



chiudi



ciclo di incontri - Marzo 1998

Quaderno n. 73

Il racconto della deportazione nella letteratura e nel cinema

## Parola, silenzio e memoria

Alberto Cavaglion

L'intervento avrà un carattere tutt'altro che sistematico, si cercherà di fornire alcuni strumenti informativi, anche in forma dubitativa, perché si tratta di problemi ancora aperti in relazione a un argomento che sta entrando nel dibattito solo adesso in Italia (non così in altre realtà europee, per esempio in Francia, dove la discussione è avanzatissima). Il problema se l'arte abbia la possibilità di descrivere e raccontare l'indicibile è una questione teorica di grande importanza.

L'intervento si articolerà in due parti.

In una più strettamente teorica, cercherò di illustrare alcuni problemi fondamentali di tipo metodologico e poi, in una seconda parte, si suggerirà un percorso di possibili letture che possano servire ad affrontare queste tematiche.

La *finzione letteraria*<sup>[1]</sup> in quanto tale, è già di per sé un termine (*finzione*), che, applicato alla "letteratura concentrazionaria", può fare venire i brividi, bisogna, però, anche dire che, applicata all'inesprimibile, il termine *finzione* non è nuovo nella letteratura italiana<sup>[2]</sup>.

Il dibattito, però, di questi anni, così come è sorto subito dopo la guerra, è stato caratterizzato da vari atteggiamenti, anche contraddittori. Si pensi soltanto al peso che ha avuto, quasi un luogo comune esagerato, la famosa frase di Adorno, secondo cui non si potrebbe scrivere una poesia dopo Auschwitz. La frase, spesso citata fuori contesto, è diventata uno stereotipo, in modo indipendente dal senso che Adorno ne aveva dato e dal senso che le davano i suoi lettori.

Più efficace è stata la prudenza, persino eccessiva, che uno scrittore francese come Elie Wiesel ha dato quando ha scritto che, un romanzo su Auschwitz, o non è un romanzo o non è su Auschwitz. Affermazione drastica, che ha avuto in Francia molti seguaci e che ultimamente anche in Italia è ritornata in auge.

Il problema per quanto mi riguarda è diverso. Io non credo che il silenzio su Auschwitz sia possibile sul piano della letteratura. Come dicevo prima, riferendomi a Manzoni, il problema dell'universo concentrazionario appartiene alla storia. Solo chi lo colloca al di fuori della storia, facendone un'entità metafisica, può dire che un'esperienza estrema di questo tipo, non possa essere raccontata e che il lager non possa essere oggetto di arte. Dirò di più: può essere invece raccontata, utilizzando tutti gli strumenti della letteratura e della cultura tradizionale, non escludendo neppure il comico e la fiaba. Un intervento di Carlo Ossola<sup>[3]</sup> a proposito del film *La vita è bella* di R. Benigni, esclude che la favola o il comico possano occuparsi del lager. È una posizione che io ritengo eccessiva e che vada superata.

Espongo subito la mia tesi, su cui si può discutere.

Non è che non si possa più scrivere, ma non si può più scrivere come prima, che

è molto diverso. Non è il silenzio che annulla il problema, è la scrittura che non può più essere la stessa di prima, è la realtà stessa che non può più essere rappresentata come prima, indipendentemente dall'oggetto, dalla cosa letteraria che si produce. Anche se non si scrive su Auschwitz, qualunque tipo di scrittore, dopo *l'unicum* che è stato Auschwitz, non può più rappresentare la realtà negli stessi termini di prima.

La cosa, detta così, può sembrare un po' astratta e teorica, ma vi sono stati molti scrittori in questo secolo che, nella scrittura, hanno fatto questa esperienza: hanno raccontato la stessa storia o lo stesso personaggio *prima* e *dopo*.

