

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

DOTTORATO DI RICERCA IN
Culture letterarie, filologiche e storiche
Ciclo XXVIII

**Settore Concorsuale di afferenza: 10/F2 (prevalente) e 10/F4
(secondario)**

**Settore Scientifico disciplinare: L-FIL-LETT/11 (prevalente) e L-FIL-
LETT/14 (secondario)**

TITOLO TESI
Autobiografi della vergogna

La vergogna come dispositivo narrativo nella letteratura
autobiografica e testimoniale del secondo dopoguerra

Presentata da: Saverio Vita

Coordinatore Dottorato
Prof.ssa Luisa Avellini

Relatore
Prof. Alberto Bertoni

Esame finale anno 2016

Indice

I. L'inopinata catastrofe	4
1. Storia e letteratura: quali ipotesi di intreccio?	15
2. L'Olocausto personale: tipologia di prigionieri, distanza critica e strategie retoriche	29
2.1. Lo status del prigioniero: politici e ebrei	30
2.2. Distanza fra esperienza e scrittura	34
2.3. Verità o retorica?	42
3. Gli scrittori della seconda generazione: quando la finzione è un obbligo	53
3.1 Georges Perec	55
3.2 David Grossman	61
3.3 Art Spiegelman e Joe Kubert: la Shoah raccontata nelle Graphic Novel	71
3.4 Jonathan Littell	86
II. Espressioni della vergogna	92
1. La vergogna	94
1.1 La vergogna morale	102
1.2 La visione e la divisione	106
1.3 Danza macabra	113
1.4 Lo sguardo di Pannwitz	117
2. Riduzioni dell'identità: il nome e il volto	122
2.1 Trattamento del nome proprio in Primo Levi	126
2.2 Primo piano: il tema del viso in <i>La specie umana</i> di Robert Antelme	135
2.3 La presentazione dei personaggi e il rituale della schedatura	162
2.4 Nomi, grafie, simboli dell'identità in <i>W</i> di Georges Perec	172
2.5 I volti, i nomi e i numeri in <i>Vedi alla voce: amore</i> di David Grossman	179

III. Autobiografi della vergogna	195
1. Giuseppe Berto	202
1.1 Giuseppe Berto e Primo Levi	211
1.2 I primi racconti	227
1.3 <i>Il cielo è rosso</i>	244
1.4 <i>Il brigante e Guerra in camicia nera</i>	258
1.5 <i>Il male oscuro e La cosa buffa</i>	279
1.6 <i>La fantarca</i> e altre riscritture	327
1.7 <i>La gloria</i>	341
IV. Conclusioni	358
Bibliografia	365

I

L'INOPINATA CATASTROFE

«La logica, per dare un esempio, è lo stupendo vostro programma riguardo ai trasporti per Via Ferrata da tutte le parti d'Europa fin qui. Fino al macello. La logica è il ferro dei binari stesi dritti su gran parte del mondo, la logica sono i vagoni che a quanto si dice non restano nemmeno un attimo in ozio stando in stazione. La logica, Herr Neigel, è il filo nascosto che collega le mani del devoto impiegato, che avalla con la sua firma l'assegnazione di carburante alla locomotiva, alle mani del macchinista che fa passare la locomotiva da un binario all'altro, e, se vuole, la logica è ciò che fa incontrare quei due, l'un l'altro sconosciuti, con il corrotto ferroviere, il migliore tra gli uomini, che in cambio di una borsa piena di denaro che siamo riusciti a passargli di nascosto dal finestrino del vagone, ha portato una borraccia piena d'acqua alla mia bambina svenuta dalla debolezza. Anch'egli ha operato secondo la logica insita nella radice stessa di tutta la situazione: ma questa logica, Signor mio, collega tra loro solo cose prive di logica. Collega tutti i grovigli della ferocia e della pietà. Collega tutti gli esseri umani. Collega la vita di mia figlia alla sua morte...»¹

David Grossman

Come sia stato possibile, nell'Europa del primo dopoguerra, il diffondersi a macchia d'olio dei regimi fascisti è ancora luogo di dibattito. Il triste primato è italiano, con Benito Mussolini che marcia su Roma nel 1922, poi seguito come ispiratore da Salazar, nominato primo ministro nel 1932 da Carmona. Hitler nel '33 prende il potere (ma già aveva provato a farlo con il Putsch di Monaco nel '23, in modo risibile) e infine Franco nel '39, dopo la vittoria della guerra civile. Questi personaggi disegnano, dopo la Rivoluzione d'Ottobre, i confini della mappa totalitaria europea.

Il dibattito si fa ancor più serrato, in particolare, nell'analisi delle cause che hanno portato Hitler al potere, probabilmente perché il 1933 è la data di inizio di uno dei più

¹ David Grossman, *Vedi alla voce: amore*, Mondadori, Milano, 1990, pp. 364-365.

incredibili sconvolgimenti della Storia dell'uomo. Se non fosse stato così, alle pressanti domande sull'ascesa del Nazionalsocialismo si sarebbero date risposte dirette, diverse, e soprattutto solide. Perché non è accaduto? Le due generazioni che ci precedono avevano già gli strumenti per capire che dietro ogni crisi agiscono motivazioni economiche, politiche, culturali. Ma di quale economia, quale politica, quale cultura stiamo parlando? Il nostro modo di vedere queste tre categorie oggi ha qualcosa in comune con le visioni del passato, o ci sono forse categorie altre che hanno perturbato l'ordine precedente?

Quando si ricercano le motivazioni alla catastrofe nazista, bisogna che nella mente di ogni studioso si insinui un demone di nome Ingravallo, che sussurra:

«le inopinate catastrofi non sono mai la conseguenza o l'effetto che dir si voglia d'un unico motivo, d'una causa al singolare: ma sono come un vortice, un punto di depressione ciclonica nella coscienza del mondo, verso cui hanno cospirato tutta una molteplicità di causali convergenti». Il punto è che l'inopinata catastrofe provocata dal Nazismo, nel mulinello delle concause, è riuscita a «strizzare nel vortice del delitto la debilitata "ragione del mondo"». ²

Carlo Emilio Gadda, la cui opera si situa per certi versi al di fuori di questo studio, risulta comunque illuminante: è il fallimento della "ragione del mondo", della bella invenzione occidentale del *Logos*, a rendere difficile il lavoro dello studioso del secondo dopoguerra. Perché attraverso lo studio delle concause, per la prima volta, il pensatore non perviene alle "ragioni" di ciò che accadde, ma a una nuovissima e profonda "irrazionalità della ragione": come spiegare infatti, se non con ossimori di concetto, la bestialità della precisione del genocidio, la sua animalesca consequenzialità, la sua «maledetta razionalità»? ³ Se Giovanni comincia il suo Vangelo dicendo che «in principio era il Logos, e il Logos era presso Dio, e il Logos era Dio», ⁴ Dio ha fallito, dal 1933 in poi. Nell'era cristiana, Dio/Logos è sempre corrisposto al sommo bene, quindi Origene nei *Principi* può affermare, in modo perfettamente consequenziale, che Cristo «è ragione, e la ragione non può diventare irrazionale». ⁵

² Carlo Emilio Gadda, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, in *Opere, II. Romanzi e racconti*, II, Garzanti, Milano 1989, p. 16.

³ Jean Améry, *Jenseits von Schuld und Sühne: Bewältigungsversuche eines Überwältigten*, Szczesny, Munich, 1966 (trad. it. *Intellettuale a Auschwitz*, Bollati Boringhieri, Torino, 1987, p.17).

⁴ Giovanni 1,1. Tutte le citazioni bibliche nel presente lavoro sono tratte dall'edizione della C.E.I.

⁵ Origene, *I principi*, Utet, Torino, 1968, I 8.3.

Non è più così. Cristo è fede, non ragione. Non solo il sonno della ragione genera mostri, ma anche una ragione in pieno stato di veglia.

Il pensatore Ingravallo ci parla anche da più lontano nel tempo perché avverte, indirettamente, che l'era del *Timeo* è finita. Nel testo platonico più diffuso, e quindi più influente nella formazione della cultura occidentale, il filosofo sostiene che le concause hanno una natura materiale, mentre la causa vera è unica, ha sede nell'anima e muove dall'intelligenza. Per Platone «dobbiamo esporre queste due specie di cause, distinguendo quelle che compiono con intelligenza il bello e il bene [le cause prime] e quelle che sprovvolute di ragione operano ogni volta a caso e senz'ordine [le concause]». ⁶ E se coloro che operano sprovvoluti di ragione non dovessero muoversi a caso, ma con un ordine perfetto? Se la ragione non fosse usata per compiere il bello e il bene con intelligenza, e nel deteriorarsi nel suo costante perseguire il male si fosse talmente perfezionata fino a diventare razionalmente "irragionevole"?

Un'ultima domanda retorica: se la ragione non corrispondesse al raggiungimento del bello e del bene ma avesse costituito, ripete ancora oggi Ingravallo, «un punto di depressione ciclonica nella coscienza del mondo»?

La risposta non è, appunto, monocausale. Ce ne siamo resi conto sempre più nel corso degli anni, attraverso l'analisi delle scritture dei testimoni e le ricerche degli storici. Per David Rousset, l'inferno nazista è la naturale conseguenza dei «fondamenti economici e sociali del capitalismo e dell'imperialismo». ⁷ Per molti, tutto deriva dall'esito del trattato di Versailles del 1919, nel quale le potenze alleate vincitrici del primo conflitto mondiale punivano duramente la Germania, costringendola a un esoso pagamento dei danni di guerra e alla confisca del territorio più redditizio del paese, il bacino della Ruhr. Il seguente fallimento della Repubblica di Weimar, la folle crisi economica che ha portato a una terrificante svalutazione della moneta (un sacco di juta pieno di banconote per un chilo di pane), la Costituzione poco previdente, l'antisemitismo di fondo e comune a molta parte dell'Europa continentale, alcuni principi filosofici nazionalistici direttamente mutuati dal grande idealismo tedesco e da Nietzsche, il complesso psicologico-politico della *Lebensraum*... Come il lettore nota da sé, il mulinello delle concause è fitto.

⁶ Platone, *Timeo*, in *Opere*, Laterza, Bari, 1966, II, 46c e segg.

⁷ David Rousset, *L'univers concentrationnaire*, Éditions du Pavois, Paris, 1946. (trad. it. David Rousset, *L'universo concentrationario*, Baldini&Castoldi, Milano, 1997, p. 126).

Ma non tutti sono d'accordo: Améry, per esempio, si ribella in modo violento. Per lui tutte queste spiegazioni sono ridicole: parlare di fascismo come «della forma più esasperata del "tardo capitalismo"», vedere in Versailles e nella crisi un incentivo al fascismo, di fronte al diverso comportamento delle altre nazioni in crisi come gli Stati Uniti e la Francia, è ridicolo.

«Nessun giovane politologo, - afferma - mi venga a proporre le sue strampalate interpretazioni che appaiono altamente risibili a qualunque testimone oculare. La storiografia coglie comunque solo singoli aspetti e tra tanti alberi non vede più la foresta, la foresta tedesca del Terzo Reich».⁸

Per Jean Améry ogni tentativo di discussione storiografica è monocausale e lo storico non può parlare direttamente a chi ha sofferto in prima persona. Per molti versi ha ragione, ma solo dando per assunto che la maggior parte degli studi storici nel 1966 (anno della prima edizione di *Intellettuale a Auschwitz*) fosse monocausale. E in effetti Arendt e Agamben vanno indirettamente contro questa affermazione di Améry, dato che rinvencono nel lavoro di Raul Hilberg, *The Destruction of the European Jews*⁹ – del 1961 – il testo che chiarisce definitivamente la dinamica del genocidio.¹⁰

Oggi è definitivamente chiaro, comunque, che il groviglio si scioglie solo conoscendo perfettamente il gomito delle concause: arcipelago di nodi critici forse insondabili per i testimoni, i sofferenti in prima persona. Anche Todorov, quando parla del libro di Gitta Sereny su Franz Stangl,¹¹ pensa che la fondamentale differenza tra lei e Levi, entrambi estranei al manicheismo e attenti al quotidiano nella loro scrittura, sia data dal fatto che Sereny non è una vittima di guerra né tantomeno ebrea.¹² Secondo lui «per l'ex-vittima è difficile [...] liberarsi da ogni forma di parzialità ed evitare una eccessiva severità o un'eccessiva clemenza».¹³ Eccessiva severità nella quale cade forse Améry (eccessiva, sì, ma contro se stesso); clemenza della quale Améry accusa Primo Levi, quando lo definisce "il perdonatore".

⁸ J. Améry, *Intellettuale a Auschwitz*, cit., p.16.

⁹ Raul Hilberg, *The Destruction of the European Jews*, Allen, London, 1961.

¹⁰ Cfr. Hannah Arendt, *Eichmann in Jerusalem. A report on the banality of evil*, The Viking Press, New York, 1963 (trad. it. *La banalità del male. Eichmann a Gerusalemme*, Feltrinelli, Milano, 1964, p. 79) e Giorgio Agamben, *Quel che resta di Auschwitz*, Bollati Boringhieri, Torino, 1998, pp. 7-10.

¹¹ Gitta Sereny, *Into that darkness*, Deutsch, London, 1974 (trad. it. *In quelle tenebre*, Adelphi, Milano, 1975).

¹² Tzvetan Todorov, *Face à l'extrême*, Seuil, Paris, 1991 (trad. it. *Di fronte all'estremo*, Garzanti, Milano, 1992, p. 271).

¹³ *Ibidem*.

Sereny è stata impegnata durante la guerra, in Francia, nell'accudimento di bambini abbandonati e profughi, è quindi a conoscenza dei fatti, ha esperito l'aria insalubre del tempo senza però ispirarla: questo le ha consentito di scrivere un'opera significativa sulla Shoah attraverso una particolare intervista al comandante di Treblinka, a uno dei protagonisti dell'Aktion T4. Quindi, «sembra proprio che sia necessario mantenere una distanza intermedia tra il male e colui che cerca di capirlo».¹⁴ Ulteriore prova sofferente a vantaggio di questo ragionamento è l'opera di scrittura di Jorge Semprún, in particolare il suo *La scrittura o la vita*, il cui nodo centrale corrisponde alla narrazione di un problema avvertito da molti testimoni: scrivere, ricordare, spiegare, per alcuni di loro, significa morire.

Ma al di là di ogni coinvolgimento personale, tutti sembrano d'accordo, anche il dissidente Améry, nel non accettare l'idea della Shoah come evento scaturito dal carattere nazionale tedesco. Resta solo un moto di stupore di fronte alla constatazione che un forte regime totalitario, come quello guidato da Hitler, sia nato in un paese all'apice dello sviluppo culturale mondiale.

Impossibile per l'austriaco Hans Mayer chiarire il fatto che «tra il 1933 e il 1945 nel popolo tedesco, un popolo di elevata intelligenza, forza produttiva e ricchezza culturale - nel popolo dei "poeti e pensatori" appunto! - si compì»¹⁵ la parabola nazista, e che tale popolo, «dal rettore di una venerabile università [Martin Heidegger?] sino al povero diavolo di uno squallido quartiere metropolitano, non solo approvava ma era anzi esultante».¹⁶ Ma nonostante tutto, Améry continua a sostenere che il nazismo fu un «frutto contro natura del ventre che lo partorì».¹⁷ Frutto contro natura, sì, ma guardandolo dalla specola di una ragione che coincide con il buon senso e con il perseguimento del bene, come quella platonica e patristica.

David Rousset sviluppa ulteriormente il ragionamento, utilizzando anch'egli il termine "natura":

«sarebbe [...] un inganno criminale, sostenere che gli altri popoli non possano vivere un'esperienza analoga per ragioni di natura opposta. La Germania ha interpretato con l'originalità propria alla sua storia la crisi che l'ha portata all'universo concentrazionario».¹⁸

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ J. Améry, *Intellettuale ad Auschwitz*, cit., pp. 15-16.

