. 119); se fosse partito col treno sbagliato, lasciandomi con tutti quei bagagli, la pancia, le carte d'identità false, ... senza soldi ... sarebbe stato un bel pasticcio (p. 192).

L'ottimismo esibito da Rosenthal deriva anche dalla sua situazione personale: ventenne all'epoca dei fatti narrati, innamorata del futuro marito, si fida e si sposa durante la fuga e partorisce il primo figlio durante l'internamento in Svizzera. Una certa incoscienza dovuta all'età e alla scarsità delle informazioni, l'appoggio e l'affetto della famiglia prima e del compagno poi contribuiscono ad alleviare situazioni altrimenti drammatiche. Il pudore nell'esibire le proprie emozioni è anche frutto dell'educazione dell'autrice come pure, in genere, di una certa borghesia colta "cui sembra indiscreto indugiare su se stessi"⁸. Ironia e *understatement* sono, comunque, strumenti usati spesso dagli scrittori ebrei per ridimensionare le loro vicende e creare un effetto di "distanziamento" tra sé e i drammi vissuti:

Bassi: Il mio compagno di banco raccontò a suo padre che egli era stato molto impressionato dal fatto di essere stato a lungo vicino a me. Sapeva che io ero un nemico della Patria e temeva fortemente di essere stato contagiato (p. 36).

Nel romanzo autobiografico di Shenhav l'aggettivazione è ricchissima ed espressa quasi sempre da coppie di aggettivi sinonimici o complementari, oppure da sintagmi contenenti participi passati o aggettivi e un complemento introdotto da una preposizione (*in, su, di*, ma più spesso *da*)⁹, per lo più assai triti e comuni che fanno parte del bagaglio culturale della narratrice, la quale descrive la sua protagonista come l'eroina di un romanzo popolare: bella, desiderabile ma anche perseguitata e terrorizzata. I *topoi* narrativi e i *clichés* stilistici non riescono, in ogni

⁸ A. Bravo - D. Jalla, *Una misura onesta. Gli scritti di memoria della deportazione dell'Italia 1944-93*, Franco Angeli, Milano 1994, p. 74.

⁹ Questi aggettivi sono chiamati «psicologici» in quanto indicano uno stato d'animo, mentre il complemento ne indica la causa. L. Renzi e G. Salvi (a cura di), *Grande grammatica italiana di consultazione*, Il Mulino, Bologna 1991, vol. II, p. 331.

caso, a celare i sentimenti ambivalenti dell'autrice: il compiacimento e il rimpianto per la passata giovinezza ma anche l'angoscia non ancora superata per i tragici momenti vissuti.

Le emozioni che Shenhav esibisce in modo diretto sono invece mascherate dalle altre autrici e trasferite su obiettivi esterni e su piani diversi della scrittura.

Un sentimento che accomuna tutti i giovani protagonisti dei testi che ho esaminato è l'essere costretti a sentirsi diversi dagli altri a causa delle aberranti teorie sulla razza espresse dai regimi fascista e nazista e dell'atteggiamento conseguentemente assunto anche dalla gente comune: pur vivendo in situazioni sociali e politiche non assimilabili, tutti i bambini ebrei sono costretti ad imparare che essi appartengono a un gruppo minoritario con caratteristiche che non coincidono con quelle della maggioranza della popolazione del loro paese: sono perciò "diversi", "altri", "nemici", "colpevoli". A oltre un secolo dall'emancipazione, i giovani ebrei riacquistano le stigmate dell'inferiorità se non addirittura dell'impurità¹⁰ di cui i loro nonni si erano appena liberati.

Shenhav: Sì, sono ebrea. Non si vede il marchio d'infamia impresso nei miei occhi, sulla fronte, sul mio corpo? (p. 44).

Fink: "A me non piacciono gli ebrei ..."

"E perché? Sono persone come le altre".

Ania rise: "Ora è lei che è uscita di cervello".

De Benedetti: Ma è gente che non ha paura di essere trattata in modo diverso dagli altri, come noi. Mi viene quasi voglia di gridare "Guardate: sono ebreo, un ragazzo come voi, che però non può andare a scuola" (p. 31).