Il caso più clamoroso è Albert Cohen[4], che oltre a essere un grande scrittore, è il personaggio che più ci aiuta a capire questo concetto dello *scrivere prima* e dello *scrivere dopo*. Nel ciclo di *Solal*, Cohen ha descritto gli stessi personaggi appartenenti alla stessa famiglia, proprio come in una grande saga familiare: i primi due libri sono stati pubblicati negli anni '30 e gli altri due dopo la guerra. È straordinario vedere il passaggio, in termini di sobrietà e asciuttezza stilistica, tra la prosa dei primi due romanzi (che si potrebbero definire romanzi storici tradizionali) e invece l'evasività, la forte presenza di elementi allegorici, che caratterizzano gli stessi personaggi, una volta che vengono descritti dopo l'esperienza della deportazione.

Anche Singer[5] è autore di tante novelle, ambientate in America, che descrivono figure di superstiti e reduci. Il più famoso è *Nozze a Brownsville*[6], in cui l'autore racconta di una cerimonia nuziale a Brooklyn. In questa occasione, dopo tantissimi anni, un gruppo di una grande famiglia polacca si ritrova in America e fa il conto tra quelli che sono sopravvissuti e quelli che non ci sono più. È una pagina bellissima di letteratura che ci consente, anche qui, un confronto diretto tra quella che è la raffigurazione classica dell'ebraismo orientale di Singer, precedente alla Shoah, e quello che invece ha scritto dopo.

Rispetto alla Francia, in Italia manca questo confronto diretto della teoria letteraria sull'estremo; non siamo comunque noi, che inventiamo per la prima volta il concetto del vero e del falso applicato alla poesia o alla storia. La tradizione del romanzo storico ottocentesco ci ricorda che questo dibattito è vecchio in Italia almeno di centocinquanta anni. Cattaneo vi ha dedicato pagine bellissime, Leopardi stesso ha impostato il problema in modo molto equilibrato: nello *Zibaldone* scrive che esiste un nesso molto preciso tra l'importanza delle cose e la bellezza del dire. Esiste nella scrittura un legame molto forte tra l'altezza dello stile e l'argomento che si tocca: più cresce l'importanza dei pensieri, più deve crescere anche la bellezza del dire, se non funziona questa dialettica fondamentale si cade nella banalità, nella scontatezza[7].

A me interessa sottolineare questo aspetto, cioè che non è vero che non si possa più scrivere, si deve scrivere, tenendo presente il rapporto dialettico tra l'importanza delle cose e la bellezza del dire. Cosa molto bella a dirsi, ma difficile a realizzarsi. L'atteggiamento del critico è più esigente di fronte a un dilemma di questo tipo, ma non può essere di tipo censorio (l'indicibile per definizione non può essere detto e il silenzio deve predominare su tutto); in molta parte del pensiero ebraico il silenzio ha un valore etico: la memoria è importante, ma è importante anche l'oblio[8]. Però il *silenzio assoluto* non è praticabile da nessuno degli scrittori[9].

Queste esperienze estreme non si possono esprimere a parole, ma si deve comunque raccontarle, magari fermandosi davanti a una soglia, come fa P. Levi, quando descrive tutto fino al momento in cui, nel campo, è avvenuta la selezione. Si intuisce che di là ci sono le camere a gas, ma queste non vengono descritte nei minimi particolari come vediamo talvolta nei film o in altra letteratura.

L'indicibile impone certamente delle regole di silenzio, che sono connesse al silenzio, ma non sono mai il silenzio assoluto. Sono forme di reticenza, di indeterminatezza o, come ha notato acutamente il critico letterario George Steiner, la letteratura su Auschwitz non potrà che essere "prossima al silenzio e fortemente allegorica". Tende al silenzio, all'esiguità delle parole, all'asciuttezza dello stile e all'evocazione di tipo allegorico, mai alla presa diretta, al realismo:

tutti elementi che, soprattutto nell'esperienza filmica degli ultimi anni, sono ritornati in auge.

Il dibattito in Italia su questi temi è molto recente; si può dire sia iniziato dopo la morte di Primo Levi e sia sorto intorno al problema secondario della annosa distinzione tra memorialistica e letteratura, la stessa distinzione che troviamo in tutti i manuali in circolazione. Il libro di Levi è stato classificato in molteplici modi: è un romanzo del neorealismo degli anni '40, un buon libro di memorialistica o di un testimone, un libro di scrittura, di testimonianza... Su questi temi obsoleti si è discusso molto.