¹⁶ *Ivi*, p. 16.

¹⁷ *Ivi*, p. 17.

¹⁸ D. Rousset, *L'universo concentrazionario*, cit., p. 126.

Ma dato che per Rousset questa crisi deriva dal capitalismo e dall'imperialismo, cosa che Améry non condivide, «analoghe conseguenze potranno tornare a manifestarsi domani»,¹⁹ anche se in forme mutate, in ogni luogo dell'Occidente.

Tra queste due visioni che approdano allo stesso risultato per diverse vie, cioè attraverso l'accettazione o meno della matrice capitalistica della crisi del Nazismo, è Zygmunt Bauman a mettere ordine, forse perché, come Sereny, vive la condizione di individuo "informato dei fatti" (servì infatti come militare e informatore del Corpo di Sicurezza Interna polacco, il KBW)²⁰ ma libero dall'esperienza diretta del male.

Per Bauman l'Olocausto è figlio dello sposalizio tra alcune vecchie tensioni e «i potenti strumenti dell'azione razionale ed efficiente creati dallo sviluppo della modernità stessa».²¹ Ciò che in genere molti superstiti non vedono è che questa combinazione di fattori (ovvero il gomito delle concause) è sì rara, ma solo in quanto combinazione: i fattori in loro stessi sono del tutto normali. Nel loro combinarsi, quindi, e non nella loro essenza è nascosta l'unicità di Auschwitz. L'Olocausto rimane quindi un problema proprio della modernità, perché «fu pensato e messo in atto nell'ambito della nostra società razionale moderna, nello stadio avanzato della nostra civiltà e al culmine dello sviluppo culturale umano».²²

La via d'uscita spesso percorsa per uscire dall'*empasse*, per gli europei che hanno tanto in comune con i tedeschi, è rintracciare le fonti del male nella storia germanica. In un paese come la Germania, che ha partorito il Fichte dei *Discorsi alla nazione tedesca*, che ha promosso l'iniziativa collettiva dei *Monumenta Germaniae Historica* (che tanto fu utile al sentimento nazionale tedesco, se è vero che alcuni francesi dissero che la guerra franco-prussiana fu vinta dalla nazione che aveva i filologi migliori), è logico pensare alla costituzione di uno stato fortemente nazionalistico, perché il nazionalismo è stato parte integrante dell'orgoglio tedesco per molto tempo. La qual cosa era dovuta soprattutto al fatto che l'Impero Tedesco si era formato solo nel 1871. Ma l'Italia non aveva avuto, al pari, il suo momento nazionalistico nel Risorgimento? Mussolini non era forse un dittatore, seppur meno potente di Hitler? «Esercitarsi ad individuare nella "germanicità" del crimine l'aspetto in cui deve risiedere la sua spiegazione» avverte Bauman «è contemporaneamente un esercizio che assolve chiunque altro e, in

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Korpus Bezpieczeństwa Wewnętrznego.

²¹ Zygmunt Bauman, *Modernity and the holocaust*, Polity, Cambridge, 1989, (trad. it. *Modernità e Olocausto*, Il Mulino, Bologna, 1992, p. 39).

²² *Ivi*, p. 10.

particolare, "qualunque altra cosa"». Per noi è lecito fare quel che vogliamo, la colpa è stata di qualcun altro e peggio di loro non si può fare: cosa è l'utilizzo dei gas in guerra in confronto allo sterminio di sei milioni di ebrei? «Quanto più "loro" sono colpevoli, tanto più "noi siamo integri».²³

Bisogna accettare il fatto che la Shoah non è «una ferita o una malattia della nostra civiltà», ma «il suo prodotto terrificante».²⁴ Bisogna capire che la dissoluzione, da essa provocata, dei vecchi concetti e delle vecchie categorie è forse il vero motore della condizione postmoderna.²⁵

Siamo quindi di fronte a due ordini di problemi, strettamente collegati tra loro: ci poniamo domande sulle cause della sciagura, che si scontrano a loro volta con l'aporia del nostro porci domande razionali sul fallimento della ragione. Siamo di fronte, quindi, al problema che Bauman pone a se stesso dopo la lettura del libro sul ghetto di Varsavia scritto da sua moglie Janina:²⁶ l'Olocausto non è stato solo una tragedia, ma anche «un evento tutt'altro che facile da comprendere in termini abituali e "ordinari"» perché tale evento «era stato scritto in un suo proprio codice, che doveva essere decifrato per renderne possibile la comprensione».²⁷ Si tratta di un pensiero largamente condiviso: l'incomprensibilità della Shoah e delle azioni perpetrate sotto i regimi autoritari.

Tuttavia, all'incomprensibilità spesso si associa la sua presunta incomunicabilità, ma bisogna completare il pensiero, come fa Bauman: l'Olocausto è incomprensibile e indicibile se parliamo attraverso il filtro delle vecchie categorie, ormai inutili a decifrare il codice in cui è stato scritto. Eppure è avvenuto. Tutto ciò è «eccezionale, ma è pure avvenuto»:²⁸ quindi è possibile, è necessario parlarne e per farlo bisogna tendersi nello sforzo etico di una ricerca della parola.

Se non facessimo questo sforzo, la nostra inazione equivarrebbe a un'azione ben precisa, secondo Agamben: conferiremmo al totalitarismo e al genocidio il prestigio della mistica.²⁹ Infatti l'indicibile, l'inenarrabile per eccellenza è il divino, e Agamben ci ricorda che parliamo di regimi e di Storia, non di regno dei cieli o di metafisica. Il silenzio in questo caso equivale all'adorazione, o al sensazionalismo populistico.

²³ *Ivi*, p. 13.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Robert Eaglestone, *The Holocaust and the Postmodern*, Oxford University Press, Oxford, 2004.

²⁶ Janina Bauman, *Winter in the morning*, Virago, London, 1986.

²⁷ Z. Bauman, *Modernità e olocausto*, cit., p. 8.

²⁸ Primo Levi, *I sommersi e i salvati*, Einaudi, Torino, 1986, p. 138.

²⁹ G. Agamben, *Quel che resta di Auschwitz*, cit., pp. 7-10.

Quel che si è fatto spesso è stato il confondere l'unicità con l'indicibilità. Auschwitz è unica, perché in poco tempo ha distrutto le vecchie categorie di pensiero, ma anche perché ci spinge a lavorare su un nuovo concetto di ragione e di etica della ragione. Attraverso questa tensione speculativa è possibile ritrovare una parola che non sia balbettio di Auschwitz, ma interpretazione, comprensione, condanna e azione preventiva.

Tuttavia molti sono i superstiti, i sofferenti del male assoluto in presa diretta che hanno fatto uso della penna e che, spesso nelle fasi introduttive dei loro libri, hanno definito la Shoah come evento incomprendibile o incomunicabile. Antelme dice che ai superstiti tutto «cominciò a sembrare "inimmaginabile"». ³⁰ Primo Levi parla del suo sogno, in cui nessuno lo avrebbe creduto, ma si domanda anche: «siamo stati capaci, noi reduci, di comprendere e di far comprendere la nostra esperienza?». ³¹ Domanda necessaria, perché per i prigionieri «il mondo in cui ci si sentiva precipitati era sì terribile, ma anche indecifrabile». ³² Anche Améry cede alla tentazione dell'incomunicabile, perché per lui il nazismo e lo sterminio rimangono un fatto «oscuro», «impossibile da chiarire» ³³ e sostiene, come già sappiamo, che «tutti i tentativi di spiegazione – perlopiù monocausali – sono ridicolmente falliti». ³⁴

Che una spiegazione monocausale sia inservibile, il lettore lo dedurrà da ciò che è stato detto poco più su, in queste stesse pagine. Améry arriva a dire che il concetto stesso di Storia risulta ormai inutile: avrebbe ragione, se si riferisse in realtà al vecchio concetto di Storia. Guardando attraverso le offuscate lenti dello storicismo del passato, «nulla può veramente spiegare l'eruzione in Germania del Male estremo», un male che «nella sua maledetta razionalità è effettivamente [...] del tutto peculiare e irriducibile». Ma si tratta di un male irriducibile ai concetti di ragione e di Storia che fanno parte della formazione intellettuale di Améry, cioè dell'Hans Mayer nato a Vienna nel 1912. In questo senso, Améry ha pienamente ragione, purtroppo.

Dicevo che i superstiti hanno spesso parlato dell'incomunicabilità della loro esperienza, perché si tratta di un'esperienza indecifrabile. Eppure, solo in questo senso, si sono contraddetti tutti, dato che hanno tutti scritto le loro disavventure. Lo stesso

³⁰ Robert Antelme, *L'espèce humaine*, Gallimard, Paris, 1947 (trad. it. *La specie umana*, Einaudi, Torino, 1997, p. V).

³¹ P. Levi, *I sommersi e i salvati*, cit., p. 24.

³² *Ivi*, p. 25.

³³ J. Améry, *Intellettuale a Auschwitz*, cit., p. 15.

³⁴ *Ivi*, p. 16.

Améry sostiene di non poter spiegare, ma di voler rendere testimonianza. Ma perché farlo se non con una pretesa didattica nei confronti di chi non ha vissuto la sua tragedia? Perché farlo se non per ansia di comunicare e, in fin dei conti, di spiegare? Con la sua testimonianza Améry è uno degli scrittori che meglio ci fanno capire, infatti, come sia stato necessario cambiare le nostre categorie di pensiero per guardare Auschwitz: perché anch'egli le ha cambiate, forse senza essersi reso conto fino in fondo di averlo fatto. Eppure, è un uomo tanto sensibile da avvertire che il pensiero analitico non può più essere un sostegno e una guida di fronte all'orrore, ma il suo diretto contrario, ovvero il miglior incentivo a prendere la strada di una «tragica dialettica di autodistruzione»:³⁵ abituato a mettere in discussione la realtà, come può l'intellettuale dubitare della logica dello sterminio nazista, il quale ha funzionato in modo tanto perfetto quanto la logica della conservazione della vita fuori dal campo?³⁶ Come raccontare?

La più evidente smentita all'incomunicabilità da parte dei superstiti viene dalla penna di Primo Levi, quando esprime la propria avversione nei confronti del tema. Per Levi «non capita quasi mai di trovarsi davanti ad un essere umano con cui dobbiamo assolutamente stabilire una comunicazione, pena la vita, e di non riuscirci».³⁷ Trova "irritante" la teoria che vuole l'incomunicabilità come uno degli ingredienti principali della condizione umana, pensa che questo lamento venga da una fondamentale pigrizia mentale e che, di fatto, la denunci: «salvo casi di incapacità patologica, comunicare può e si deve [...] perché il silenzio, l'assenza di segnali, è a sua volta un segnale, ma ambiguo», e ancora: «negare che comunicare si può è falso: si può sempre. Rifiutare di comunicare è colpa».³⁸ Rifiutare di comunicare significa mutare l'oggetto dell'incomunicabilità in un dio misterioso.

Ma come narrare? Se David Rousset, secondo Giovanni De Luna, è riuscito a «trasfigurarsi da testimone a osservatore sociale così da fuoriuscire da quella esperienza, guardarla dall'esterno e, per quanto irreal e incomunicabile possa apparire, renderla comunicabile e raccontabile»,³⁹ Jean Améry sostiene il contrario, cioè che l'oggettività sia impossibile e che l'unico genere praticabile sia quello della confessione.⁴⁰ Anche

³⁵ *Ivi*, p. 40.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ P. Levi, *I sommersi e i salvati*, cit., p. 68.

³⁸ *Ivi*, pp. 68-69.

³⁹ Giovanni De Luna, *Introduzione* in D. Rousset, *L'universo concentrazionario*, cit., p. 9.

⁴⁰ J. Améry, *Intellettuale a Auschwitz*, cit., pp. 23-24.

Levi cerca di essere oggettivo e scientifico, ma in ultima analisi anch'egli fa uso di operazioni retoriche più pertinenti al fare letterario che alla scienza.⁴¹ Perfino Salmen Lewental, un membro del Sonderkommando di Auschwitz, racconta nel suo «semplice jiddish», come dice Agamben, che «come gli avvenimenti si verificarono non può essere immaginato da nessun essere umano e infatti è inimmaginabile che si possano riportare così esattamente come accaddero le nostre esperienze».⁴²

Come trovare una via di mezzo che ci aiuti a capire il modo in cui comunicare?

Il punto di incontro di questi dilemmi è forse la semplice soluzione di Todorov: la necessità di interpretare, e di farlo personalmente. Todorov parte dal presupposto che «i crimini compiuti sotto il totalitarismo, gli estremi raggiunti nei Lager non possono essere spiegati con nessun criterio tradizionale. Essi richiedono l'introduzione di nuovi concetti, perché nuovo è il loro stesso principio».⁴³ Ma l'introduzione di nuovi concetti non è ricavabile logicamente dal mondo oggettivo delle cose: in quanto oggettivo, tale mondo è immutabile. La soluzione sta nella storia personale e nella soggettività dello studioso:

«quando si tratta di analizzare i comportamenti umani è naturale cercare di basarsi su un'informazione abbondante, su osservazioni precise e ragionamenti rigorosi; eppure non basta. Una volta acquisito tale sapere, dobbiamo sottoporlo a un lavoro d'interpretazione, grazie al quale soltanto assume un significato. Ora, per svolgere quest'attività indispensabile, lo studioso di scienze umane si serve di un apparato mentale che è il risultato della sua storia personale».⁴⁴

Abbiamo una facile conferma dell'esattezza di queste affermazioni pensando alla figura di Sigmund Freud: la "scoperta" dell'inconscio non è forse dovuta a un lungo processo di autoanalisi?

Il discorso oggettivo (e quello di David Rousset non lo è fino in fondo, non può esserlo), la statistica, la comunicazione fredda e dettagliata di ciò che accadde in Europa in quegli anni non bastano, perché «la semplice memoria del male [...] non basta a

⁴¹ Cfr. Hayden White, *The Content of Form. Narrative discourse and historical representation*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore-London 1987 (trad. it. *Forme di storia. Dalla realtà alla narrazione*, Carocci, Roma, 2006).

⁴² G. Agamben, *Quel che resta di Auschwitz*, cit., p. 8.

⁴³ T. Todorov, *Di fronte all'estremo*, cit., p. 124.

⁴⁴ T. Todorov, *La Signature humaine. Essais 1983-2008*, Seuil, Paris, 2009 (trad. it. *Gli altri vivono in noi, e noi viviamo in loro. Saggi 1983-2008*, Garzanti, Milano, 2011, p. 9).

prevenire una sua ricomparsa; occorre, inoltre, che il suo ricordo sia accompagnato da un'interpretazione e dalle istruzioni per l'uso».⁴⁵

In fin dei conti, questo atteggiamento interpretativo e soggettivo è presente in ogni testimone, diretto e indiretto: dalla Arendt a Levi, tutti interpretano, dicono, insegnano. «Emozioni? - dice Améry - E sia pure».⁴⁶

Ma oggi, impossibilitati per nostra fortuna a essere dei testimoni, come possiamo riformulare tutto questo? Molti scrittori di testimonianze hanno scelto di scrivere immediatamente, altri lo hanno fatto solo in vecchiaia, probabilmente per bisogno di quiete (come nel caso di Semprún, di cui si parlerà in seguito), o per avere il tempo necessario di ricostruire, nella propria mente, un mondo privo delle categorie che lo hanno sempre guidato nel ragionamento, da sostituirsi con quelle nuove.