Bassi: Mentre piangevo silenziosamente cercando di capire perché ero nemico dell'Italia ... (p. 36).

Neerman: "Sporco ebreo". ... Quel giorno fui duramente colpito nella mia sensibilità e nel mio orgoglio (p. 13).

A volte, nei più piccoli, la persecuzione non è compresa a livello razionale, ma determina un sentimento vago di disagio e angoscia, come emerge chiaramente dall'accumulo di sostantivi disposti a *climax* utilizzato da Lia Levi:

So solo che nella mia vita c'è qualcosa di riprovevole e segreto, colpevole, vergognoso, disonorevole, insensato e pauroso (p. 14).

Una serie di coppie formate da aggettivi o pronomi o sostantivi antonimici o contrapposti segnalano i sentimenti di esclusione, di amarezza e di paura indotti dalle persecuzioni razziste: normale/diverso; noi/voi; esseri umani/non esseri umani; normalità/alterità; bionda/bruna; ebrea/ariana; ebrea/tedesca.

Fink: Dicono che sia un'ebrea ... sembra proprio una ragazza tedesca (p. 67).

Levi: Quella bambina è ebrea (p. 63) Le "ariane" sono abituate a mormorare in privato (p. 69).

De Benedetti: I ragazzi "normali" ... hanno l'obbligo degli esami solo ogni 3 o 4 anni ... noi ci siamo abituati (p. 24).

¹⁰ Per una trattazione dei pregiudizi associati alla parola *ebreo*, si veda F. Faloppa, *Parole contro*, Garzanti, Milano 2004.

L'essere diversi non produce solo emarginazione e disprezzo ma può anche causare la morte. Per confondersi con gli altri i giovani ebrei sono costretti ad adottare la lingua dei loro nemici o quella della maggioranza della popolazione e ad assimilare i tratti fondanti della religione cattolica: le preghiere, i gesti, le cerimonie. Il rapporto con la religione cattolica è di natura differente a seconda dell'età, della fragilità, della profondità delle convinzioni e del desiderio di sentirsi uguali agli altri dei giovani protagonisti. Per Fink il fingersi cristiana fa parte del pericoloso gioco in cui è coinvolta e nel quale deve continuamente assumere nuove identità:

Con voce limpida e tranquilla recito il Padre Nostro, l'Ave Maria, l'Angelo di Dio, rispondo alle domande sul catechismo (p. 48).

Per Bassi, gli atti che è tenuto a compiere sono in conflitto con gli insegnamenti paterni:

Per alcuni mesi non mi sono mai inginocchiato ... mi accosciavo fingendo di essere in ginocchio come gli altri... Fu mio padre a spiegarmi ... che potevo inginocchiarmi per non rischiare inutilmente la vita (pp. 151-52).

Per altri il conflitto è con la divinità stessa:

Shenhav: Con voce commossa benedì Maria Vergine e si fece il segno della croce, ma in cuor suo pensò: Perdonami, Dio (p. 38).

Neerman: Capii ... che eravamo lì per confessarci ... Il cuore mi batteva, stavo per fare una cosa fino allora a me sconosciuta e della quale non potevo prevedere gli sviluppi. Forse stavo per commettere un sacrilegio (pp. 35-36).

Alcuni bambini, inseriti in un ambiente religioso, si fanno invece sedurre da quei riti che promettono uguaglianza e nuove certezze:

Levi: Dopo, in camerata, recitavamo sempre lo "Shemà" a voce alta, ma ... non era più la zattera a cui ci eravamo aggrappate al principio, non era più la nostra unica preghiera: a forza di sentirle, sapevamo tutte quante a memoria "Santa Maria mater dei", "Pater noster", "Kirié eleison". ... Sentivo chiaro che era il mio modo di assaggiare il frutto zuccherino di quella religione che era lì pronta ad avvolgermi come un compiacente caldo mantello (pp. 73-74).

Ma sì, suor Speranza e il Dio cristiano mi stanno chiamando insieme (p. 78).