In realtà il problema segnala un percorso diverso e non privo di ondeggiamenti e contraddizioni all'interno della stessa biografia di Levi.

Facciamo un esempio, riferendoci ai testi.

La scrittura di Levi parte da *Se questo è un uomo* e arriva nell'ultimo decennio della sua vita, nel 1982 alla scrittura di un romanzo storico tradizionale *Se non ora quando*, che più manzoniano non lo si potrebbe immaginare, proprio un classico romanzo storico[10]. Questo percorso è di per sé già notevole, perché il romanzo d'esordio *Se questo è un uomo*, è tutt'altro che un romanzo storico tradizionale. Anche solo a scorrerne l'indice e a leggerne la breve premessa, ci accorgiamo che quello non è un libro di storia, non ha l'andamento del romanzo storico; i vari capitoli si succedono, infatti, con la presentazione di tanti personaggi maggiori o minori, ma senza un rapporto preciso di causa-effetto ed anche la cronologia segna continui avanzamenti nel tempo, tanto che l'ultimo capitolo si intitola *Storia di dieci giorni* e ha l'andamento di un diario.

Nella Premessa, Levi spiega che non intendeva fare opera di storia, né di bella letteratura; voleva rendere una testimonianza (secondo il senso che di essa ne danno i giuristi) e quindi una testimonianza da rendersi anche per conto terzi di fronte a un ipotetico tribunale. Nel finale dà una definizione assolutamente sorprendente, sulla quale non si è mai insistito abbastanza. Levi scrive: "*questo mio libro [...] potrà piuttosto fornire documenti per uno studio pacato di alcuni aspetti dell'animo umano*". Cioè Levi dà di questo testo una definizione esclusivamente filosofica, quasi fosse un piccolo trattato di morale: come si comporta l'animo umano di fronte all'estremo, quasi delle regole di sopravvivenza.[11]

Questa digressione su Levi serve per provare a fare un confronto con un'altra realtà.

Il percorso di Levi parte con un'opera di straordinaria innovazione sul piano della struttura, modernissima e unica ancora oggi, e sempre di più ci si rende conto della grandezza di quel testo. Poi, però, nel percorso successivo, che lo porta a toccare tutta un'altra serie di generi letterari, il punto d'approdo (il penultimo, perché *I sommersi e i salvati* richiederebbe tutt'altro discorso), è un romanzo storico tradizionale ottocentesco.

È possibile fare un confronto e vedere cosa accade con gli scrittori francesi, che subito dopo la guerra hanno affrontato questi temi, con largo anticipo sui tempi. In Francia si assiste a un desiderio di fare rapidamente i conti con la storia, anche con l'ideologia politica[12]. Quindi, sgombrato il campo dalle ideologie, subito si è affrontato il tema della scrittura e la teoria conseguente.

Il primo romanzo di fiction sulla realtà concentrazionaria è di André Schwarz-Bart con *Le dernier des Justes*[13] (1959). Libro strano, tradotto subito in italiano ma di difficile lettura, dove la creatività della scrittore ha la meglio sulla testimonianza e la memoria dei fatti.

È già stato citato Albert Cohen, si potrebbero citare insieme una scrittrice francese poco conosciuta in Italia, come Anne Langfus e poi soprattutto Georges Perec[14], scrittore di origine polacca, oggi molto tradotto in Italia ma, secondo me, non interpretato nel verso giusto. E' in realtà l'unico scrittore che abbia elaborato una teoria di scrittura innovativa e straordinaria e abbia formulato, con estrema franchezza e nitidezza, il principio che ho prima enunciato in forma forse un po' rozza (...non si può più scrivere come prima).

Si può capire quali siano i risvolti: i genitori di Perec sono entrambi scomparsi nei campi di sterminio. Il testo a cui faccio sempre riferimento e che consiglio, non è *La vita istruzioni per l'uso*, ma un testo breve e illuminante dal titolo, *W o il ricordo d'infanzia*.<sup>[15]</sup>

Questo è un testo, anche a fini didattici, estremamente interessante, perché spiega bene quello che si diceva prima riguardo al fatto che la letteratura sui campi di sterminio può essere soltanto vicina al silenzio o fortemente allegorica.