Anche noi dobbiamo aiutare noi stessi, al fine di creare delle categorie nuove. Nella formazione media del discente occidentale, Auschwitz ancora non ha avuto il peso che doveva avere: l'etica, il diritto internazionale e alcuni concetti base della convivenza civile si rifanno ancora a vecchi modelli, o non considerano del tutto i nuovi. Per Agamben manca «un tentativo di comprensione globale», perché le parole delle vittime e dei carnefici vengono ancora percepite come «un insondabile enigma, incoraggiando l'opinione di coloro che vorrebbero che Auschwitz restasse per sempre incomprensibile».⁴⁷ Anche Bauman è amareggiato del fatto che la Shoah «non ha ancora inciso sul nostro modo di agire».⁴⁸

Nessuna etica precedente a Auschwitz è riuscita a funzionare fino in fondo.⁴⁹ Come ricostruirne una nuova? La letteratura come può esserci d'aiuto?

⁴⁵ *Ivi*, p. 273

⁴⁶ J. Améry, *Intellettuale a Auschwitz*, cit., p.21.

⁴⁷ G. Agamben, *Quel che resta di Auschwitz*, cit., p. 7.

⁴⁸ Z. Bauman, *Modernità e Olocausto*, cit., p. 13

⁴⁹ G. Agamben, *Quel che resta di Auschwitz*, cit., p. 9.

1. Storia e letteratura: quali ipotesi di intreccio?

Di fronte allo scardinamento delle vecchie categorie, alla modernità che da granitica si è fatta liquida – come predetto in certo senso da Marx e meglio portato alla luce da Bauman⁵⁰ – la letteratura ha ancora un ruolo. Ma va detto sin dal principio che tale ruolo è tanto fondamentale quanto problematico e tutt'ora in via di definizione. L'assenza di metodi forti e di visioni del mondo largamente condivise è la matrice di questa confusione.

Sul piano più concretamente filosofico, uno degli effetti di tale confusione è la teorizzazione di ciò che viene definito come pensiero debole, operata in Italia da Gianni Vattimo e Pier Aldo Rovatti. I due filosofi italiani procedono dall'opera di Nietzsche e Heidegger, sostenendo che alcuni fondamentali della storia filosofica occidentale siano definitivamente caduti e non più utilizzabili. Ma la caduta definitiva di tali presupposti avviene solo con la distorsione e l'estremizzazione pratica (politica) di queste filosofie, cioè con la costituzione degli stati totalitari. Quella del pensiero debole è comunque una bomba esplosa all'inizio degli anni '80, non ha quindi avuto modo di influenzare le scritture di molti degli autori che verranno trattati in questa sede, che inoltre non costituisce il luogo adatto a definire o meno una possibile adesione alle idee di Vattimo e Rovatti.

Se questo processo di revisione ha in parte avuto luogo nel contesto filosofico europeo – processo sul quale il dibattito non si è ancora arrestato – parimenti deve avvenire per la letteratura e per tutte le forme di rappresentazione. Secondo Alberto Bertoni, «nel momento in cui è chiamata a rappresentare Auschwitz, [...] la letteratura deve naturalmente sottoporre il proprio statuto teorico, il proprio orientamento retorico e lo spettro intero dei propri codici formali a un processo di nuova interrogazione e di revisione».⁵¹

Spesso i testi narrativi che parlano della Shoah si sono articolati nella doppia opzione del diario personale o del romanzo autobiografico:⁵² generi che quindi si configurano da un lato come atto di memoria (personale e, in parte, collettiva) e

⁵⁰ Z. Bauman, *Liquid modernity*, Polity, Cambridge, 2000 (trad. it. *Modernità liquida*, GLF Editori Laterza, Roma, 2002).

⁵¹ Alberto Bertoni, *Partiture critiche*, Pacini, Ospedaletto (Pisa), 2000, p. 10.

⁵² *Ivi*, p. 22.

dall'altro come pulsione negromantica,⁵³ come dialogo con i morti, atto di esumazione di verità nascoste (e in effetti i nazisti hanno fatto di tutto per nascondere la verità, attraverso la distruzione degli archivi e dando fuoco ad alcuni Lager dopo averli liberati dei propri prigionieri per mezzo delle tristi marce della morte).

Il nodo di questo discorso, per dirla ancora con Bertoni, sta nel fatto che «comunque, ogni atto di memoria [...] “singolarizza la storia”, ponendosi in un rapporto di integrazione dialettica con l'analisi – pure soggetta a regole di ricostruzione narrativa – dello storico di professione».⁵⁴

Il genocidio nazista ha avuto il suo impatto anche su questo punto: vale a dire che la società tutta, legata allo storico di professione da un vincolo di fiducia, comincia a dare patente di storicità anche ai romanzi autobiografici di natura testimoniale, come nel caso delle opere di Primo Levi. Il lettore medio quindi inizia a leggere testi marcatamente narrativi, cioè composti seguendo le regole di una retorica non scientifica, quasi con l'intento di documentarsi sui fatti storici, veicolati attraverso le vicende private. Una tale legittimazione, agli occhi del lettore, è giustificata dal fatto che la vicenda del testimone, nel caso della Shoah, è talmente preziosa da acquisire un valore universale, perché si tratta di un individuo che ha esperito il male per eccellenza nella sua manifestazione storica, la cui influenza ha coinvolto tutto, perfino la nostra vita nel presente (anche se non abbastanza). Quindi i distinti valori della narrazione della storia universale da un lato, e della vicenda privata dall'altro, per la prima volta coincidono.

Con questo nuovo onere sulle spalle, la letteratura deve appunto tornare a riflettere sul proprio statuto, perché alla domanda "come narrare l'inenarrabile" bisogna dare una risposta il più possibile certa. Ma chi andasse a cercare uno stile, una tecnica retorica, un genere più adatto a rappresentare l'Olocausto, si ritroverebbe in mano un pugno di mosche, perché «è evidente che non si può definire a priori una gamma ordinata di moduli formali da riconoscere come consustanziale all'evento, perché non è proponibile alcuna omologia strutturale tra lingue, poetiche, stili e “fatto” del genocidio nazista».⁵⁵ Anche i testimoni diretti sono di fronte allo stesso dilemma, a un livello, diciamo, precritico, e tale dilemma si sintetizza in una frase tratta da un dialogo tra Semprún e

⁵³ Mario Domenichelli, *Lo scriba e l'oblio. Letteratura e storia. Teoria e critica delle rappresentazioni nell'epoca borghese*, ETS, Pisa, 2011.

⁵⁴ A. Bertoni, *Partiture critiche*, cit., 2000, p. 10.

⁵⁵ *Ivi*, p. 11.

Wiesel, che si mostra negli abiti del paradosso: «[Wiesel] Tacere è proibito. Parlare è impossibile».⁵⁶

Una soluzione teoricamente piuttosto ampia, un atteggiamento di fondo, consiste nell'apertura degli autori all'ibridazione degli stili, delle lingue, dei generi. Atteggiamento che infatti, in epoca postmoderna, è pienamente condiviso da una parte piuttosto consistente dei narratori contemporanei. Per un evento nuovo bisogna andare oltre la narrazione classica, bisogna raggiungere nuovi mezzi espressivi a partire dallo stesso strumentario millenario dello scrittore: la parola. Una narrazione nuova deve liberarsi dalle vecchie etichette, perché «è evidente che nessuno dei generi codificati potrà dire senza scomposizioni e senza ibridazioni un'esperienza votata al silenzio già "settimane e mesi prima di spegnersi", proprio in quanto esperienza di storia finita, di soglia varcata».⁵⁷

Nonostante gli effetti della Shoah vadano a colpire proprio gli strumenti dello scrittore – perché la parola e la lingua, dicono i testimoni, sono ammutolite e distorte, il nome proprio si muta in numero, e chi non ha nome non è identificabile nel suo *hic et nunc*, non è rappresentabile come i *onymnoi* greci indegni di entrare nel corpo di una narrazione epica – nonostante ciò, secondo Bertoni alcune potenzialità dell'invenzione letteraria non sono del tutto esaurite. Ma tali potenzialità non sono da intendersi in qualità di «problema meramente espressivo», e l'ibridazione consigliata come soluzione teorica in risposta al dilemma espressivo della Shoah non va vista come tensione estetizzante, come patina retorica edulcorata sul corpo etico del problema, ma come «luogo di una enunciazione e di una interrogazione inesauste, dove più del detto conta l'atto del dire».⁵⁸

Ovviamente anche le discipline storiche soffrono il dopoguerra come un momento di rivalutazione del proprio ruolo e dei propri statuti. Il fatto curioso è che anche alcuni storici, al pari dei letterati, vedono la soluzione nella mescolanza degli stili, nell'ibridazione delle tecniche espositive. Ma non è questo un procedimento letterario?

L'ibridazione tra storia e letteratura è il basso continuo dell'opera di Hayden White, il quale non ritiene che «la "storia" sia una disciplina scientifica».⁵⁹ Secondo White la storia nasce come un'attività non professionale, e il progetto della sua

⁵⁶ Jorge Semprún, Elie Wiesel, *Tacere è impossibile. Dialogo sull'Olocausto*, Guanda, Parma, 1996, p. 20.

⁵⁷ A. Bertoni, *Partiture critiche*, cit., p. 64.

⁵⁸ *Ivi*, pp. 64-65.

⁵⁹ H. White, *Forme di storia*, cit., p. 9.

trasformazione in scienza, in discorso quindi oggettivo e neutrale, altro non ha fatto che privarla della propria originaria funzione: «attribuire al fatto un significato». ⁶⁰ Vale a dire, incredibilmente, la necessità di interpretazione personale e soggettiva sottolineata da Todorov nell'introduzione al suo saggio intitolato *Gli altri vivono in noi, e noi viviamo in loro*. ⁶¹ Fino all'avvento del romanzo storico, la scrittura della storia rimaneva nell'alveo delle discipline prescientifiche e il discorso storico non era separato da quello retorico. Con la pubblicazione delle opere di Walter Scott, afferma White, gli storici furono messi con le spalle al muro, perché costretti «a trasformare in feticcio la nozione di fatto storico per evitare l'accusa che le storie che raccontano siano in ultima analisi poco più che "fantasie"». ⁶²

Dopo la Shoah, in epoca postmoderna, anche la nozione di evento storico vacilla: forse per questo è doppiamente legittimo parlare di un ritorno a una dimensione prescientifica della storia. La necessità di interpretazione si fa sempre più pressante, il pubblico è spinto sempre più marcatamente a non stringere un patto di fiducia con la figura professionale dello storico, ma a stringerlo invece con lo storico singolo, che sia Carlo Ginzburg o Hayden White. Ma un patto di questo genere non ha forse una natura narrativa? Arrivati a questo punto, è lecito pensare che «per cercare soluzioni ai problemi esistenziali» del nostro tempo sia legittimo affidarsi a «una ricerca più poetica della storia», ⁶³ perché «le storie, intese come enunciati fattuali, sono entità linguistiche e appartengono all'ordine del discorso». ⁶⁴

White, giunto a questa conclusione, si pone una domanda fondamentale: se la narrazione storica e quella letteraria sono legate l'una all'altra, e la narrazione letteraria si basa fino al secolo romantico e al '15-'18 su una serie di modelli codificati di intreccio, quale intreccio adottare per narrare il nazismo e le sue opere?

«Questi eventi possono essere responsabilmente elaborati secondo una struttura d'intreccio appartenente a uno qualsiasi dei modelli, dei simboli, dei tipi di trama e dei generi che la nostra cultura ci offre per "dar senso" ad avvenimenti così estremi del nostro passato? O forse il nazismo e la Soluzione Finale appartengono a una speciale classe di eventi e in quanto tali [...] devono essere visti come manifestazioni di una sola versione

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ T. Todorov, *Gli altri vivono in noi, e noi viviamo in loro*, cit.

⁶² H. White, *Forme di storia*, cit., p. 10.

⁶³ *Ivi*, p. 12.

⁶⁴ *Ivi*, p. 87.

narrativa, suscettibili di un'unica organizzazione di trama narrativa, portatori di un solo tipo di significato?». ⁶⁵

Il dubbio persistente è che la Shoah, in un momento storico in cui l'intellettuale è ormai abituato a mettere in discussione la ragione e la verità di ogni fenomeno sin dal tempo dell'Illuminismo, si configuri come un evento portatore di una verità unica, la qual cosa dovrebbe imporre l'individuazione di un unico modello di rappresentazione per comunicarla nella sua interezza. Tale dubbio mette in discussione, quindi, anche la possibilità di trattare il genocidio come il tema fondante di un'opera d'arte, perché non è assolutamente scontato che l'arte sia la via giusta da percorrere.

Adorno aveva già dato una risposta nel 1949, ⁶⁶ poi parzialmente ritrattata nel 1966: ⁶⁷ «scrivere una poesia dopo Auschwitz è un atto di barbarie». Questa frase è spesso citata per essere confutata, e lo stesso Adorno si ricredette su di essa, dopo la lettura dell'opera di Celan. Tuttavia, se di frase avventata si può parlare, essa possiede tutta la potenza di rottura con la convenzione che la sua avventatezza comporta. Bertoni, con il suo lavoro di rilettura, individua in questa sentenza i prodromi del fare poesia successivo alla tragedia, cioè un fare poesia nei termini di una «"estranità" da intendere come rifiuto del logos». Quindi «il poeta sarebbe in questo caso chiamato a ricollocarsi entro uno stato percettivo e cognitivo tutto straniero e anteriore rispetto a quello della cultura occidentale, fondata sui principi del profitto e della razionalizzazione». ⁶⁸ In breve, come Bertoni stesso specificherà in più occasioni, sembra che l'unica poesia possibile dopo Auschwitz sia una poesia barbarica, che proceda appunto da una mente autoriale che si ricolloca in una dimensione altra, straniera, rispetto alla cultura occidentale. Tutto ciò si rende necessario perché la cultura razionalistica dell'Occidente è andata fuori controllo nell'epoca della modernità, come il Nazismo rende evidente, ed è fondamentale un ripensamento radicale della cultura a partire da una prospettiva esterna, non contaminata dal principio di civiltà che essa comporta.

Ma se la poesia deve essere barbarica, la narrazione storica come può esserlo? Allo storico di professione non è concessa la possibilità di porsi al di fuori del contesto della cultura occidentale, in una dimensione dell'estranità, perché la sua attività è legata a doppio filo da un patto con il lettore, la cui solidità è garantita e legittimata dal

⁶⁵ *Ivi*, pp. 87-88.

⁶⁶ Theodor Adorno, *Prismen: Kulturkritik und Gesellschaft*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1949.

⁶⁷ Theodor Adorno, *Negative Dialektik*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1966.

⁶⁸ A. Bertoni, *Partiture critiche*, cit., p. 16.

rapporto diretto che lo studioso ha a sua volta con le istituzioni. L'università produce uno storico, lo alleva culturalmente ed economicamente, dà autorevolezza istituzionale alla sua voce, in seguito il lettore lo rispetta come voce veritiera a priori: come può lo storico rompere questo patto, se non perdendo il suo privilegio? Infatti il patto non viene scisso e la stretta di mano tra storico di professione e lettore rimane salda, se lo studioso continua a non rifiutare il *logos*, il procedimento raziocinante consequenziale, il principio di non contraddizione.

Per non rifiutare tutto questo, deve rifarsi a dei modelli di narrazione, a degli intrecci riconoscibili e accettati dal lettore medio. Aderire cioè a dei modelli classici, o comunque a modelli ampiamente condivisi. Ma, appunto, qual è il modello di intreccio più consono a rappresentare il genocidio nazista? Se la storia di Giovanna d'Arco è rappresentabile sotto forma di tragedia, o quella di Don Giovanni D'Austria come narrazione epica, come rappresentare l'uccisione di milioni di persone? Hayden White, ponendosi lo stesso interrogativo, chiama in causa il lavoro di Saul Friedlander e Berel Lang.