Glowinski: Facendo di me un credente convinto non solo incassavo la benevolenza e la simpatia delle suore, ma superavo anche quella alterità della quale in fondo non mi era concesso dimenticarmi del tutto (p. 148).

Per superare il sentimento di "alterità", evocato da Glowinski, i giovani ebrei devono cercare di eliminare ogni tratto fisico e ogni gesto che li distingua dalle persone che li circondano. Nelle memorie delle scrittrici e degli scrittori polacchi questo fattore è assai più marcato che in quelle degli autori italiani, per via della disparità dei tratti somatici e per la lingua spesso non padroneggiata perfettamente dalla maggior parte degli ebrei dei paesi orientali.

Ida Fink, in specie, è ossessionata dalla diversità fisica della sorella che, con i suoi capelli neri, non può confondersi con le bionde donne polacche. La coppia di aggettivi *biondo/bruno* ritorna con insistenza in tutto il libro:

Spedire Elzbieta, con la carnagione olivastra e i capelli neri, nell'ignoto (p. 41).

Nessun particolare della sua bellezza destava sospetti: il suo aspetto era ineccepibilmente perfetto, e lo era nel modo migliore, ovvero in modo naturale non appariscente, non era affatto bionda, aveva i capelli castani folti e rigogliosi (p. 66).

Marysia aveva paura dei capelli neri di Elzbieta (p. 108).

Sua figlia ha i capelli biondo cenere e la stessa bellezza nordica: alta bionda e snella come me (p. 177).

Che vantaggio c'è a essere tanto bella! È una bellezza maledetta ... se fosse butterata e gobba, ma bionda, con il naso diritto (p. 16).

Per la prima volta non sente il peso dei suoi capelli neri e dei suoi occhi scuri (p. 184).

Il terrore di essere scoperte è il prezzo che le due sorelle pagano, vivendo in Germania assieme ad altre lavoratrici polacche. Vivere in mezzo ai nemici comporta non solo l'adozione di personalità diverse secondo l'occasione, ma anche la soppressione dei sentimenti più intimi:

Nessuna tenerezza. Più se ne avvertirà il bisogno, più grande sarà la durezza delle nostre parole e dei nostri comportamenti (p. 37).

Le emozioni riemergono però esplicitamente nei sogni angosciosi della protagonista:

Grido atterrita ma non sento la mia voce, piove e mio padre, con il soprabito bagnato e con una valigia in mano ... Accanto al letto di mia madre, nella camera spoglia, saccheggiata, c'era un giovane soldato delle SS" (p. 121),

oppure, in veste traslata, nelle descrizioni della narratrice una volta ancora sotto forma di aggettivi, di colori: il rosa è il colore del benessere, della contentezza:

Sopra il divano letto è accesa una lampada rosa. ... La sua faccia di solito pallida è rosea, il plaid soffice ... ha preso il colore dei petali di rosa selvatica ... la stanza è tutta rosa ... paralizzata da tutto quel rosa accogliente (p. 37).

Il grigio è il colore della sua esistenza quotidiana in terra nemica: il grigiore del giorno piovigginoso o il grigiore dell'oblio; un pezzo di cielo grigio; il sole grigio; il sapone è grigio. L'ira è tinta di rosso: "rossa a furia di gridare".

Gli altri colori squillanti connotano la vita serena e tranquilla della campagna lambita appena dalla guerra:

La porta ... il suo colore celeste aveva un effetto calmante ... I frutteti verdi, le mele rosse, le aiuole variopinte, tutto quanto bagnato da un sole dorato. È vero che anche lo studio di mio padre era pieno di sole, ma si trattava di un altro sole, spento e grigio (p. 168).

L'importanza che la scrittrice assegna al linguaggio dei colori è segnalata anche da un'analogia istituita da Fink tra la sua memoria e una tavola dipinta:

Questo è lo sfondo sul quale ogni cosa è dipinta a colori vivaci, con la migliore tinta della memoria: non ci sono né screpolature né chiazze, ci sono invece molti punti interrogativi. Lo sfondo ne è tutto screziato (p. 58).