Che cosa ha elaborato Perec, nello scrivere questo libro?

Ha diviso la sua autobiografia tradizionale: ha raccontato la sua infanzia in Francia sul finire degli anni '30, la guerra, l'arresto e la deportazione dei suoi genitori e in parallelo ha inventato una storia fortemente allegorica. Il libro è effettivamente diviso in due parti (i capitoli sono alternati, i pari in corsivo, i dispari in carattere normale) che potrebbero essere lette autonomamente. Saltando i capitoli pari, si legge l'autobiografia di Perec, al contrario saltando quelli dispari, si racconta invece una vicenda, che è una allegoria del nazismo ambientata in una piccola isola dell'Oceano Pacifico, dove una dittatura non meglio identificata (che non ha i caratteri del nazionalsocialismo o del fascismo, ma si capisce subito che quello è il modello) elabora una teoria totalitaria basata sulla eccellenza sportiva.

In questa isola si fanno continuamente gare di corsa, salto, velocità; i vincitori procedono in una Olimpiade continua, instancabili, i perdenti vengono soppressi. A metà del libro si capisce che questo dittatore sanguinario ha elaborato l'idea che la stirpe vada migliorata con l'esercizio fisico, con gare sempre più frequenti; i vincitori sopravvivono, mentre gli altri, alle gare successive scompaiono. È un crescendo inquietante, che ha presa sugli studenti perché la logica dello sport è molto sentita; non si parla tanto del tifo, quanto proprio dell'eccellenza sportiva, dei vincitori, dei vinti.

A metà del libro si rimane esterrefatti di fronte a questa alternanza, perché si capisce quale sarà la fine dei genitori di Perec, anche se non viene mai esplicitato (anche qui, come per Levi, si utilizza la reticenza e il silenzio), però si intuisce che quello è il punto di arrivo. E si capisce ancora meglio nel momento in cui si intende che i due filoni del libro, viaggiando parallelamente, a un certo punto si incontrano e sono due facce dello stesso problema, una più realistica e una di pura invenzione. Non viene mai nominato Auschwitz o un campo di sterminio, ma si capisce che è la storia di una famiglia molto precisa. Il libro in Francia ha dato un impulso notevolissimo alla discussione.

Perec si riferisce espressamente come modello a Robert Antelme, lo scrittore francese autore de *La specie umana*, libro tradotto in Italia prima di quello di Levi<sup>[16]</sup>. È un testo che oggi suscita molte discussioni e polemiche, anche recenti in occasione della ristampa, proprio per il ruolo che ha avuto nella conoscenza dei temi concentrazionari nella cultura italiana del primissimo dopoguerra; viene accusato, a mio parere a torto, di essere un testo un po' estetizzante alla francese e soprattutto di essere stato stampato grazie all'appoggio di personaggi illustri<sup>[17]</sup>. Questa figura di antagonista di Levi è pesata e ha fatto dimenticare gli aspetti molto innovativi del testo che sono, appunto, la descrizione mai realistica (nemmeno questo è un romanzo storico), quasi una definizione antropologica della *specie umana*, della categoria dell'uomo nel momento in cui questa categoria veniva calpestata.

È interessante ricordare che in quegli anni Vittorini scriveva un romanzo intitolato *Uomini e no* (sulla simmetria che esiste anche tra *Se questo è un uomo* e *Uomini o no*, nessuno si è soffermato, anche se la coincidenza di date è notevole), ed è notevole il fatto che in quegli anni i termini della discussione fossero "che cosa è l'uomo" e "che cosa è il non-uomo". Quali devono essere le linee di distinzione tra uomo e non-uomo era un tema di grandissima attualità, ma non esisteva la possibilità tra il '47 e il '54 di indicare delle linee intermedie. Il Levi dell'ultimo periodo parla della *zona grigia* tra il bene e il male. In quegli anni non era pensabile, la zona grigia erano gli ignavi di Dante, non ci si doveva curare di loro. La linea era precisa: "Al di qua del bene e del male" è il titolo di un capitolo di *Se questo è un uomo*, o di qua o di là, i confini erano netti.<sup>[18]</sup>