Ciò che Friedlander pone all'attenzione è la distinzione di due ordini di problemi. Il primo riguarda le narrazioni contrastanti, cioè la scelta da parte di più storici di modelli d'intreccio differenti: scelta che ovviamente può creare frizioni nelle diverse interpretazioni. Perché, come afferma lo stesso White, «la maggior parte dei teorici di storia narrativa sostiene l'idea che la sistemazione “per intreccio” produca non tanto una dichiarazione fattuale diversa [...] quanto piuttosto un'interpretazione dei fatti».⁶⁹ La seconda questione avanzata da Friedlander riguarda la fortuna editoriale di alcune narrazioni basate su modelli d'intreccio prima ritenuti inaccettabili e profondamente inadeguati a rappresentare la Shoah.

Da queste considerazioni giungiamo a una conclusione: gli eventi non hanno una forma che si modella su un tipo di storia e un significato che si conforma a un tipo di intreccio.⁷⁰ Ciò vale anche per la Shoah, evento che, anche se considerato fondamentale per la comprensione della postmodernità, è suscettibile di molteplici interpretazioni narrative.

Le interpretazioni di questo fatto storico, soprattutto quelle letterarie considerate eticamente *borderline*, sono molteplici e godono spesso del plauso del pubblico e della

⁶⁹ H. White, *Forme di storia*, cit., p. 89.

⁷⁰ *Ibidem*.

critica. Finkelkraut cita *Matin brun* di Franck Pavloff,⁷¹ Hayden White parla del fumetto di Art Spiegelman, *Maus: A Survivor's Tale*.⁷² Ma anche Georges Perec, con *W ou le souvenir d'enfance*,⁷³ aveva narrato i campi di concentramento, nei quali aveva perso la madre, attraverso l'allegoria di una isola chiamata "W", nella quale la vita è scandita da competizioni sportive organizzate da un governo autoritario. Inoltre, è possibile citare l'evidente successo mondiale del film di Roberto Benigni, *La vita è bella*,⁷⁴ fatto che dimostra la completa accettazione, da parte della società occidentale tutta, di una rappresentazione della Shoah non adeguata ai canoni.

Ognuno di questi modelli alternativi, a ben vedere, risulta perfettamente funzionale al tipo di interpretazione dell'evento che l'autore propone, e tali interpretazioni sono oggi accettabili eticamente. In fondo, accade ancora una volta ciò che ha segnato il passaggio definitivo dalla forma del *romance* alla forma del *novel*, dalla letteratura convenzionale in prosa alla prosa moderna: la *Stiltrennung* non viene più rispettata, si parla di uomini comuni adottando uno stile sublime o, viceversa, di eventi eccezionali attraverso registri comici.⁷⁵ Soffermandoci sul registro comico, si può affermare tranquillamente che negli esempi su proposti non viene mai adottato a fini ludici, ma a fini parodici: vale a dire che il comico della forma aiuta a scoprire la sostanza di alcuni meccanismi della *fabula*, cioè della storia della Shoah.

Al contrario, la scelta di Andreas Hillgruber non appare sostenuta dalla stessa spinta etica, ma da un vizio autobiografico, come sarà chiaro tra poco. Un suo saggio importante è intitolato *Il duplice tramonto, la frantumazione del Reich tedesco e la fine dell'ebraismo europeo*.⁷⁶ Hayden White afferma che lo storico tedesco sceglie di rappresentare le azioni di difesa del fronte orientale, operate dalla Wehrmacht nel 1944-45, adottando un intreccio tragico: ma se la frantumazione del Reich viene descritta in termini tragici, per la fine dell'ebraismo europeo Hillgruber sembra non dare risposte risolutive sulla scelta dell'intreccio, dato che considera il genocidio come

⁷¹ Franck Pavloff, *Matin brun*, Cheyne, Le Chambon-sur-Lignon, 1998. Cfr. Alain Finkelkraut, *Nel nome dell'altro. Riflessioni sull'antisemitismo che viene*, Ipermedium, Napoli, 2003, p. 21.

⁷² Art Spiegelman, *Maus. A Survivor's Tale. My Father Bleeds History*, Pantheon, New York, 1986.

⁷³ Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, Denoël, Paris, 1975 (trad. it. *W o il ricordo d'infanzia*, Einaudi, Torino, 2005).

⁷⁴ Roberto Benigni, *La vita è bella*, 1997.

⁷⁵ Guido Mazzoni, *Teoria del romanzo*, Mulino, Bologna, 2011, pp. 104, 200.

⁷⁶ Andreas Hillgruber, *Zweierlei Untergang: Die Zerschlagung des Deutschen Reiches und das Ende des europäischen Judentums*, Siedler, Berlin, 1986 (trad. it., *Il duplice tramonto, la frantumazione del Reich tedesco e la fine dell'ebraismo europeo*, Il Mulino, Bologna, 1990).

«irrapresentabile con il linguaggio».⁷⁷ Nel capitolo *Der Zusammenbruch im Osten 1944/45*, Hillgruber non viola la sensibilità del suo lettore quando racconta tragicamente come i soldati dell'Armata Rossa stuprassero le donne tedesche incontrate nella loro avanzata verso l'interno dell'Europa: queste ultime sono eroine passive, che hanno subito un torto e che soprattutto non hanno fatto niente per riceverlo, in quanto il destino le ha investite al di là delle loro azioni. Non sono certo loro le agenti del male e non c'è mancanza di tatto, a livello epistemologico, nella scelta di un intreccio tragico per narrarne le disavventure. Un errore di questo genere non è stato commesso neanche da un narratore come Jonathan Littell nel suo romanzo d'esordio, *Le benevole*,⁷⁸ che nella prima parte tratta appunto le azioni della Wehrmacht sul fronte orientale. Ma certo risulta disturbante lo schema tragico adottato dallo storico nella descrizione delle azioni di guerra, a maggior ragione se accostato a un silenzio epistemologico sulla scelta di un intreccio per descrivere la morte degli ebrei vissuti nello stesso territorio di quelle operazioni.

Per sciogliere un ultimo nodo critico riguardo al saggio di Hillgruber, vorrei riproporre un aneddoto che Hayden White ha usato a sua volta per spiegare la scelta di un intreccio tragico:

«una volta interrogato sulla ragione per cui non avesse inserito una parte dedicata alla figura di Giovanna d'Arco nel suo volume *L'autunno del Medio Evo*, si dice che Huizinga abbia risposto: “perché non volevo che la mia storia avesse un'eroina”».⁷⁹

Giovanna d'Arco è un unico soggetto, padrone delle proprie azioni e del proprio destino, dal quale scaturiscono azioni che influenzeranno la vita di un intero popolo: è una tentazione troppo forte quella di adottare un intreccio di tipo tragico nella trattazione della sua vita, anche se non si tratta, come abbiamo visto, di una scelta obbligata.

Hillgruber, dividendo in due parti la trattazione delle azioni dei soldati tedeschi e quella della distruzione degli ebrei, già pecca di ambiguità. Inoltre, adottando il genere tragico, ha necessariamente bisogno di “eroi”. Qual è il vizio autobiografico? Sta nel fatto che Andreas Hillgruber ha combattuto nella Wehrmacht dal 1943 al 1945 proprio

⁷⁷ H. White, *Forme di storia*, cit., p. 93.

⁷⁸ Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Gallimard, Paris, 2006 (trad. it. *Le benevole*, Torino, Einaudi, 2007).

⁷⁹ H. White, *Forme di storia*, cit., p. 93.

sul fronte orientale, ed è stato poi prigioniero di guerra dei francesi fino al 1948. L'adozione di un registro comico da parte di Perec o Benigni nel trattare il tema dei campi di concentramento ha una funzione parodica, come abbiamo detto; ma l'uso dei modelli tragici da parte di Hillgruber ci appare più come un gesto motivato da questioni autobiografiche, agito da parte di un uomo vissuto come prigioniero di guerra per più di tre anni e bisognoso di giustificare una sconfitta bruciante.

Da un certo punto di vista, Hillgruber ha fatto bene a non adottare lo stesso tipo di intreccio per descrivere il genocidio. Non tanto perché sarebbe immediatamente esecrabile, da parte di uno storico contemporaneo, descrivere Hitler e tutti i suoi sottoposti in termini eroici: sarebbe un errore troppo palese. Il punto è un altro: descrivere tali soggetti in termini eroici, nel senso tecnico del termine, è operazione assai complicata. Hannah Arendt infatti, nel suo libro su Eichmann,⁸⁰ ci descrive mirabilmente – tanto da destare a suo tempo diversi sospetti sul suo conto – la figura di uno degli anteroi per eccellenza del Novecento.

Mentre Kierkegaard (che in veste di fondatore dell'esistenzialismo influisce notevolmente sugli scritti di alcuni autori qui trattati) definisce l'eroe della tragedia moderna come colui che «sta e cade unicamente per i suoi atti»,⁸¹ Eichmann al contrario è un soggetto completamente estraneo al senso di responsabilità. Emerge dal testo di Arendt un uomo totalmente slegato dalle proprie azioni, incapace di comprenderne gli effetti. Tutto ciò è stato possibile perché, come sottolineano Bauman in *Modernità e Olocausto*⁸² e Günther Anders nel suo *Essere o non essere*,⁸³ il progresso tecnologico ha creato una distanza abissale tra chi compie l'azione e gli effetti della stessa: i tedeschi hanno ucciso milioni di ebrei anche grazie ai Sonderkommando; gli americani hanno ordinato a un pilota di premere un bottone non appena avesse sorvolato Hiroshima e Nagasaki.

Il pubblico moderno, quello del Don Giovanni mozartiano, è interessato a «un certo momento della sua vita [dell'eroe] considerato come il risultato della sua azione».⁸⁴ In Eichmann vediamo certamente un uomo che si trova a Gerusalemme per delle colpe, ma tali colpe non sono minimamente attive nella coscienza di questo

⁸⁰ H. Arendt, *La banalità del male*, cit., 1964.

⁸¹ Søren Kierkegaard, *Aut-Aut*, in *Le grandi opere filosofiche e teologiche*, Bompiani, Milano, 2013, p. 157.

⁸² Z. Bauman, *Modernità e Olocausto*, cit., p. 46.

⁸³ Günther Anders, *Der Mann auf der Brücke. Tagebuch aus Hiroshima und Nagasaki*, Beck, München, 1959 (trad. it. *Essere o non essere. Diario di Hiroshima e Nagasaki*, Einaudi, Torino, 1961).

⁸⁴ S. Kierkegaard, *Aut-Aut*, cit., p. 157.

condannato. Eichmann durante il processo di Gerusalemme cerca di vestire i panni di Edipo, cioè di un eroe che soffre una colpa addossata dall'alto, dagli dei, dai suoi superiori: il punto è che non ha minimamente intenzione di accecarsi. Eichmann dà la colpa agli dei, in fondo, come fecero tutti i suoi compagni al processo di Norimberga.

L'intreccio tragico, inteso nella sua accezione moderna per come la traccia Kierkegaard, è inoltre inutilizzabile per ogni produzione letteraria sulla Shoah. Infatti per il filosofo danese, «se l'individuo non ha nessuna colpa, è soppresso ogni interesse tragico, perché in questo caso la collisione tragica è svigorita» - e questo è chiaramente il caso delle vittime dei Lager – «se invece la sua colpa è assoluta, non interessa più dal punto di vista tragico».⁸⁵ Non interessa più perché una colpa assoluta non ha più un valore estetico, ma un valore etico. Kierkegaard parla tuttavia da un momento storico in cui il genocidio non si è realizzato, cioè un momento in cui la materia etica non ha ancora avuto il suo lasciapassare definitivo per entrare nei confini del mondo della rappresentazione artistica. Secondo Kierkegaard, «il male non presenta alcun interesse estetico», ma nonostante questa affermazione apodittica, il filosofo accetta che il Faust e il Don Giovanni siano opere basate essenzialmente sul male, non sul tragico, e sostiene inoltre che l'eroe tragico moderno, che a differenza dell'eroe tragico classico non compie un "delitto innocente" (Edipo), sia perverso.

Inoltre, come si è accennato prima, neanche la vicenda del prigioniero potrebbe essere narrata attraverso un intreccio tragico moderno perché, a dirla con Améry, non ci si può vantare di aver subito qualcosa, di essere stati vittime,⁸⁶ ovvero: il personaggio in questo caso "sta e cade" per le azioni degli altri. Per questo motivo Améry sceglie il genere della confessione.

La parola definitiva sull'impossibilità di un utilizzo dell'intreccio tragico nel caso dei Lager viene, a mio parere, da Giorgio Agamben:

«tragica è [...] l'assunzione incondizionata di una colpa oggettiva da parte di un soggetto che ci appare innocente. [...] Nulla di più lontano da Auschwitz di questo modello. Poiché qui il deportato vede crescere a tal punto l'abisso tra innocenza soggettiva e colpa oggettiva, fra ciò che egli ha fatto e ciò di cui può sentirsi responsabile, che non riesce ad assumere alcuni dei suoi atti. [...]. È questo il senso dello speciale "Befehlnotstand", dello

⁸⁵ *Ibidem*.

⁸⁶ «Sarebbe oltremodo ridicolo rivendicare orgogliosamente qualcosa che non si è fatto, ma solo subito. È piuttosto con un senso di vergogna che faccio valere e comprendere il mio triste privilegio». J. Améry, *Intellettuale a Auschwitz*, cit., p. 140.

"stato di costrizione conseguenze a un ordine" evocato da Levi a proposito dei membri del "Sonderkommando", che rende impossibile ad Auschwitz ogni conflitto tragico». ⁸⁷

Oggi sappiamo che i vecchi modelli letterari esauriscono in certo modo il loro senso, se messi alla prova sul campo difficile della rappresentazione della Shoah, e per questo si avverte la necessità di rivedere i loro statuti.

Per tornare alla linea tracciata da Hayden White, è necessario soffermarsi sul lavoro di Berel Lang, che peraltro «si esprime contro qualsiasi utilizzo del genocidio quale soggetto di opere di fantasia o di poesia». ⁸⁸ Secondo Lang bisogna raccontare solo i fatti, perché l'artificio non può far altro che distorcerli. Infatti la sua teoria viene argomentata in una dialettica tra discorso figurativo e discorso letterale. In particolare, il problema dell'espressione figurativa è che «aggiunge alla rappresentazione dell'oggetto cui si riferisce: per prima cosa aggiunge se stessa (cioè la specifica figura usata) e la decisione che presuppone (cioè la scelta di utilizzare una figura piuttosto che un'altra)». ⁸⁹ Si potrebbe aggiungere: un intreccio piuttosto che un altro. Inoltre, l'attenzione si sposta dai fatti storici alla bravura dell'autore, ed è questo uno dei nodi principali dell'obiezione di Lang alla storia narrativa: in essa «la figura dell'autore si frappone tra la cosa da rappresentarsi e la rappresentazione stessa». ⁹⁰

Lang trova la soluzione nel concetto di scrittura intransitiva, formulato da Roland Barthes. Si tratta di una scrittura nella quale l'autore "scrive se stesso", si autodefinisce in quanto scrittura, usa il linguaggio come mezzo di osservazione e non di descrizione. ⁹¹ Questa scrittura nega quindi la distanza tra l'autore e il suo testo e - come sottolinea White invece, e non Lang - è additata da Barthes come il discrimine tra il modernismo e la letteratura dell'epoca ottocentesca, perché ricalcando le intenzioni della voce media del greco antico, ovvero una modalità intermedia a livello diatesico tra voce attiva e voce passiva, immerge completamente il soggetto nell'azione. Nella diatesi attiva o passiva, il soggetto è esterno all'azione perché veste i panni di colui che la esegue o di

⁸⁷ G. Agamben, *Quel che resta di Auschwitz*, cit., pp. 89-90. Inoltre, il concetto della *Befehlnotstand* non è degno di essere legittimato perché spesso invocato dai nazisti processati, «non tanto per sfuggire alla condanna», dice ancora Agamben nello stesso luogo, «quanto per presentare ai loro stessi occhi la propria situazione nei termini – evidentemente più accettabili – di un conflitto tragico».