Anche in Ligočka, sia pur in termini meno angosciati, troviamo mitizzata la donna bionda che si contrappone implicitamente a quella ebrea, con la carnagione e i capelli scuri:

Dinanzi a noi appare un angelo. Un angelo biondo (p. 51).

Ci sono molte fotografie che raffigurano splendide signore bionde in abiti raffinati e signori eleganti ... una bambinetta alta come me. Com'è bella! Ha i boccoli biondi e indossa un vestitino con le *ruche* (p.72).

La signora bionda alza lo sguardo dalla rivista e mi sorride. È una signora così bella, così bionda e così gentile (p.77).

Possiede documenti polacchi, e poiché avendo i capelli tinti di biondo e gli occhi marrone chiaro non sembra affatto ebrea, può muoversi liberamente (p. 98).

Per renderla uguale alle altre bambine, la mamma di Roma le tinge di biondo i capelli, ma la bambina osserva che gli occhi non possono diventare azzurri. Un episodio analogo è narrato anche nel *Diario di Yehuda* di Yehuda Nir, il cui il piccolo protagonista si tinge i capelli ed esaminandosi con spirito autoironico commenta:

Finalmente ero diventato biondo. Però non ero ancora l'incarnazione del piccolo polacco che avevo in mente, quindi continuammo a lavorare disperatamente sul mio aspetto, anche se non si poteva far nulla sul colore degli occhi o sulla loro espressione triste, e non avevamo un chirurgo estetico a disposizione per correggere la curvatura del naso (pp. 62-63).

Per i ragazzi però la paura di essere scoperti è legata in special modo alla circoncisione, particolare fisico che rischia di balzare agli occhi alla prima perquisizione e che viene costantemente sottolineato nelle memorie dei due autori polacchi che vivono a stretto contatto con i tedeschi.

Nir: In Polonia soltanto gli ebrei erano circoncisi, quindi appena la Gestapo sospettava che un maschio fosse ebreo gli chiedeva di abbassare i pantaloni ancor prima di controllare i documenti (p. 59).

Levi esprime invece, come ho anticipato prima, le emozioni del suo *alter ego* infantile attraverso un linguaggio ricchissimo di analogie, di metafore e di similitudini con funzione straniante e di *understatement*:

Il destino arrestò improvvisamente la sua corsa e, mentre stava già correndo verso l'abisso, rimase sospeso nel vuoto, vi rimase alcuni minuti... e poi, altrettanto improvvisamente invertì la rotta. Perciò sono qui. Proprio per quel momento cruciale, per quell'esibizione da circo dei nostri destini (pp. 200-01).

Sento l'anima galleggiare (p.74).

Mi sto sbriciolando (p. 78).

Qualcuno ci porti una porzione incartata della sua parte di festa (p. 98),

Il Seder è la nostra personale stella cometa (p. 93).

Sto annegando nello stupore (p. 84).

A quelle specie di guardiane delle oche che devono solo controllare che ci laviamo i denti la mattina (p. 80)

La mia anima è talmente in corsa, solo la santità potrà ancorarla; è al suo altare che appenderò la promessa della mia vita dopo la vita (p. 79).

Sento come uno schiaffo ... noi siamo qui, la grazia sta toccando le nostre dita e noi guardiamo dall'altra parte (p. 80).

Un certo numero similitudini e metafore coinvolgono il mondo animale:

Come un insetto senza zampe; è la lupa che ha sotto di sé i gemelli abbandonati; come un uccello neonato che aspetta il cibo dal becco della madre; sarò pronta a sbranare con le mie mani [in cui l'autrice crea anche una curiosa sinestesia]; le madri ebreo no, sono tigri, leonesse; i suoi capelli sono serpenti.

Anche Ligocka istituisce paragoni tra gli esseri umani e gli animali per esprimere le sue emozioni, in specie la sensazione d'impotenza di fronte alle brutali incursioni nel ghetto dove è rinchiusa:

La gente scivola per le strade come grigi e snelli animali; rimango rintanata sotto il tavolo come un coniglio; sediamo nella cucina buia e aspettiamo. Come conigli nella tana; siamo come animali selvaggi e impauriti.