Un'altra affermazione che Levi in parte condivideva (anche se credo che col tempo non sarà più accettabile), è che di questi temi si debbano occupare soltanto le persone che li hanno vissuti direttamente. Anche Ossola, che nell'articolo su Benigni cita la frase di Montaigne (secondo me discutibile) "le sole buone storie sono state scritte da coloro che sono stati dentro gli eventi". È una buona osservazione che però va nella direzione opposta a quello che si diceva all'inizio, perché tende, forse inconsciamente, a collocare Auschwitz fuori dalla storia e a farne un'entità metafisica o un oggetto di riflessione teologica, ma non un prodotto della nostra storia. Ritengo, invece, che Auschwitz debba essere esplorato con gli strumenti che sempre hanno caratterizzato l'analisi e la conoscenza umana.

La letteratura è uno strumento della conoscenza umana, non solo la poesia, ma qualsiasi genere letterario può descrivere queste cose. Certo l'attesa del lettore deve essere commisurata all'importanza dell'argomento per il quale, certe volte, i risultati non sono all'altezza.

Per un percorso di lettura ci può riferire ai testi che fino qui sono stati citati e ad altri.

Tra quelli che hanno animato di più la discussione critica in Francia e in America ed ora anche in Italia, c'è il testo di Heinrich Böll, *Dov'eri tu Adamo?*<sup>[19]</sup>, il racconto *Lo scialle*<sup>[20]</sup> di Cynthia Ozick; un altro testo, da cui è stato tratto un film un po' hollywoodiano, è la *La scelta di Sophie*<sup>[21]</sup> di William Styron, grande successo degli anni '70.

Per quanto riguarda la produzione italiana, si può fare riferimento a tre testi di natura e di spessore diverso, su cui ho sempre lavorato, in classe o in altri corsi di aggiornamento.

Il primo è un racconto breve di Susanna Tamaro che dà anche il titolo alla sua prima raccolta *Per voce sola*<sup>[22]</sup>, in esso la giovane protagonista (probabilmente un alter-ego dell'autrice) raccoglie la testimonianza di una ex-deportata, anziana, sola. Si tratta di un racconto venato di malinconia e piuttosto bello, rispetto alla produzione seguente della Tamaro.

Il secondo testo è di Edith Bruck, scrittrice di tanti romanzi, quasi tutti su questi temi, che sono le sue memorie, ma anche romanzi di finzione. Il primo utilizzabile è *Andremo in città*<sup>[23]</sup>, ma soprattutto e più recente *Nuda proprietà*<sup>[24]</sup>, in cui si descrivono le angosce e i problemi di una anziana signora che ha vissuto la deportazione.

L'ultimo, molto discusso e di valore discutibile, leggibile in una buona quinta superiore, è *La variante di Lüneburg*<sup>[25]</sup> di Paolo Maurensing. Questo scrittore goriziano ha molto riflettuto sul tema degli scacchi. Due giocatori riflettono sul tema della morte. È un dignitoso buon testo su cui lavorare, senza essere un capolavoro. A questi si può aggiungere, pur con qualche riserva, il testo *Campo del sangue* di Eraldo Affinati uscito nel '97 presso Mondadori.

Se si analizzano questi testi, confrontandoli tra loro e tenendo presente ciò che si diceva all'inizio sul dilemma leopardiano tra "bellezza del dire e importanza delle cose", si nota che i risultati sono di valore eterogeneo, però possono essere un buon punto di partenza per giudicare un'esperienza assolutamente nuova, ancora tutta da costruire, ma certo non nel senso del silenzio assoluto.