⁸⁸ H. White, *Forme di storia*, cit., p. 93.

⁸⁹ *Ivi*, p. 94.

⁹⁰ *Ivi*, p. 95.

⁹¹ Berel Lang, *Act and Idea in the Nazi Genocide*, University of Chicago Press, Chicago, 1990, p. XII.

colui che la subisce, mentre «nella voce media si suppone che il soggetto sia interno all'azione».⁹²

Barthes sostiene che il caso esemplare di “narratore intransitivo” sia il *Je proustiano*.⁹³ Ma noi potremmo tranquillamente citare, tornandovi sopra, il Gadda della *Cognizione del dolore*,⁹⁴ romanzo scritto sotto la prospettiva di una lingua che si fa mezzo di conoscenza. Ma soprattutto potremmo citare l'opera di Giuseppe Berto, l'autore che forse più e meglio di ogni altro ha usato la lingua e la sua flessione come mezzo di costituzione e risanamento dell'Io, soprattutto nel *Male oscuro* e *La cosa buffa*.⁹⁵

Come è evidente, gli autori prima citati (Proust e Gadda) sono scrittori modernisti, e il modernismo è appunto il nodo principale dell'analisi di Hayden White. Lo storico americano sostiene che «è un luogo comune della critica contemporanea pensare che la letteratura modernista e, per estensione, l'arte modernista in generale dissolvano la triade di evento, personaggio e trama», cioè i pilastri della letteratura realistica ottocentesca e della storiografia che da essa procede, a partire dalle opere di Walter Scott. Quindi sostiene che «la dissoluzione dell'evento quale fondamentale unità di accadimento temporale e principio costitutivo della storia mina il concetto stesso di attualità, minacciando perciò la distinzione tra fatto e finzione».⁹⁶ Infine, considera la Shoah come «l'evento modernista paradigmatico nella storia d'Europa occidentale».⁹⁷

Questo è un punto fondamentale dell'analisi di White, tanto che l'autore di *Forme di storia* ripete spesso quest'ultimo concetto lungo tutto il corso del saggio. Ma l'atto di definire la Shoah come un evento modernista, se non significa certo instaurare un legame tra l'evento e un intreccio classico in grado di comunicarlo, non è forse una spinta a legarlo a una serie di procedimenti retorici già codificati da Erich Auerbach proprio durante la guerra?⁹⁸ Lo stesso White cita ampiamente il saggio su Virginia Woolf contenuto in *Mimesis*, fa uso di questo testo per sintetizzare le caratteristiche distintive dello stile modernista: la scomparsa dell'autore, la dissoluzione del punto di vista, la predominanza di un tono dubbioso del narratore, l'utilizzo del flusso di

⁹² H. White, *Forme di storia*, cit., p. 98.

⁹³ Roland Barthes, *Écrire verbe intransitif?*, in *Le bruissement de la langue*, Seuil, Paris, 1984.

⁹⁴ Carlo Emilio Gadda, *La cognizione del dolore*, Einaudi, Torino, 1963.

⁹⁵ Giuseppe Berto, *Il male oscuro*, Rizzoli, Milano, 1964. Id., *La cosa buffa*, Rizzoli, Milano, 1966.

⁹⁶ H. White, *Forme di storia*, cit., p. 103.

⁹⁷ *Ivi*, p. 116.

⁹⁸ Erich Auerbach, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Francke, Bern, 1946. (trad. it. *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Einaudi, Torino, 1956).

coscienza e del monologo interiore come mezzi che sfumano l'impressione di una realtà oggettiva, l'impiego generico di nuove tecniche per la rappresentazione del concetto di tempo.⁹⁹ Sono queste le caratteristiche tecniche di uno stile capace di dire l'impronunciabile? È vero che il modernismo e il totalitarismo hanno un legame singolare, perché sono figli della stessa epoca e rispondono agli stessi stimoli che la società del tempo metteva in atto: di questa eventualità White è consapevole, tanto che la documenta nel suo saggio attraverso il parere di Fredric Jameson.¹⁰⁰ Ed è grazie a White stesso che possiamo dire che la Shoah non è semplicemente indicibile da parte dello storico di professione, ma che tale studioso deve, per rappresentare il genocidio, rivedere il proprio concetto di realismo. Tuttavia, sostenere che la rappresentazione dell'Olocausto «richiede il tipo di stile, stile modernista, che fu sviluppato in modo da rappresentare il genere di esperienza che il modernismo sociale rese possibile»,¹⁰¹ significa inquadrare nuovamente la persecuzione degli ebrei dentro una gabbia di rappresentazioni che, seppur dotate di molteplici espedienti retorici, risulta comunque limitata.

La ragione di questa conclusione di White sta nel fatto che considera Primo Levi come uno scrittore modernista, e per dimostrarlo cita un passo, assai ficcante, del capitolo *Carbonio* contenuto nel *Sistema periodico*.¹⁰² Ma il *Sistema periodico*, se è forse il libro più modernista di Levi, è sicuramente uno dei pochi che non trattano direttamente il tema della Shoah. Tra le righe di *Se questo è un uomo*¹⁰³ non si ravvisa la scomparsa dell'autore, o l'utilizzo del flusso di coscienza: al contrario, l'autore si presenta come protagonista delle vicende narrate nel libro e la sua prosa è calibrata e consequenziale, nonostante il costante utilizzo di dispositivi retorici prettamente narrativi.

È proprio in un capitolo in cui il nome di Levi non compare che White corregge il tiro: «la rappresentazione degli eventi dell'Olocausto» dice «richiede lo sfruttamento completo delle tecniche artistiche moderniste come di quelle premoderniste».¹⁰⁴

Non sarebbe il caso di considerare, infine, anche l'utilizzo di tecniche postmoderniste? Se la modernità ha prodotto sia il modernismo che il totalitarismo, il

⁹⁹ H. White, *Forme di storia*, cit., p. 100.

¹⁰⁰ *Ivi*, p. 101.

¹⁰¹ *Ibidem*.

¹⁰² P. Levi, *Il sistema periodico*, Einaudi, Torino, 1975.

¹⁰³ P. Levi, *Se questo è un uomo*, Einaudi, Torino, 1958.

¹⁰⁴ H. White, *Forme di storia*, cit., p. 118.

totalitarismo ha in certo modo prodotto il postmodernismo. Con questo non si vuole affermare che l'unico modello di rappresentazione della Shoah debba afferire alle tecniche postmoderniste, ma che queste devono essere aggiunte a quelle moderniste e premoderniste.

A ogni modo, il lavoro di White rende chiaro che la scelta di un modello di intreccio o di stile da parte di uno storico di professione è un'azione etica. Lo è anche per uno scrittore: la maggior parte degli autori letterari presi in considerazione in questo studio, infatti, concepiscono lo stile e la scrittura come una pratica etica più che estetica, e in particolare Primo Levi e Giuseppe Bertolucci, come si vedrà più avanti.

In conclusione, ogni tipologia di scrittore che si pone il problema di come trattare il tema del genocidio nazista ha bisogno di rifarsi a dei modelli. Non solo lo storico e l'autore di prosa narrativa, cioè coloro che condividono in maggior misura degli strumenti comuni, ma anche i critici come Tzvetan Todorov. Infatti Todorov articola il suo saggio *Di fronte all'estremo* in due parti: in una analizza le "virtù eroiche" di chi si è ribellato al regime in cui viveva, nell'altra le "virtù quotidiane" di chi ha agito una resistenza silenziosa. Si potrebbe ricondurre tale distinzione alle categorie della critica letteraria, sostenendo che l'autore analizza la Shoah attraverso le teorie che definiscono il genere della tragedia e quello della commedia oppure, più modernamente, del *romance* o del *novel*.

Ciò che in ogni caso risulta di fondamentale importanza è saper riconoscere, nel magma degli scrittori che hanno trattato la Shoah, chi si è accostato al problema con un atteggiamento etico e se costui, quando ha usato dei dispositivi letterari, li ha usati per meglio veicolare un messaggio etico – come è riuscito a fare magistralmente Jorge Semprún – o solo per donare una stucchevole patina estetizzante a un discorso che, sin dal suo principio, secca la gola di chi vuol proferirne parola.

2. L'Olocausto personale: tipologia di prigionieri, distanza critica e strategie retoriche

Per comprendere il dilemma del testimone-scrittore, è necessario tornare al paradosso di Wiesel: «Tacere è proibito. Parlare è impossibile».¹⁰⁵ Ricordo che Wiesel pronuncia questa frase guardando negli occhi un altro sopravvissuto, Jorge Semprún, che in effetti gli aveva detto, nella battuta di dialogo che precede il paradosso: «Non si può dire tutto. Non si può far immaginare, far capire tutto. È chiaro che è impossibile».

Ma al di là della dichiarazione di impossibilità di parola, quali sono i principi retorici generali sui quali gli scrittori fondano le loro testimonianze?

A mio parere è necessario isolare almeno tre elementi di diversità per comprendere i differenti atteggiamenti narrativi dei testimoni dell'Olocausto, e la quaterna di autori che propongo mi sembra esemplificativa del problema. Da Primo Levi, Elie Wiesel, Jorge Semprún e Robert Antelme possiamo trarre la casistica necessaria a definire i tre ambiti di diversità che propongo.

¹⁰⁵ J. Semprún, E. Wiesel, *Tacere è impossibile*, cit., p. 20.

2.1. Lo status del prigioniero: politici e ebrei

Il primo riguarda il loro status di prigionieri, ovvero la tipologia di internamento che hanno dovuto subire, la quale poteva variare in base alla causa di imprigionamento e al luogo specifico. Infatti un prigioniero politico (Semprún, Antelme) ha sofferto in modo diverso, e per motivi diversi, rispetto a un prigioniero ebreo (Wiesel, Levi). Inoltre, è ormai noto che le condizioni di vita, le ore di lavoro, l'apporto calorico quotidiano, erano differenti in ogni campo. Tali condizioni sono ulteriormente variate dopo la conferenza di Wannsee nel gennaio del '42 e dopo l'avanzata russa seguita alla rottura del fronte orientale a Stalingrado, nel 1943. Ciò significa che chi è stato ebreo ad Auschwitz ha vissuto diversamente la propria pena rispetto a un ebreo a Buchenwald, perché il primo nasce nel Governatorato Generale come campo di sterminio, mentre il secondo nel cuore della Germania, a Weimar, come campo di lavoro per prigionieri politici.¹⁰⁶ Wiesel è stato in entrambi i luoghi: internato inizialmente nello stesso campo in cui era stato rinchiuso Primo Levi, Auschwitz-Monowitz, è stato poi trasferito a Buchenwald nel 1944, a causa dell'avanzamento dei russi. Ma a Buchenwald viveva nel Piccolo Campo, una zona di quarantena costruita nel '42, costituita da 17 baracche in cui venivano concentrati gli ebrei provenienti dall'Est. Quindi, anche se hanno vissuto la liberazione nello stesso Lager, Semprún e Wiesel ne hanno una visione completamente diversa. «Figurati che io non sapevo nemmeno» confessa Wiesel a Semprún «che esistesse una resistenza, a Buchenwald».¹⁰⁷

Ovviamente una differenza di questo tipo influisce sulla qualità della testimonianza. Primo Levi ne è pienamente cosciente e nel suo libro conclusivo, *I sommersi e i salvati*,¹⁰⁸ traccia a chiare linee i contorni di questo problema:

«È naturale ed ovvio che il materiale più consistente per la ricostruzione delle verità sui campi sia costituito dalle memorie dei superstiti. Al di là della pietà e dell'indignazione che suscitano, esse vanno lette con occhio critico. Per una conoscenza dei Lager, i Lager stessi non erano sempre un buon osservatorio: nelle condizioni disumane a cui erano assoggettati, era raro che i prigionieri potessero acquisire una visione d'insieme del loro

¹⁰⁶ Infatti a partire dal 1942 tutti gli ebrei di Buchenwald vennero trasferiti ad Auschwitz. Buchenwald era un campo destinato alla "correzione" dei prigionieri politici, mentre per Auschwitz non era previsto alcun programma di "riabilitazione".

¹⁰⁷ J. Semprún, E. Wiesel, *Tacere è impossibile*, cit., p. 42.

¹⁰⁸ P. Levi, *I sommersi e i salvati*, Einaudi, Torino, 1986.

universo. [...]. Da questa carenza sono state condizionate le testimonianze, verbali o scritte, dei prigionieri "normali", dei non privilegiati». ¹⁰⁹

Dopo aver spiegato ciò che per brevità definisco "il dilemma del testimone", ossia il fatto che solo chi non è tornato dal Lager sia il vero testimone, e quindi dopo aver sottolineato l'impossibilità della vera testimonianza, Levi prosegue: «D'altra parte, i testimoni "privilegiati" disponevano di un osservatorio certamente migliore [...] però era anche falsato in maggiore o minor misura dal privilegio medesimo». ¹¹⁰ Quindi giunge a una chiara conclusione:

«I migliori storici dei Lager sono dunque emersi fra i pochissimi che hanno avuto l'abilità e la fortuna di raggiungere un osservatorio privilegiato senza piegarsi a compromessi. [...]. Era nella logica delle cose che questi storici fossero quasi tutti prigionieri politici». ¹¹¹

I politici infatti avevano una preparazione intellettuale, si organizzavano in forme minimali di resistenza, potevano coprire cariche importanti all'interno del campo e, soprattutto, godevano di un trattamento diverso che non li riduceva ai bisogni minimi.

Inoltre, dal punto di vista psicologico, i politici erano dei prigionieri attivi, vale a dire che scontavano una pena per delle motivazioni ben precise e pagavano per degli atti assolutamente individuali. Al contrario, gli ebrei venivano imprigionati per una motivazione generica che non aveva a che fare con le loro azioni particolari, con la loro individualità. Questa dinamica viene descritta in particolare da Bruno Bettelheim:

«I prigionieri non politici appartenenti alla classe media [...] erano quelli che sopportavano meno bene degli altri lo shock iniziale. Erano del tutto incapaci di rendersi conto di quello che stava succedendo e perché. Si aggrappavano più che mai a ciò che fino ad allora aveva alimentato il loro rispetto di sé. Perfino mentre venivano maltrattati e ingiuriati cercavano di convincere le SS di non essersi mai opposti al nazismo. Non riuscivano a capire perché fossero proprio loro ad essere perseguitati, loro, che avevano sempre obbedito a tutte le leggi senza discutere. [...]. I prigionieri politici, invece, si erano aspettati la persecuzione delle SS, e perciò l'arresto non era per loro uno shock paragonabile a quello subito dagli altri, essendoci psicologicamente preparati. Soffrivano, sì, ma in un certo senso accettavano quel destino, che era conforme al loro giudizio sul

¹⁰⁹ *Ivi*, pp. 7-8.

¹¹⁰ *Ivi*, pp. 8-9.