La scelta degli animali mette in luce ancora una volta la diversa situazione psicologica e storica in cui si trovano a vivere le due bambine: per Lia i termini di raffronto sono costituiti sia da animali deboli (gli uccellini, gli insetti), ma anche da animali forti e combattivi come tigri, leoni, lupe e serpenti; per Ligocka, gli ebrei chiusi nel ghetto sono paragonabili solo ai conigli o ad altri, generici, animali impauriti. Si potrebbe dire, forse semplificando, che i figuranti animaleschi "forti", usati dalla Levi hanno funzione liricizzante, tesa ad esaltare le qualità positive della madre; i figuranti "deboli", hanno una funzione concretizzante che mette a nudo lo stato d'impotenza delle vittime. Nel mondo di Ligocka non vi sono figuranti "forti" che facciano da contrappeso alla debolezza e all'impotenza.

Da sottolineare anche l'uso dell'imperativo "Non belare!" con cui Ida Fink si rivolge alla sorella minore ogni volta che questa sta per essere sopraffatta dalla disperazione e dalla paura. La metafora svolge sia una funzione ludica e sdrammatizzante sia può essere intesa come un invito a non identificarsi nell'animale a cui il verbo è normalmente attribuito e a non assumerne la passività.

Coerentemente con le sue scelte, Rosenthal sopprime invece le sue emozioni: che si tratti di una rimozione lo confessa la narratrice stessa riflettendo sulle vicende del passato:

Ora ... mi rendo conto che mentre il dolore può essere urlato, l'orrore per l'inaccettabile paralizza. Per poter sopravvivere, per tornare a essere persone normali, lo si deve rimuovere (p. 144).

La narratrice attua questa rimozione o attraverso i procedimenti di *understatement* già citati, o protestando la propria ingenuità e ignoranza della situazione che esprime mediante figure ossimoriche i cui membri sono congiunti da legamenti «che indicano una *correctio*»¹¹: "Per mia fortuna non sapevo che le sue paure erano fondate e non mi allarmai"; "scivolai una o due volte ma caddi dolcemente". A volte, per deviare l'attenzione dalle sue vicissitudini, la narratrice inserisce estese digressioni sulle vicende della sua famiglia o si dilunga nella descrizione del paesaggio, delle attività dei contadini marchigiani e della vita agreste, costruendo passi in cui si accumulano lunghe serie di sostantivi:

Forniva una grande varietà di prodotti: grano, mais, foraggi, patate, legumi, verdure, uva, frutta e olive. Si allevavano vacche da lavoro e una mucca da latte, maiali, conigli, pollame (p. 175).

¹¹ P. V. Mengaldo, *Lingua e scrittura in Levi*, cit. p. 234.

Perseguitati da un nemico potente e incomprensibile i protagonisti delle memorie, in specie i più giovani, sentono la necessità di rivolgersi ai genitori per ottenere conforto e sicurezza. La persecuzione ha però mutato anche i rapporti familiari, rendendo fragili i forti e ignoranti coloro che erano ritenuti onniscienti:

Levi: Allora voi non sapevate niente, non sapevate niente... allora non era vero, voi non eravate l'angelo del Signore che ci protegge con la sua spada di fuoco, nelle vostre mani non c'era niente, solo qualche speranzosa bugia (p. 56).

Sono i padri, in particolare, che sembrano aver abdicato al loro ruolo tradizionale di protettori della famiglia; è questo l'oggetto di una dolente riflessione di Roberto Bassi:

In qualche modo io sentivo che mio padre non avrebbe potuto fare nulla per me: ed ero, sia pure oscuramente, cosciente che papà era consapevole della sua impotenza ... Questa sensazione di non poter fare nulla l'uno per l'altro, moltiplicata per milioni di individui, questo è stato il nazismo in Europa (p.166).

Il motivo del padre che, cacciato dal lavoro, è privato della sua autorità e della sua funzione protettiva, compare in quasi tutte le memorie, sia maschili che femminili:

Levi: Lui la guarda con viso aperto e perduto. Deve salvare la sua famiglia e non ne è capace. ... Mio padre sa già tutto, ha compreso tutto, ma resta immobile. Non è più mio padre, ma l'eterno uomo ebreo che si ferma smarrito (p. 47).