Il problema è stabilire di nuovo dei confini tra realtà e finzione, per cui, la letteratura usata bene garantisce una maggiore leggibilità e stabilisce più facilmente della memorialistica filmica questi confini. Nei percorsi che faccio con le quinte superiori, tento di spiazzare gli studenti, partendo dalla lettura di un capitolo di Italo Calvino da *Il visconte dimezzato*<sup>[26]</sup>. In queste pagine c'è la descrizione del paese nell'entroterra ligure, in cui la parte cattiva del visconte stabilisce che vengano mandati tutti i lebbrosi, quelli veri e quelli finti. Ci finiscono, infatti, anche quelli che malati non sono, ma che vengono considerati dei sotto-uomini. La descrizione di quel paese ha le caratteristiche effettive di un campo di concentramento ma si capisce alla fine. Calvino non affronta l'argomento direttamente, e si evita così quella brutta abitudine che vuole che gli



studenti siano costretti ad occuparsi di questi temi.

Riguardo alla documentazione storica non sono convinto che il filmato sia strumento più efficace della letteratura in senso stretto. Innanzi tutto, anche se bisognerebbe distinguere tra fasce di età diverse, un uso massiccio di documentari duri e violenti nella scuola dell'obbligo, è sicuramente sbagliato e fortemente antiproduttivo, perché il senso del macabro genera un effetto assolutamente contrario a quello che l'insegnante vorrebbe suscitare. Nella fascia di età successiva, il problema è diverso. La questione di fondo è che oggi, la generazione che sta entrando nel mondo della scuola, vive un problema drammatico (ma non necessariamente negativo): la difficoltà di distinguere ciò che è vero da ciò che è virtuale.

*Conversazione tenuta presso la Fondazione Serughetti La Porta di Bergamo il 9 febbraio 1998.*

*Registrazione non rivista dall'Autore*

[1] In francese si dice *la fiction romanesque*, che è anche il titolo di un saggio molto bello, uscito qualche anno fa.

[2] Il Manzoni dell'800, parlando di quell'unicum che è stata *la peste* del Seicento e scrivendo riguardo al romanzo storico, aveva già detto che *"l'essenza della poesia non consiste nell'invenzione dei fatti"*. Non è assolutamente detto che la poesia, comunque la letteratura d'invenzione, possa essere applicata alla *letteratura concentrazionaria* come un'arma o uno strumento in mano a possibili interpretazioni revisionistiche. Tutt'altro.

[3] *Se pronunci il mio nome...*, in "Il Sole 24ore", 01.02.1998.

[4] Scrittore francese (Corfù 1895 – Ginevra 1981), tradotto e pubblicato in italiano da Rizzoli. Ha scritto un ciclo di quattro romanzi dedicati al personaggio di Solal: *Solal* (1930), *Mangeclous* (1938), *Bella del Signore* (1968), *Les Valeureux* (1969)

[5] Isaac Bashevis Singer (Radzimin, Polonia, 1904 – New York, 1991), figlio di un rabbino chassidico, cominciò a scrivere a sedici anni in lingua ebraica. Ben presto abbandonò l'ebraico per lo yiddish, e in questa lingua continuò a scrivere anche dopo essersi stabilito negli Stati Uniti, 1935. Nel 1978 gli venne conferito il premio Nobel.

[6] In *Gimpel l'Idiota*, Guanda, 1993, p.248.

[7] Per questo motivo ritengo deludente il film di Benigni, perché questo rapporto tra importanza delle cose e bellezza del dire, non è rappresentato in modo adeguato. Nel film, nel passaggio dalla Toscana della fine degli anni Trenta alla persecuzione e deportazione, c'è uno scarto molto forte tra la banalità di una idea che io reputo molto piccola e la grandezza del tema. Il vero difetto del film è che inizia come una fiaba (il cavallo verde, l'ambiente felliniano del Grand Hotel, i giochi), nel momento in cui si arriva all'arresto e alla deportazione smette di essere una fiaba, perché l'ambientazione ha voluto essere la più precisa possibile. Lo sfondo si direbbe essere la Risiera di San Sabba, e quindi si rimane sorpresi. L'unico elemento di fiaba rimane il gioco a punti inscenato dal padre, che ricorda molto i giochi dei giorni nostri. Assolutamente inverosimile è che un bambino ebreo, nel '38, giocasse così intensamente con un carro armato e pensasse che si potesse vincere con un balocco così guerresco.