¹¹¹ *Ivi*, p. 9.

corso degli eventi. [...] Non vedevano alcuna ragione di sentirsi umiliati per il fatto di essere stati arrestati».¹¹²

Anche Semprún, nel suo dialogo con Wiesel, espone lo stesso problema:

«I partigiani si erano assunti un certo numero di rischi, sapevano perfettamente di rischiare l'arresto, e di conseguenza le torture, la deportazione o il plotone di esecuzione. [...] Voi invece avete fatto un'esperienza familiare. [...] È stata un'esperienza completamente diversa».¹¹³

Tutto ciò ovviamente si riflette in modo diretto sulle testimonianze scritte. Antelme infatti si sofferma sulla lotta al potere e al controllo, tutta interna al Lager, tra prigionieri politici e criminali comuni, sia nell'introduzione al suo libro che tra le maglie della narrazione:

«La lotta per il potere tra detenuti politici e comuni non ha mai assunto un carattere di lotta tra due fazioni per accaparrarselo. Era una lotta tra uomini che avevano uno scopo, gli uni quello di instaurare una legalità [...] e gli altri precisamente l'opposto [...]. Solo da una società senza leggi essi potevano trarre vantaggi [...]. La nostra condizione non può dunque essere paragonata a quella dei detenuti che avevano nei campi e nei Kommandos dei responsabili politici. [...] A Gandersheim, i nostri responsabili erano nostri nemici».¹¹⁴

Anche Semprún si concentra spesso sugli aspetti del suo status di prigioniero politico, descrivendo i giochi di potere del campo in cui era stato internato,¹¹⁵ e in particolare parla spesso della Resistenza interna. Inoltre si sofferma più volte sul fatto che il campo di Buchenwald è stato poi usato dai sovietici, ovvero dai vincitori, come campo di prigionia per oppositori del comunismo e ex nazisti fino al 1950.¹¹⁶ Questa scoperta gli si presenta sotto la forma del paradosso: una beffa politica sull'atrocità.

Nelle testimonianze di Wiesel e Levi, invece, non c'è spazio per considerazioni di questo tipo. Anche se le sofferenze dal punto di vista fisico fossero state identiche (e così non era, perché un prigioniero politico restava un comunque un *Mensch*, mentre

¹¹² Bruno Bettelheim, *The Informed Heart. Autonomy in a mass age*, Free Press, Glencoe, 1963 (trad. it. *Il prezzo della vita. L'autonomia individuale in una società di massa*, Adelphi, Milano, 1965, pp. 99-101).

¹¹³ J. Semprún, E. Wiesel, *Tacere è impossibile*, cit., p. 16.

¹¹⁴ R. Antelme, *La specie umana*, cit., pp. 6-7.

¹¹⁵ «Uno dei tratti specifici di Buchenwald è stata la concentrazione in quel campo dei quadri comunisti e socialdemocratici, che ha permesso successivamente il prevalere dei politici sul "diritto comune" nell'amministrazione interna». Jorge Semprún, *L'Écriture ou la Vie*, Gallimard, Paris, 1994 (trad. it. *La scrittura o la vita*, Guanda, Parma, 1996, p. 277).

¹¹⁶ J. Semprún, *La scrittura o la vita*, cit., p. 279; J. Semprún, E. Wiesel, *Tacere è impossibile*, cit., p. 18.

l'ebreo era un *Untermensch*) dal punto di vista psicologico l'ebreo soffriva una punizione senza una colpa. Se i politici scrivono anche della realtà esterna, della possibilità di organizzarsi, dei dialoghi con cui si intrattenevano, gli scrittori ebrei non possono farlo, e si concentrano su una narrazione che spesso indulge in tratti metafisici, dato che vuole raggiungere una verità posta fuori dalla Storia, nella comprensione di Dio o nell'universalità della colpa di essere uomini.

2.2. Distanza fra esperienza e scrittura

L'appartenenza a una tipologia particolare di internato, però, non ha influito sul secondo ambito di diversità, dei tre che voglio tracciare, e che riguarda il tempo trascorso tra la liberazione dei Lager e l'inizio della scrittura testimoniale.

Wiesel e Semprún, uno ebreo e l'altro politico, condividono infatti un bisogno: che il tempo passasse, prima di mettersi a scrivere. Wiesel nel '54, dopo quasi dieci anni, inizia a scrivere rabbiosamente un grosso memoriale in yiddish,¹¹⁷ dopo l'incitamento di François Mauriac. Nella sua traduzione, e consistente riduzione, in francese, questo libro è noto oggi con il titolo di *La notte*.¹¹⁸ Pubblicato nel 1958, rimane uno dei testi più importanti sul genocidio nazista.

Anche Semprún decide di posticipare di diciotto anni, certo per motivi diversi dall'autore di *La nuit*, la scrittura dei momenti più drammatici della sua vita: pubblica nel 1963, per i tipi di Gallimard, *Il grande viaggio*, un'autobiografia romanzata sul suo arrivo a Buchenwald.¹¹⁹ Lo scrittore spagnolo chiarisce questo ritardo, in modo esemplare, cinquant'anni dopo la liberazione, in uno dei suoi libri più importanti, *La scrittura o la vita*.¹²⁰

Semprún vive un momento aporetico che dura quasi vent'anni: la scrittura è ciò che lo ha sempre legato maggiormente alla vita, perché attraverso di essa si dà comprensione e consapevolezza, ma avere consapevolezza della morte, della morte vissuta e dell'iperrealtà del campo, significa immergersi e morire in vita.

«Le due cose che credevo mi avrebbero legato alla vita – la scrittura e il piacere – invece, giorno dopo giorno, mi hanno allontanato da essa, ricacciato nel ricordo della morte, respinto nell'asfissia di quel ricordo».¹²¹

Un ricordo dinamico, attivo nella memoria dello scrittore. Si tratta ovviamente di un paradosso, di un circolo vizioso: l'*Erlebnis*, la *vivencia*, un'esperienza che agisce

¹¹⁷ E. Wiesel, *La nuit*, les Éditions de Minuit, Paris, 2007, p. 14. Introduzione al testo non tradotta in italiano.

¹¹⁸ E. Wiesel, *La nuit*, les Éditions de Minuit, Paris, 1958 (trad. it. *La notte*, Giuntina, Firenze, 1980).

¹¹⁹ J. Semprún, *Le grand voyage*, Gallimard, Paris, 1963 (trad. it. *Il grande viaggio*, Einaudi, Torino, 1964).

¹²⁰ J. Semprún, *L'Écriture ou la Vie*, Gallimard, Paris, 1994 (trad. it. *La scrittura o la vita*, Guanda, Parma, 1996).

¹²¹ J. Semprún, *La scrittura o la vita*, cit., p. 105.

sulla vita e sui suoi fondamentali, non potrebbe coincidere con il suo contrario, con il suo annullamento nella morte. Ovviamente questo ragionamento porta a delle conseguenze su più livelli, e in particolare sul fatto che lo scrittore non prova la tipica colpa del sopravvissuto: «Non ero sicuro di essere un vero sopravvissuto. Avevo attraversato la morte, ed essa era stata un'esperienza della mia vita».¹²²

Su questo argomento, Semprún aveva ragionato a suo dire fin da prima della guerra, poiché aveva annotato su una sorta di diario filosofico alcuni passi di Wittgenstein e i passi di Heidegger inerenti all'essere-per-la-morte. In particolare, si concentra su questo passo del *Tractatus Logico-Philosophicus*:¹²³ «la morte non è un avvenimento della vita. La morte non può essere vissuta».¹²⁴ Della seconda parte di questa sentenza, nel corso degli anni, lo scrittore aveva fornito altre due traduzioni, poiché il termine "vissuto" non può essere valido in francese (e per analogia anche in italiano) per rendere *erleben* e *Erlebnis*, o *vicencia*. Il verbo francese e italiano è scialbo, fiacco, e prima di tutto è passivo e al passato,¹²⁵ «mentre l'esperienza della vita, che la vita fa di se stessa, di sé nel momento in cui la vive, è attiva. Ed è per forza di cose al presente».¹²⁶ Quindi, "la morte non può essere vissuta" diventa «non si può vivere la morte» e in seguito «La morte non è un'esperienza vissuta».

Ma che la morte non possa essere un'esperienza vissuta, dice Semprún, è cosa nota da molto tempo, perché la morte non può essere «un'esperienza della coscienza pura, del cogito. La morte sarà sempre esperienza mediata, concettuale; esperienza di un fatto sociale, pratico». E infine non può trattenersi dal proporre non un'ulteriore traduzione, ma una lieve, drammatica modifica all'enunciato di Wittgenstein: «la mia morte non è un avvenimento della mia vita. Io non vivrò la mia morte».¹²⁷

Questa interpretazione alternativa trova la sua conferma dopo poche pagine, quando lo scrittore si trova davanti a un suo compagno morente, Diego Morales. Jorge decide di recitargli una poesia di César Vallejo, e continua a pensare a quei versi anche dopo che la morte ha preso l'amico: «"No mueras, te amo tanto!" / Pero el cadáver ¡ay! Siguió muriendo...».¹²⁸ Non morire, ti amo tanto, però il cadavere continuò a morire:

¹²² J. Semprún, *La scrittura o la vita*, cit., pp. 131-132.

¹²³ Ludwig Wittgenstein, *Logisch-Philosophische Abhandlung*, UNESMA, Leipzig, 1921 (trad. it. *Tractatus logico-philosophicus*, Fratelli Bocca, Roma-Milano, 1954).

¹²⁴ J. Semprún, *La scrittura o la vita*, cit., p. 162.

¹²⁵ *Ivi*, p. 132.

¹²⁶ *Ibidem*.

¹²⁷ *Ivi*, p. 162.

¹²⁸ *Ivi*, p. 180.

come se la morte non fosse una soglia ma un percorso. In effetti, la morte è una soglia solo per chi è morto, ma per chi osserva un morente, per chi ancora vive, la morte è un percorso. Lasciando da parte una possibile obiezione a questa mia conclusione, ovvero lo status del *Muselmann*, l'uomo ai minimi termini in campo di concentramento, la morte è per i vivi un divenire. È vero che, passata la soglia, tutto ciò si annulla. Ma è invece possibile per Semprún vivere la morte di un altro, per Vallejo è possibile che un cadavere ai suoi occhi continui a morire. Jorge conclude con una battuta:

«A quel punto mi ricordo di Wittgenstein. "La morte non è un avvenimento della vita. La morte non può essere vissuta", aveva scritto quel fesso di Wittgenstein. Eppure, io avevo vissuto la morte di Morales. [...]. Non avevo forse vissuto l'orrore, la pena di tutti quei morti? Di tutta la morte? Come pure la fratellanza che essa metteva in gioco?».¹²⁹

Per questo, poche pagine prima, lo scrittore aveva inserito i possessivi nella frase di Wittgenstein: la mia morte non è un avvenimento della mia vita; io non vivrò la mia morte.

La scrittura diventa quindi un modo per vivere il proprio senso di morte – e non la propria morte – che si alimenta della morte reale degli altri. Semprún esprime la propria aporia esistenziale in maniera definitiva in un passo in cui questo concetto, il senso di morte, appare nella sua chiarezza:

«Aveva ragione Vallejo. Io non possiedo altro che la mia morte, che l'esperienza della mia morte, per dire la mia vita, per esprimerla, portarla avanti... Bisogna che costruisca della vita con tutta questa morte. E il modo migliore per riuscirci è la scrittura. Ma la scrittura mi riconduce alla morte, mi rinchiude in essa asfissiandomi. Ecco il punto a cui sono giunto: non posso vivere se non facendomi carico di questa morte attraverso la scrittura, ma la scrittura mi impedisce letteralmente di vivere».¹³⁰

La scrittura è quindi l'unico modo per tornare alla vita, ma attraverso una catabasi teorica, filosofica eppure profondamente drammatica nella propria morte, intesa come senso di morte, lento deperimento spirituale. Per poter dare inizio – voce – a quest'impresa, a questa catabasi, Jorge Semprún rimane sull'orlo della discesa per quasi

¹²⁹ *Ibidem.*

¹³⁰ *Ivi*, p. 155.

vent'anni, perché «solo un grido proveniente dal profondo delle viscere, solo un silenzio di morte avrebbe potuto esprimere la sofferenza».¹³¹

Scrivere per lui è "asfittico",¹³² un verbo usato più volte nel suo libro, che indica la mancanza d'aria e che si riconnette idealmente allo spirito vitale, all'alito di Dio dentro il corpo d'argilla di Adamo. L'aria deve cambiare, il significato dell'urlo ha bisogno di essere sussurrato per diventare comprensibile, e per fare questo occorre del tempo.

Ma c'è chi per natura non grida, chi non vive nell'urlo. Una figura simile è rintracciabile a mio parere in Primo Levi, il quale è capace di scrivere immediatamente dopo i fatti. Al contrario di Semprún, ne ha bisogno. È proprio lo spagnolo che, nel suo libro, sembra dividere i libri di testimonianza della Shoah in testi di prima e di seconda generazione:

«Tutti i racconti degli ex deportati le descrivono [le angosce], sono stati composti nell'urgenza della testimonianza immediata, che talvolta si smorza e s'impoverisce nella ricostruzione minuziosa di un passato poco credibile, effettivamente inimmaginabile, oppure più tardi, col distacco imposto dal tempo, nel tentativo infinito di render conto di un'esperienza che si allontana nel passato, e i cui contorni tuttavia diventano in parte più nitidi, i cui territori s'illuminano di una luce nuova fra le nebbie dell'oblio».¹³³

Scrivere immediatamente, quasi da convalescente, con le immagini più nitide nei contorni ma mischiate e sovrapposte l'una all'altra, o scrivere dopo molto tempo, magari in vecchiaia, descrivendo immagini più sbiadite ma libere da ogni confusione? In questo senso, sembra che la scrittura abbia due funzioni: uno sfogo emotivo, ma anche uno sforzo conoscitivo. Un fine catartico, quindi, e un fine euristico. Ma questa è solo una comoda divisione delle teleologie, per meglio vederle, perché in fondo non c'è testo di prima o di seconda generazione che non le accolga entrambe, in minore o maggior misura. *La scrittura o la vita* è in primo luogo un testo conoscitivo, ma non è difficile vedere tra le sue righe alcune occasioni di sfogo emotivo direttamente connesso all'esistenza quotidiana nel Lager. Levi scrive subito per dire la sua sofferenza ed è per questo che torna alla vita, ma non mi sembra che in lui non si mantenga la volontà di conoscere, lo sforzo dell'interrogazione; vale lo stesso per Antelme.

¹³¹ *Ivi*, p. 151.

¹³² *Ivi*, pp. 105, 155, 230.

¹³³ *Ivi*, p. 217.

Sono loro, Antelme e Levi appunto, ad aver scritto per primi, immediatamente dopo la Liberazione. Antelme pubblica per Gallimard, nel 1947, *La specie umana*,¹³⁴ un importante libro sulla sua esperienza a Gandersheim, un piccolo campo per prigionieri politici. Viene tradotto quasi subito in italiano, nel 1954, da Lorenza e Ugo Bosco per Einaudi. Nell'introduzione all'edizione del 1997, Alberto Cavaglion afferma che «a questo libro di Robert Antelme si attribuisce di solito una pesante, quanto ingiusta responsabilità. Aver indirettamente ritardato la scoperta di *Se questo è un uomo*».¹³⁵ Infatti il libro di Levi, come è noto, fu pubblicato a bassa tiratura nel 1947 da Franco Antonicelli,¹³⁶ certo non a causa del suo “concorrente” francese, ma probabilmente per colpa di Cesare Pavese.¹³⁷ Poi Einaudi lo pubblicherà nel 1958: da questa data si misura il successo planetario di questa preziosa testimonianza.