Ligocka: Mio padre si siede sul bordo del letto e in silenzio continua a dondolarsi. Mi ricorda i bambini che ho visto seduti sul ciglio della strada, anche loro si dondolano a quel modo (p. 27).

Shenhav: Mio padre era coricato pallido, immobile e la mamma gli era seduta accanto e si prendeva cura di lui (pp. 99-100).

De Benedetti: I padri disoccupati sono sempre in giro per casa, per fortuna che il mio passa le ore al pianoforte (p. 9). Il papà aveva tentato anche lui di ... battezzarci, ma per via della mamma e soprattutto per il rifiuto totale di noi bambini, aveva dovuto rinunciare sentendosi in certo modo sconfitto dalla coalizione della famiglia (p. 18).

Nir: La posizione compromessa di mio padre nel mondo esterno lo sfrattò anche dal ruolo di capofamiglia in casa (p. 15).

Nell'emergenza risaltano invece la forza, l'intraprendenza e la capacità di affrontare la vita delle madri che assumono un ruolo dominante nella famiglia:

Shenhav: Mia madre ... ora doveva dirmi addio e mostrarsi forte, non palesare segnali di debolezza (p. 121).

Levi: Le madri ebreo no, sono tigri, leonesse, contendono alla vita ogni boccone, rubano ogni centimetro. Loro devono difendere i figli (p. 48).

Nir: D'un tratto mia madre assunse una nuova importanza, diventò la spina dorsale della famiglia, un ruolo che avrebbe mantenuto per gran parte della guerra. ... Anche se era spesso giù di morale non sembrò mai spaventata o sconfitta e io sentii sempre la grinta nascosta sotto quel suo atteggiamento pacato... Mamma era una donna forte (p. 15).

In questo giudizio negativo nei confronti delle debolezze dei padri, gli uomini appaiono più impietosi delle donne, così come sembrano maggiormente propensi a

sottolineare il ruolo positivo delle madri: un tema, però, che andrebbe indagato con strumenti più psicoanalitici che linguistici.

Come è noto, negli ultimi vent'anni sono stati compiuti numerosi studi tesi a dimostrare l'esistenza di una "lingua delle donne", studi che non hanno condotto a risultati molto probanti, perlomeno in riferimento alla lingua scritta. Nel parlato si è accertato, infatti, che vi sono, nelle comunicazioni femminili, un numero maggiore di segnali fatici volti a catturare l'attenzione dell'ascoltatore e a renderlo partecipe del dialogo; in alcuni gruppi ristretti e conservatori la parlata femminile riflette, inoltre, uno stadio più arcaico della lingua o del dialetto, mentre in altri gruppi, inseriti in una realtà sociale culturalmente avanzata, le donne utilizzano una lingua più aderente allo standard e sono più portate all'innovazione linguistica. Questi fenomeni non riguardano la lingua scritta e in particolare la lingua letteraria, poiché

i condizionamenti cui l'uso scritto stilisticamente si sottopone attraverso le categorie letterarie è molto forte, ed altrettanto forte è il tipo di modellamento esercitato dal canale sulla forma del testo. Che peso assume, all'interno di questi vincoli, la soggettività femminile in un ambito della comunicazione fortemente controllato dalla norma?¹².

Il raffronto tra i testi femminili e maschili selezionati ha confermato la difficoltà di stabilire un uso "femminile" della lingua che viene utilizzata dalle autrici sulla base dei modelli culturali di riferimento e della maggiore o minore frequentazione della scrittura: una difformità che coinvolge quindi tanto il piano diastratico che quello diafasico ma che non implica un'opzione relativa al genere. Alcune discordanze emergono tuttavia in queste memorie sul piano delle preferenze stilistiche e per ciò che riguarda l'immagine che le narratrici-protagoniste intendono proiettare di se stesse e del mondo esterno: differenze a volte psicologiche a volte reali che si traducono spesso in scelte linguistiche divergenti.