Anche una fiaba sul lager è possibile, anche il fatto che un comico sia il primo in Italia ad occuparsi di questi temi non deve scandalizzare. Nel nostro paese la cultura della comicità, dalla commedia dell'arte in poi, è stata straordinaria, però gli strumenti per occuparsi di questi temi non devono essere la furbizia e l'inganno, che illudono di essere nel campo della fiaba e della comicità, per poi giocare sui sentimenti facili.

[8] Nell'ebraismo c'è l'idea della memoria come ricordo ma c'è anche la leggenda che Martin Buber ha ritrovato e riscoperto sul perché abbiamo quella fossetta tra il naso e la bocca. La leggenda racconta che questo è il residuo di un dialogo che prima di nascere abbiamo avuto con un angelo che ci ha spiegato tutto della vita: le difficoltà, i dolori cui saremmo andati incontro nascendo. Ma ci ha anche ammonito, nel momento in cui siamo nati, ci ha messo una mano in quel punto dicendo: "adesso dimentica tutto". Questo sul viso è il segno dell'importanza che ha l'oblio e spiega perché entriamo nella vita incapaci di distinguere ciò che è bene e ciò che è male.

[9] Levi, sul problema dell'indicibilità, ha elaborato una propria strategia narrativa molto

precisa, che non è mai stata una espressione di silenzio, di afasia o di mutismo. Era una strategia narrativa che in *Se questo è un uomo* si osserva nella scarsezza di dati anagrafici che caratterizzano i personaggi. Non si conoscono mai i veri nomi dei protagonisti; si narra del *medico*, dell'*alsaziano*; di uno dei personaggi più straordinari del libro conosciamo le ultime lettere tatuate sul braccio, non conosciamo nulla di lui, se non 018. Questa fragilità e indeterminatezza anagrafica è segno di una strategia narrativa che dice certe cose, ma ne tace altre. Il modello è chiaramente dantesco. Anche Dante, sia per definire il Sommo Bene che per definire il Sommo Male, usa questa strategia di reticenza; se ne può parlare, si può evocare ma non dire il contenuto ("*trasumanar significar per verba non si poria*").

[10] *Se non ora quando* è la saga di un gruppo di giovani partigiani ebrei che scappano dopo la guerra dall'Europa centrale per ricostruirsi una vita e hanno una serie di avventure romanzesche. Il tutto è raccontato con i classici strumenti del romanzo storico: la consequenzialità dei tempi, il rapporto di causa-effetto, i personaggi. Sembra di leggere un romanzo storico come Manzoni lo aveva definito, parlando di Walter Scott o di Victor Hugo.

[11] Io sono abbastanza favorevole a ritenere che la lettura giusta sia quella del trattato morale, di un libro di morale. Se si prova a rileggere le varie sezioni, si nota che il libro ha una struttura a capitoli molto rigida, ma all'interno vi sono tante sezioni di lunghezza diversa, separate le une dalle altre da spaziature; tutte hanno la caratteristica dell'enunciazione di un principio filosofico all'inizio molto generico (la felicità e l'infelicità umana, il pessimismo e l'ottimismo, il bene e il male, la fede e la non fede), poi c'è la descrizione di un episodio, la presentazione di un personaggio che dimostrano o negano la validità di quel principio, alla fine la conclusione di tipo teorico. Se provate a leggere di ogni sezione le prime quattro o cinque righe, indipendentemente dal contesto, vi troverete di fronte a delle massime che potrebbero essere tratte da un libro di Pascal o di Montaigne e mai immaginereste di trovarvi di fronte a un testo, che sicuramente offre strumenti straordinari per la conoscenza dell'economia nel Terzo Reich o della cultura del popolo tedesco. Ma certamente non era quello l'obiettivo di chi l'aveva scritto e questo lo rende assolutamente straordinario e unico.