Ciò che accomuna i due libri è, oltre all'estrema vicinanza tra esperienza e scrittura, il fondamentale insuccesso. È il sogno di Levi¹³⁸ che si avvera: nell'Italia e nella Francia della fine degli anni Quaranta nessuno era disposto ad ascoltare i sopravvissuti dei Lager. La smania di raccontare di cui parla Calvino nella sua famosa introduzione al *Sentiero dei nidi di ragno*¹³⁹ era valida per tutti, soldati, cittadini, contadini, sopravvissuti, ma la voglia di ascoltare evidentemente no. Sia in Italia che in Francia, paesi che hanno espresso una Resistenza, i discorsi si sono inizialmente concentrati sui partigiani, e sulla progettualità della ricostruzione dei rispettivi paesi. «I partigiani piacevano, ma i deportati no»,¹⁴⁰ sostiene Wiesel. La spiegazione potrebbe essere semplice: i partigiani sono personaggi narrabili seguendo un classico intreccio tragico, o epico, perché agiscono attivamente, si tendono verso un destino, mentre i deportati erano perlopiù personaggi (e li chiamo personaggi perché sto parlando di narrazioni) che avevano subito qualcosa, un qualcosa di innominabile e tetto. Non a caso, ad Améry sembra ridicolo “vantarsi” di aver subito qualcosa.

Libri composti immediatamente, quindi, entrambi dimenticati e poi riportati al successo dopo qualche anno, dopo che il tempo ha affievolito l'irrequietezza di chi non è disposto a sentire una storia che non abbia un lieto fine: la liberazione dei campi,

¹³⁴ Robert Antelme, *L'espèce humaine*, Gallimard, Paris, 1947 (trad. it. *La specie umana*, Einaudi, Torino, 1997).

¹³⁵ Alberto Cavaglion, *Introduzione*, in Robert Antelme, *La specie umana*, cit., p. V.

¹³⁶ P. Levi, *Se questo è un uomo*, Francesco Da Silva, Torino, 1947.

¹³⁷ *Capolavori bocciati. Levi o Grass, un rifiuto non si nega a nessuno*, La Repubblica, 17 settembre 2012, p. 50.

¹³⁸ P. Levi, *Se questo è un uomo*, cit., pp. 74-75. Id., *La tregua*, Einaudi, Torino, 1963, p. 254.

¹³⁹ Italo Calvino, *Prefazione in Il sentiero dei nidi di ragno*, Einaudi, Torino, 1964.

¹⁴⁰ E. Wiesel, J. Semprun, *Tacere è impossibile*, cit., p. 17.

infatti, non è mai stata narrata dai testimoni in termini positivi, nessuno di loro si è sentito immediatamente liberato. Tanto che definirla “liberazione” risulta quasi improprio, perché dopo aver letto le testimonianze, sia di prima che di seconda generazione, potrebbe apparire come un'ingenua proiezione di ciò che vuole un lettore.¹⁴¹

Esiste un punto di incontro tra tutti gli autori che ho citato, e questo punto coincide con l'opera di Primo Levi: scrittore della prima ora che ha continuato a scrivere anche negli anni a venire, l'unico vero autore di testi di prima e di seconda generazione – dato che Antelme, David Rousset, Eugen Kogon e altri non hanno fatto testimonianza dopo gli anni Quaranta e si sono limitati a singole pubblicazioni.

Il nodo di connessione rappresentato da Levi è chiarito da Semprún nella sua teoria della scrittura infinita:

«A me capita un fatto singolare, per quanto riguarda la memoria, l'angoscia dell'oblio. Più scrivo [...], più mi ritorna la memoria. In altre parole, dopo l'ultimo libro scopro di avere più cose da dire di quante ne avessi quando ho cominciato il primo. Come se l'oblio fosse stato così profondo da richiedere il lavoro della scrittura, della memoria volontaria, della ricerca volontaria del passato. Riaffiorano le immagini, i volti, i ricordi, gli aneddoti. Le sensazioni, perfino. Da qui nasce la mia teoria di una scrittura inesauribile: possibile e al contempo inesauribile. Si può dire, ma al tempo stesso non sarà mai possibile dire tutto. Si può dire ogni volta di più».¹⁴²

E l'autore spagnolo sa bene che questo è il punto in comune tra lui, che si è imposto l'aporia della scelta tra la scrittura o la vita, e chi invece ha sposato la comunione tra scrittura e vita, scrittura come unica via alla vita. Nelle pagine del suo libro, infatti, Semprún parla direttamente di Levi e di come lo ha colpito profondamente la notizia della sua morte, tanto da immaginare, lui più giovane di cinque anni, di avere ancora quei soli cinque anni di vita davanti. Ma il punto non è questo.

¹⁴¹ Rimando a un solo, significativo, esempio, cioè alla conversazione tra Semprún e Wiesel. Quest'ultimo dice che «nel Campo Piccolo [...] non c'è stato nessun segno di gioia, nessuna celebrazione. Poi è arrivata la liberazione, e noi eravamo lì, a guardarci in faccia, a pregare. [...]. [Semprún] Nessuna gioia, dici tu? Ma che gioia poteva esserci? Voi eravate al di là. [...]. [Wiesel] Eravamo incapaci di gioire. Eravamo ancora immersi nella morte. [...] La gioia non esisteva». J. Semprún, E. Wiesel, *Tacere è impossibile*, cit., p. 43.

¹⁴² *Ivi*, p. 22.

Dopo aver elogiato il libro di Levi («un capolavoro di pudore, di straordinaria nudità della testimonianza, di lucidità e di compassione»),¹⁴³ dopo aver disegnato i contorni del suo modo di scrivere («Primo Levi ha parlato più volte [...] delle severe gioie della scrittura», «la scrittura strappava Primo Levi al passato, e rasserenava la sua memoria»),¹⁴⁴ dopo aver precisato che il sogno dello scrittore italiano si è avverato perché nessuno inizialmente voleva leggere il suo libro, si sofferma su una coincidenza per lui molto significativa, connessa simbolicamente alla sua morte:

«Nonostante la radicale differenza del percorso biografico, delle esperienze vissute, rimane una coincidenza sconcertante. Lo spazio di tempo storico che intercorre, effettivamente, fra il primo libro di Levi [...] e il secondo, *La tregua*, è lo stesso che separa la mia incapacità di scrivere nel 1945 e *Il grande viaggio*. Questi ultimi due libri sono stati scritti nello stesso periodo, e pubblicati quasi contemporaneamente [...]. Come se, al di là di ogni circostanza biografica, una capacità di ricezione fosse maturata oggettivamente, nell'opacità quasi indecifrabile dell'avanzare della Storia. Una maturazione sorprendente e interessante, tanto più che coincide con le prime testimonianze sul Gulag sovietico».¹⁴⁵

Il sogno di Levi si disintegra nell'improvvisa attenzione che le scritture della Shoah suscitano nel pubblico. Allora, dopo quasi vent'anni di silenzio e di lavoro da chimico, Levi torna a scrivere e diventerà scrittore a tempo pieno nel 1975.

La stessa sorte avversa alla prima pubblicazione è quella che colpisce *La notte di Wiesel*. La prima edizione in inglese fu pubblicata nel 1960 con una tiratura di 3000 copie e fu esaurita in tre anni.¹⁴⁶ Di lì a pochissimo tempo però, anche questo libro avrebbe avuto la risposta di pubblico che meritava.

«Malgré une critique favorable, le livre se vendait mal. Le sujet, jugé morbide, n'intéressait personne. [...]. Depuis, les choses ont changé. Mon petit volume remporte un accueil auquel je ne m'attendais pas. Aujourd'hui, ce sont surtout les jeunes qui le lisent en classe et à l'Université. Et ils sont nombreux. Comment expliquer ce phénomène? Tout d'abord, il faut l'attribuer au changement survenu dans la mentalité du grand public. Si, dans les années cinquante et soixante, les adultes nés avant ou pendant la guerre manifestaient à l'égard de ce que l'on nomme si pauvrement l'Holocauste une sorte d'indifférence

¹⁴³ J. Semprún, *La scrittura o la vita*, cit., p. 230.

¹⁴⁴ *Ibidem*.

¹⁴⁵ *Ivi*, pp. 230-231.

¹⁴⁶ *Winfrey selects Wiesel's 'Night' for book club*, Associated Press, 16 gennaio 2006. In particolare, alcuni passi riportati da un'intervista, non reperibile, rilasciata al Chicago Tribune nel 2002.

inconsciente et indulgente, cela n'est plus vrai maintenant. [...]. Désormais, le thème d'Auschwitz fait partie de la culture générale».¹⁴⁷

¹⁴⁷ E. Wiesel, *La nuit*, cit., 2007, pp. 21-22. Testo non tradotto in italiano.

2.3. Verità o retorica?

Il terzo ambito di diversità riguarda la strategia retorica che l'autore ha ritenuto opportuna per meglio comunicare la propria esperienza, la quale si concentra prima di tutto su un problema: è opportuno fare uso del principio di finzione? Ognuno di questi *Geheimnisträger*, di questi portatori di segreti,¹⁴⁸ ha una visione molto caratterizzata del segreto stesso, del modo di comunicarlo, di distruggerlo nella sua sostanza nascosta tramutandolo in notizia e in racconto.

In questo senso, sembra che l'appartenenza a una certa tipologia di prigionieri abbia influenzato questo parametro, dato che i politici sembrano più direttamente aperti all'uso della retorica finzionale, mentre gli ebrei tendono invece, con le naturali eccezioni del caso, a mantenere per le loro scritture uno status più direttamente testimoniale, collegato alla tradizione dell'autobiografia. Questo aspetto è assai evidente nelle opere dei quattro autori che ho proposto – *Se questo è un uomo*, *La specie umana*, *La notte* e *La scrittura o la vita*.

Primo Levi, nell'introduzione posta al suo primo libro, sembra ricalcare in parte il modello dell'autobiografia moderna europea, *Le confessioni* di Rousseau. Inizia il suo discorso con un tipico espediente della *captatio benevolentiae*, ovvero la professione di modestia («questo mio libro [...] non aggiunge nulla a quanto è ormai noto ai lettori di tutto il mondo sull'inquietante argomento dei campi di distruzione»)¹⁴⁹ ma poi continua con parole che sembrano prese direttamente dalla confessione del grande svizzero: «[questo libro] potrà piuttosto fornire documenti per uno studio pacato di alcuni aspetti dell'animo umano».¹⁵⁰ Mentre in Rousseau: «un'opera che può servire come prima pietra di paragone per quello studio degli uomini che è ancora certamente da cominciare».¹⁵¹ Le stesse parole torneranno nelle prime pagine del romanzo maggiore di Giuseppe Berto, *Il male oscuro*, del quale mi occuperò nel terzo capitolo.

¹⁴⁸ P. Levi, *I sommersi e i salvati*, cit., p. 6. Cfr ricorrenza anche in *Le Benevole*. Il *Geheimnisträger* nel Terzo Reich indicava un individuo in possesso di informazioni dettagliate sui campi di sterminio e sul progetto della soluzione finale. Quindi poteva designare sia l'internato che la guardia, sia il comandante del campo che l'alto funzionario impiegato negli uffici dell'RSHA. Anche Eichmann infatti era un portatore di segreti e, in quanto tale, avrebbe potuto subire la pena capitale per ordine di Himmler se avesse fatto trapelare notizie sui Lager.

¹⁴⁹ P. Levi, *Se questo è un uomo*, cit., p. 7.

¹⁵⁰ *Ibidem*.

¹⁵¹ Jean-Jacques Rousseau, *Le confessioni*, Mondadori, Milano, 1990, p. 54

Per introdurre il proprio lavoro Levi si rifà quindi, coscientemente o meno, a un modello di confessione, e tale modello prevede anche una professione di verità, in cui i dispositivi della finzione vengono automaticamente espulsi dalla scrittura: «Mi pare superfluo aggiungere» afferma in *explicit* «che nessuno dei fatti è inventato». ¹⁵² Nessun dubbio quindi: l'autore ha intenzione di dire esclusivamente la verità. Che poi utilizzi i dispositivi narrativi tipici della scrittura finzionale, e non di quella storiografica, poco importa. La sua intenzione intima è quella di non mentire e di non "barare", di non cercare l'effetto retorico ma di scrivere prendendo le mosse, per analogia, dal suo modo di vedere il mondo, quello dello scienziato che osserva, scompone, semplifica, comprende ed espone.

Tali intenzioni non vengono condivise del tutto da Robert Antelme. Sebbene il suo libro sia, a parte alcune splendide eccezioni, piuttosto puntuale e lontano dall'idea della bella prosa, l'autore afferma nella prefazione alcune cose molto significative sulla sua propensione alla scrittura. Inizialmente si pone il problema del linguaggio da adottare per narrare i fatti, una questione che tocca praticamente tutti i testimoni della Shoah, e giunge alla conclusione che tale linguaggio non esiste perché i fatti di cui si parla sono inimmaginabili:

«la sproporzione tra l'esperienza che avevamo vissuto e il racconto che ci era possibile farne non fece che confermarsi in seguito. Si era dunque di fronte a una di quelle realtà che superano l'immaginazione. *Era ormai chiaro che solo scegliendo, solo cioè attraverso l'immaginazione, potevamo tentare di dire qualcosa*». ¹⁵³ (corsivo mio)

Come è chiaro, anche se gli esiti formali possono avere qualcosa in comune con la scrittura leviana, le scelte di Antelme sono opposte, il francese si siede allo scrittoio in una posizione diversa rispetto a quella in cui si siede Levi. Il solo fatto che in sede introduttiva si dichiara la possibilità della finzione, o meglio, l'ausilio dell'immaginazione per completare i vuoti del linguaggio, rovescia la tipica pretesa di verità degli autobiografi moderni.

La scrittura di Antelme si vuole certamente presentare come scrittura della verità, ma se in sede paratestuale la finzione viene giustificata come corroborante della verità, il lettore si trova di fronte a una posizione ambigua: in quali modalità l'autore ricorrerà alla finzione nelle pagine che mi accingo a leggere? Nel linguaggio, evidentemente. Ma

¹⁵² P. Levi, *Se questo è un uomo*, cit., p. 8.

¹⁵³ R. Antelme, *La specie umana*, cit., p. 5.

se il linguaggio non è portatore di verità a livello costitutivo, come posso credere a tutto ciò che il linguaggio mi dice anche quando l'autore pretende di dire la verità nella sua purezza e senza artifici?

Sembra che un reduce della Shoah si interroghi sul valore morale della propria scrittura in un modo assai più profondo e pressante rispetto a uno scrittore che ha sempre vissuto "al sicuro" e racconta la propria vita. Usare qualsiasi modello retorico che si allontani dalla cruda realtà del campo viene avvertito come un atto di importanza capitale, perché si tratta di una seconda scelta, forzata dall'impossibilità di comunicare il valore integro della propria storia attraverso una scrittura di tipo documentario.

Antelme, per dare un esempio immediato, compone un *incipit in medias res*, ovvero un procedimento tipico della scrittura finzionale. Paragoniamolo all'*incipit* di Levi, che al contrario comunica prima di tutto la data della sua cattura, la sua età e altre informazioni utili per comprendere razionalmente la sua posizione:

«Sono andato a pisciare. Era ancora notte. Altri vicino a me pisciavano senza parlarsi. Dietro al pisciatoio c'era la latrina, una fossa con un muretto sul quale erano seduti uomini con i pantaloni abbassati. Un piccolo tetto copriva la fossa, non il pisciatoio. Dietro a noi si sentivano rumori di zoccoli, colpi di tosse; erano altri che arrivavano. Le latrine non erano mai deserte. Sui pisciatoi fluttuava in continuazione una nuvola di vapore. Non era del tutto buio, lì il buio non era mai profondo».¹⁵⁴

«Ero stato catturato dalla Milizia fascista il 13 dicembre 1943. Avevo ventiquattro anni, poco senno, nessuna esperienza, e una decisa propensione, favorita dal regime di segregazione a cui da quattro anni le leggi razziali mi avevano ridotto, a vivere in un mio mondo scarsamente reale, popolato da civili fantasmi cartesiani, da sincere amicizie maschili e da amicizie femminili esangui. Coltivavo un moderato e astratto senso di ribellione. Non mi era stato facile scegliere la via della montagna».¹⁵⁵

Antelme dà il benvenuto al suo lettore con una scena di vita quotidiana nel campo, ma non gli fornisce alcuna informazione su come il suo "personaggio" sia arrivato in quel luogo, quali siano le ragioni per cui ha subito una cattura e una detenzione. Certo, si capisce che si tratta di un prigioniero politico, ma all'epoca della pubblicazione questo poteva non esser colto dal lettore medio. In breve, si tratta di un *incipit* romanzesco, cominciamento di una storia che non ha la pretesa di essere totalmente vera. Noi certo

¹⁵⁴ *Ivi*, p. 13.