Una prima disparità riguarda i titoli attribuiti ai libri di memorie che, in due testi femminili, contiene la parola "bambina" (*La bambina dal cappotto rosso*, *Una bambina e basta*) che può essere posta a confronto con il nome astratto e più generico "infanzia" presente nel titolo e nel sottotitolo di due memorie maschili (*Infanzia rubata* e *Un'infanzia braccata*). La sottolineatura del genere nel titolo sembra voler evidenziare che la femminilità (oltre alla giovane età) costituisce un'importante componente della personalità delle narratrici, offesa e ferita dalla persecuzione. Le narrazioni femminili divergono parzialmente da quelle maschili anche nella rappresentazione del nemico. In tutte le memorie, tese a raccontare una successione di avvenimenti, il nemico rimane sullo sfondo, sempre presente nella mente dei protagonisti, ma quasi assente dai loro discorsi. I persecutori, da tutti gli autori definiti "tedeschi" e mai "nazisti", come era usuale negli anni della guerra e dell'immediato dopoguerra, irrompono tuttavia nella narrazione in talune occasioni drammatiche:

¹² G. Marcato, *Introduzione*, in *Donna e linguaggio*, Padova, Cleup, 1995, p. 32. A proposito della lingua usata dalle donne, si veda anche: C. Bazzanella e O. Fornara, *Segnali discorsivi e linguaggio femminile: evidenze da un corpus*, in *Donne e linguaggio*, cit., pp. 73-86; M. Berretta, *Per una retorica popolare del linguaggio femminile, ovvero la lingua delle donne come costruzione sociale*, in F. Orletti (a cura di), *Comunicare nella vita quotidiana*, Il Mulino, Bologna 1983, pp. 215-240.

Shenhav: Quei soldati non avevano un aspetto umano, non erano stati partoriti da una donna. (p. 117). Odiarli? ... non ho mai odiato nessuno ... provavo pena per i tedeschi (p. 120).

È un essere umano o una belva dalle fattezze umane? (p. 164).

Ligočka: La mamma conosce il tedesco. Io lo detesto. È una lingua che bisogna gridare, fatta solo di poche parole: Alt! Loss! Schnell! etc. Tutte significano la stessa cosa: paura (p. 22). Aussiedlung (sgombero, espulsione). Non so cosa significhi e la nonna non me lo vuole spiegare. ... Nei loro discorsi avverto la paura: quella parola deve essere spaventosa (p. 23).

Levi: Sono arrivati i tedeschi ... Sono questi uomini belli, allegri, tutti stirati, quelli che ci hanno fatto cambiare vita?... Comunque questi sono altri tedeschi, pensano alla guerra, non a portare via gli ebrei (p. 63).

No, non è vero, mia madre non può essere come le monache che credono a tutto quello che la gente racconta ... i tedeschi, quelli della villa accanto, sono educati, e poi che se ne fanno dei bambini piccoli? (p. 95)

La suora dice: "povero ragazzo". La guardo stupita: ma quelli non sono i nostri nemici? Nessuno mi aveva detto che si può chiamare "povero ragazzo" un nemico (p. 97).

Glowinski invece, nel 1949, legge in un articolo un'affermazione che lo sconvolge: "I tedeschi sono esseri umani":

Stupito e indignato al massimo grado perché metteva in discussione le mie convinzioni più profonde ... Se avessi letto: i tedeschi sono criminali, banditi, carnefici, barbari, assassini ... allora avrei riconosciuto che tale frase enunciava una verità inconfutabile (p.186).

Nir: Invece lì, nel settore tedesco, non avresti mai indovinato che eravamo nel quarto anno di una guerra mondiale in pieno svolgimento. A un certo punto mi augurai che esplodesse una bomba in quella strada ridente, facendo a pezzi i bambini che ci giocavano. Tutti! (p. 118)

Bassi: I soldati sono laceri e camminano lentamente, sembrano esausti. Pochi hanno in testa l'odiato elemento dell'esercito germanico ... a qualcuno di noi *malgré tout*, fecero pena (p. 170).