[12] Si pensi che nello stesso anno in cui in Italia esce la prima edizione del libro di Primo Levi, nel '46 in Francia esce un libro come quello di David Rousset, *L'universo concentrazionario*, ristampato quest'anno (Baldini&Castoldi, 1997), dove in modo molto spregiudicato e netto si liquidano tutti i conti e si fa, in modo onesto e equilibrato, il discorso che noi oggi facciamo in maniera molto feroce e ideologizzata sul confronto tra lager e gulag.

[13] *L'ultimo dei giusti*, Feltrinelli, 1960. André Schwarz-Bart è nato nel 1928 a Metz. I genitori erano emigrati dalla Polonia nel 1924. La guerra disperse la famiglia: padre e madre scomparvero in un campo di sterminio, André, benché giovanissimo, riuscì ad arruolarsi nell'esercito di liberazione francese. La guerra finì quando il giovane Schwarz-Bart aveva diciassette anni. Dice l'autore in una nota al libro: "Questo libro è un'opera di fantasia. Per la rievocazione di fatti storici, l'autore ha fatto riferimento principalmente alle seguenti fonti: Léon Poliakov, *Du Christ aux Juifs de cour* e *Il nazismo e lo sterminio degli ebrei*; Michel Borwicz, *Ecrits des Condamnés à mort*; David Rousset, *L'univers concentrationnaire*; Georges Wellers, *De Drancy à Auschwitz*; Olga Wormser, *Tragédie de la déportation*."

[14] Perec è nato a Parigi nel 1936, ed è morto nel 1982. Personalità eclettica, fu saggista, drammaturgo, poeta, traduttore, esperto di enigmistica e di cruciverba (era il suo lavoro), è considerato appartenente al gruppo della famosa "letteratura potenziale" francese (quella a cui aderì anche Calvino nella parte finale della sua vita). In Italia è ritenuto un autore vicino all'enigmistica, è famoso, infatti, perché ha scritto un romanzo (*La disparition*) senza usare la lettera e che in francese è la vocale più usata. Il suo capolavoro è *La vita istruzioni per l'uso* (1978).

[15] *W ou le souvenir d'enfance*, Edition Denoël, 1975 (Ed. it. Rizzoli, 1991).

[16] Robert Antelme, *L'espèce humaine*, 1947. (Ed. it. Einaudi 1954). Vedi anche la mia introduzione alla nuova ristampa (Einaudi, 1997, pp.V- XIV). Per molto tempo su questo libro è gravata l'accusa di essere un *usurpatore*, occupando nel catalogo einaudiano, il posto che avrebbe dovuto essere di Primo Levi.

[17] Antelme era il marito di Marguerite Duras, una delle più grandi scrittrici francesi, molto influente nella società editoriale pariginae molto conosciuta anche a Torino nell'ambiente di Vittorini, che fece tradurre subito il libro di Antelme.

[18] Anche qui è piuttosto impressionante notare il percorso di Levi; il capitolo famoso

"La zona grigia", è una creazione dell'ultimo Levi (*I sommersi e i salvati*), non esente da una connotazione molto più pessimistica. Segna proprio la distinzione tra l'ottimismo (nonostante tutto) del romanzo d'esordio e il pessimismo finale. Una categoria come la zona grigia è impensabile, non solo in Levi, ma in tutti gli scrittori che negli anni '40 e '50 hanno cominciato a dibattere su questi temi, anche non sull'ebraismo o sulla deportazione. Pensiamo a Vittorini e anche ad altri testi che uscivano in quegli anni e che sembravano nati proprio per stabilire una linea di demarcazione precisa.

[19] Ed. or. 1951 (trad. it. Bompiani 1968).

[20] *The Shawl*, 1980 (trad. it. Garzanti, 1990).

[21] Mondadori 1980.

[22] Baldini&Castoldi, 1994.

[23] Lerici, 1962.

[24] Marsilio, 1993.

[25] Adelphi, 1993.

[26] Einaudi 1952



Fondazione Serughetti Centro Studi e Documentazione La Porta

viale Papa Giovanni XXIII, 30 IT-24121 Bergamo tel +39 035219230 fax +39 0355249880 info@laportabergamo.it