In questi testi l'atteggiamento degli uomini si manifesta in genere come più aggressivo rispetto a quello delle donne; nelle donne prevale la pietà o, come in Levi, l'incapacità di sovrapporre le figure dei tedeschi da lei conosciuti con l'immagine spaventosa di quelli che avevano deportato gli ebrei romani.

Dal punto di vista linguistico appare interessante l'equazione nemici/lingua tedesca: per Roma Ligočka infatti, il nemico si identifica con i comandi che la bambina è costretta ad apprendere e con la paura che questi comandi, compresi quelli di cui lei non conosce il significato, suscitano negli adulti e di conseguenza anche in lei. Tedeschi, lingua tedesca, paura, diventano come quindi sinonimi nel mondo sconvolto della piccola protagonista, concatenati da un drammatico rapporto di causa-effetto.

L'esclamazione di Hava Shenhav di fronte alla violenza degli occupanti: – "Quei soldati ... non erano stati partoriti da una donna" – introduce l'immagine della maternità, tema di non esclusiva pertinenza femminile, ma qui, non a caso, inserito da una donna.

Il tema ricompare in varie forme nelle pagine di tutte le scrittrici:

Shenhav: Mia madre che mi aveva donato la vita (p. 121).

Levi: Rossana, forse mezzo addormentata in tutte quelle lacrime sta cercando sua madre.... L'abbraccio, l'accarezzo, me la faccio addormentare nella calda nicchia di un letto abitato. È

quando il suo respiro torna a essere lento e placato che guardandola e sentendola mi esplose dentro qualcosa che affonda nell'origine e che dalla carne passa direttamente alla carne ... Sarò pronta a sbranare con le mie mani chi oserà toccare questa bambina. È la mia prima figlia (pp. 67-68).

Ligocka: Era da tanto che desideravo Jacek, che sognavo di avere una bambola, che parlavo di un bebè, fino al punto di arrotolare un vecchio pezzo di stoffa e di cullarlo tra le braccia (p.165).

Legate all'universo femminile e alla maternità appaiono le similitudini di Levi:

Tu devi essere lì come un uccello neonato che aspetta il cibo dal becco della madre (p. 49); mia madre smorta come un pupazzo di cenci (p. 87).

I tecnicismi di Rosenthal:

Mi misi a fare cose che non avevo fatto mai: sferruzzare, cucire, ricamare... Ho conservato un bavaglino a punto ombra che trovo commovente ... La montata latte tardava a venire, la levatrice mi disse che era necessario intervenire subito con l'allattamento artificiale (p. 202).

In quei campi i bebè venivano sistemati in *pouponnières* e accuditi dalle *nurses* mentre le mamme erano alloggiate separatamente (p. 203).

I sogni di Ligocka:

Ho l'impressione che scrivere lettere sia noioso. Fare l'attrice è di certo molto più eccitante. Ma la storia dei bambini mi dà da pensare. Mi sarebbe piaciuto avere delle sorelle. Eppure sono ancora sola. -Vorrei tanto avere una sorellina!- esclamo (p. 89).

Desidererei tanto ricevere in regalo una bambola (p. 125).

Le descrizioni dettagliate dei copricapo di Fink:

I nostri fazzoletti erano belli, autentici, comprati in campagna ... erano di lana, rifiniti con una lunga frangia di seta, con disegni molto popolari dalle nostre parti: boccioli di rosa fiorivano fra le foglie verdi (p. 20). Era un bel cappello di paglia marrone e aveva una tesa larga, ornata da un mazzolino di fiori di campo. Me lo misi e Gienek scoppiò a ridere: Sembri una vera tedesca (p. 155).

I particolari dell'abbigliamento sono, ancora una volta, elementi essenziali perché la protagonista riesca a mimetizzarsi e a sopravvivere; essi testimoniano però anche la vitalità dell'istinto femminile e il desiderio di conservare un po' di civetteria e di normalità in un mondo dove, per le giovani donne in fuga, tutto ciò che fa parte della loro vita precedente sembra destinato a scomparire per sempre.