¹⁵⁵ P. Levi, *Se questo è un uomo*, cit., p. 11.

sappiamo che Antelme è stato realmente in un Lager, ma a voler eliminare il titolo del romanzo dalla copertina e il nome del suo autore, cioè prendendo il libro in mano senza indicazioni di sorta, come un testo neutro, il lettore risponderebbe "romanzo" alla domanda "a quale genere afferisce questo testo?".

Levi non inaugura la propria operazione di scrittura immergendo il lettore negli odori, nel buio, nei rumori di una latrina, ma fornendogli prima di tutto le informazioni necessarie a capire la realtà dei fatti. La milizia lo cattura il 13 dicembre del '43, lui ha ventiquattro anni, dopo quattro anni di segregazione subìta per via delle leggi razziali sceglie la via della montagna. Il lettore ha le idee chiarissime, non può fraintendere alcunché.

Il discorso per Wiesel è più complesso.¹⁵⁶ Il manoscritto originale è stato composto in yiddish, mai pubblicato integralmente bensì in una riduzione di 245 pagine, e ridimensionato ulteriormente nella traduzione francese e americana.¹⁵⁷ Si tratta quindi di un testo ampiamente rimaneggiato, riscritto per andare incontro al pubblico, per raggiungere il maggior numero di lettori possibile. Muovendo dalla edizione giunta a noi, è impossibile definire quali fossero le reali strade percorse dalla scrittura di Wiesel nella prima stesura. Certo è che anche lui si avvale di una strategia retorica in fase di *incipit*: racconta la sua storia sin da prima della deportazione, mentre era ancora con la famiglia a Sighet e sotto questo aspetto ha qualcosa in comune con Levi; tuttavia il suo *incipit in medias res* è in linea con quello del libro di Antelme:

«Lo chiamavano Moshé lo Shammàsh, come se dalla vita non avesse avuto un cognome. Era il factotum di una sinagoga chassidica. Gli ebrei di Sighet – questa piccola città della Transilvania dove ho trascorso la mia infanzia – gli volevano molto bene».¹⁵⁸

Moshé è un personaggio che non avrà alcun ruolo nell'esperienza di Elie in Lager. È un abitante di Sighet che, deportato, riesce a scappare dalle grinfie dei suoi aguzzini durante una *Aktion*, una fucilazione eseguita dopo che le vittime si sono scavate la fossa

¹⁵⁶ Complesso anche per via delle recenti polemiche sulla validità della testimonianza di Elie Wiesel, accusato da Miklos Grüner di avere rubato l'identità e il numero di matricola di un suo quasi omonimo, Lázár Wiesel. Esiste anche un sito internet, a dire il vero piuttosto volgare nella sua impaginazione, dedicato alla revisione del caso Wiesel, www.eliewieseltattoo.com. La domanda sorge spontanea: perché è sorto un movimento revisionista proprio contro il più riconosciuto dei testimoni della Shoah e non contro testimoni di minore importanza?

¹⁵⁷ «I had to cut down the original manuscript from to 245 of the published Yiddish edition. Lindon edited *La nuit* down to 178». Elie Wiesel, *All Rivers Run to the Sea. Memoirs*, Schocken, New York, 1995, cap. 9. Testo non tradotto in italiano.

¹⁵⁸ E. Wiesel, *La notte*, cit., p. 11.

con le loro stesse mani. Poi svanisce. È un personaggio molto vicino a un certo tipo narrativo, perché sembra quasi incarnare il ruolo della Cassandra mitica in un villaggio in cui tutti vogliono pensare in modo ottimistico. Infatti le prime pagine della *Notte* sono dedicate alla descrizione di questo ottimismo assurdo, all'incapacità da parte degli abitanti di Sighet di decifrare i segnali che li avrebbero portati a comprendere la gravità della loro situazione. Moshé, non importa se persona reale o personaggio finzionale al servizio della verità, è costruito come un soggetto romanzesco.

Tutto questo sembra in linea con un dato ben preciso: Wiesel condivide con Antelme il problema della limitatezza del linguaggio, cosa che probabilmente lo porta ad adottare più facilmente delle strategie retoriche di tipo finzionale. Il problema del linguaggio non è sempre dichiarato nei testi introduttivi che alcuni testimoni antepongono al loro libro, ma Antelme e Wiesel lo fanno chiaramente, anche se quest'ultimo solo nel 2007, in occasione di una nuova edizione:

«J'avais trop de choses à dire, mais pas les mots pour le dire. Conscient de la pauvreté de mes moyens, je voyais le langage se transformer en obstacle. On aurait dû inventer un autre langage». ¹⁵⁹

Bisogna inventare un nuovo linguaggio per poter dire le troppe cose che le parole "normali" non possono più dire. Da queste parole, il lettore dovrebbe trarre la conclusione che il linguaggio nella sua interezza non sia capace di esprimere. In realtà, sembra che la questione si orienti principalmente sul versante lessicale: «La faim, la soif, la peur, le transport, la sélection, le feu et la cheminée: ces mots signifient certaines choses, mais en ce temps-là, elles signifiaient autre chose». ¹⁶⁰ Ma il lettore ricorderà anche le parole di Levi:

«Noi diciamo "fame", diciamo "stanchezza", "paura", e "dolore", diciamo "inverno", e sono altre cose. Sono parole libere, create e usate da uomini liberi che vivevano, godendo e soffrendo, nelle loro case. Se i Lager fossero durati più a lungo, un nuovo aspro linguaggio sarebbe nato». ¹⁶¹

Sembra che questo nuovo linguaggio debba nascere comunque, almeno nelle testimonianze scritte dei reduci. È stato necessario accennare qui al problema del

¹⁵⁹ E. Wiesel, *La nuit*, cit., 2007, pp. 11-12. Introduzione al testo non tradotta in italiano.

¹⁶⁰ *Ibidem*.

¹⁶¹ P. Levi, *Se questo è un uomo*, cit., p. 156.

linguaggio anche per vedere come questo dilemma non influenzi la scrittura di Jorge Semprún. O meglio, come il problema non sia di natura lessicale. Come è chiaro da ciò che è stato detto più su, la reticenza alla scrittura nel caso di *La scrittura o la vita* è più legata alla questione esistenziale che alle parole da utilizzare:

«Ma il mio problema non è tecnico, è morale, il mio problema è che non riesco, tramite la scrittura, a entrare nel presente del campo, a raccontarlo al presente... Come se ci fosse un'interdizione di rappresentazione del presente».¹⁶²

Ma in realtà il problema è anche tecnico, ed è quello che più ci preme analizzare in questo momento. Nella pagina precedente, infatti, lo spagnolo dichiara direttamente la proprie difficoltà retoriche:

«Ci sono ostacoli di ogni tipo alla scrittura. Alcuni puramente letterari. Perché non voglio una semplice testimonianza. Voglio, in primo luogo, evitare, evitare a me stesso l'enumerazione delle sofferenze e degli orrori. Altri vi si cimenteranno... D'altra parte, sono incapace di immaginare, oggi, una struttura romanzesca alla terza persona. [...]. Ho bisogno, insomma, di un 'io' narrante, nutrito della mia esperienza ma capace di superarla, di inserire in essa un po' di immaginario, di finzione... una finzione che sicuramente illuminerebbe quanto la verità. Che aiuterebbe la realtà ad apparire reale, e la verità ad essere verosimile».¹⁶³

A parte una incredibile coincidenza di intenti con Primo Levi nella volontà di non enumerare gli orrori dei campi,¹⁶⁴ qui Semprún giustifica apertamente, e in modo ancora più incisivo rispetto ad Antelme, l'uso della finzione. Questo io narrante di cui ha bisogno, nutrito della sua esperienza ma capace di superarla, è il protagonista di *Il grande viaggio*, cioè di un romanzo autobiografico.

Ma anche il suo libro-verità, *La scrittura o la vita*, è permeato di volontà finzionale, in quanto totalmente strutturato su strategie retoriche di tipo letterario. Anche lui sceglie, per fare un esempio, la tecnica dell'*incipit in medias res*:

¹⁶² J. Semprún, *La scrittura o la vita*, cit., p. 157.

¹⁶³ *Ivi*, pp. 156-157.

¹⁶⁴ «[...] questo mio libro, in fatto di particolari atroci, non aggiunge nulla a quanto è oramai noto ai lettori di tutto il mondo sull'inquietante argomento dei campi di distruzione». P. Levi, *Se questo è un uomo*, cit., p. 7.

«Stanno davanti a me, con gli occhi sbarrati, e d'improvviso io mi vedo nel loro sguardo di terrore: nel loro sgomento».¹⁶⁵

"Loro" sono tre ufficiali dell'esercito britannico, ma l'autore ce lo rivela solo nella pagina successiva. Il lettore è così posto di fronte a un interrogativo, forse il medesimo che si pongono i soldati: chi ho davanti? Lo straniamento delle identità nel testo è un ottimo espediente retorico per porre il lettore in uno stato di confusione, esattamente come accade ai personaggi di questa scena.

Inoltre, Semprún adotta la tecnica dei richiami interni: in ogni capitolo propone al lettore una situazione di partenza (in questo caso l'incontro tra un sopravvissuto di Buchenwald e tre militari alleati), dopodiché si dilunga nell'esposizione di alcuni particolari – cedendo spesso a vere e proprie digressioni – per poi tornare ciclicamente alla situazione di partenza, fino alla fine del capitolo. Infine, dato che l'*incipit* è la situazione di partenza per eccellenza, quest'ultimo viene riproposto al lettore nelle battute conclusive del testo, in un richiamo metaletterario in cui l'autore racconta il concepimento stesso del libro.¹⁶⁶

In tal modo il lettore vive costantemente sulla soglia dell'incertezza, ha pochi appigli, deve sforzarsi per capire, deve impegnarsi. È quello che Semprún vuole raggiungere attraverso i procedimenti finzionali, perché le parole non bastano a descrivere: bisogna capire. In Europa c'era stato chi, come Bertolt Brecht, aveva utilizzato alcuni espedienti, in campo artistico, per coinvolgere in prima persona ed eticamente il fruitore dell'opera d'arte. Il teatro epico mirava appunto a scuotere lo spettatore dal comodo giaciglio dell'emozione per spingerlo a riflettere attivamente sulle azioni dei personaggi interpretati sul palco. Ma il tutto era basato, perlopiù, su intrecci di finzione. Qui il lavoro di Semprún è più complesso perché più coinvolto con la realtà: l'utilizzo di dispositivi retorici fittivi, come ho già detto, non era una scelta facile per chi voleva comunicare l'esperienza di vita reale nel Lager. La posta in gioco era altissima perché paradossale: bisognava trovare il modo di dire una menzogna che comunicasse la verità.

Semprún affronta questo dilemma lungo tutto il corso di *La scrittura o la vita*: oltre al passo già citato, abbiamo almeno altre tre ricorrenze di questo interrogativo. Nella prima, la più importante forse, Jorge si trova ancora a Buchenwald, nei giorni in

¹⁶⁵ J. Semprún, *La scrittura o la vita*, cit., p. 11.

¹⁶⁶ *Ivi*, pp. 213-214.

cui gli alleati hanno liberato il campo ma i prigionieri non sono stati ancora rimpatriati. Alcuni di loro, ormai designati per il convoglio della mattina successiva, si incontrano, probabilmente per salutarsi, sicuramente per fare il punto della situazione e definire quale sia il modo migliore per raccontare la loro disgrazia. Un compagno, racconta l'autore, sostiene che il problema sia più che altro se qualcuno sarà disposto ad ascoltarli (il sogno di Levi) anche se saranno capaci di "raccontare bene". A questo punto un altro compagno dissente in modo netto: «Cosa significa, [storie] "raccontate bene"? [...]. Bisogna dire le cose come stanno, senza artifici». ¹⁶⁷ E questa sembra la posizione più condivisa tra tutti. Ma Semprún risponde: «Raccontare bene significa: in modo da essere capiti. E ciò non sarà possibile senza un minimo di artificio. Quanto basta perché il racconto diventi arte!». ¹⁶⁸ L'affermazione suscita diverse proteste e non viene accolta in alcun modo: questo fatto conferma pienamente che per il testimone della Shoah, in genere, è difficile, o quantomeno eticamente impegnativo, adottare una scrittura finzionale per testimoniare. Semprún continua la sua argomentazione:

«Come raccontare una verità poco credibile, come suscitare l'immaginazione dell'inimmaginabile, se non elaborando, lavorando la realtà, mettendola in prospettiva? Con un po' d'artificio, dunque! [...] Immagino che ci saranno molte testimonianze... Varranno quanto varrà lo sguardo del testimone, la sua intensità, la sua perspicacia... E poi ci saranno dei documenti... Più tardi, gli storici raccoglieranno, riuniranno, analizzeranno le une e gli altri: ne faranno delle opere dotte... Sarà detta, registrata, ogni cosa... Tutto risponderà al vero... solo che mancherà la verità essenziale, quella verità che nessuna ricostruzione storica, per perfetta e onnicomprensiva che sia, potrà mai raggiungere... [...] L'altro genere di comprensione, la verità essenziale dell'esperienza, non è trasmissibile... O meglio, lo è solo attraverso la scrittura letteraria». ¹⁶⁹

Per Semprún quindi la scrittura storica non può comunicare la verità urgente del campo di concentramento. Il romanzo, l'arte, sono l'unica via. Ma non sembra, questa, una teoria accettabile per la gran parte dei suoi compagni. Come abbiamo visto, invece, sembra una strada piuttosto battuta da chi infine ha preso la penna tra le mani e ha iniziato a scrivere.

Tutto ciò riguarda molto da vicino ogni discorso di verità: se in precedenza la scrittura storiografica e quella autobiografica erano state considerate come le scritture di

¹⁶⁷ *Ivi*, p. 118.

¹⁶⁸ *Ivi*, p. 119.

¹⁶⁹ *Ivi*, pp. 119-120.

verità per eccellenza, sociale l'una, individuale l'altra, la Shoah e la difficoltà di trasmetterne l'orrore scardinano i modelli espressivi validi fino a quel momento. È una vera e propria rivoluzione in campo espressivo, molto silenziosa per certi aspetti. Il punto di arrivo di questo lavoro, come è chiaro, è invece dimostrare come da quel momento storico in poi i modi espressivi della letteratura e della storiografia si siano dovuti reinventare, al fine di interrogare nuovamente le intenzioni degli scrittori e i limiti dei loro mezzi.

Il problema non riguarda però solo gli scrittori. Nella seconda ricorrenza delle meditazioni di Semprún sulla possibilità di adottare le modalità espressive della finzione si fa riferimento infatti al mondo del documentario cinematografico. Jorge si trova in una sala di Locarno, «quel giorno il cinegiornale [...] cominciò a parlare della scoperta dei campi di concentramento nazisti fatta qualche mese prima dagli alleati»,¹⁷⁰ tra cui Buchenwald. Ma Semprún non sembra riconoscere fino in fondo le immagini del campo in cui lui stesso era stato prigioniero, la differenza fra il visto e il vissuto lo sconvolge.¹⁷¹ In una scena che ricorda per certi versi il *Serafino Gubbio operatore* – nel momento in cui Varia Nestoroff vede alla moviola la propria performance d'attrice – Jorge dice che, grazie alle immagini, è diventato spettatore della sua stessa vita e può capire definitivamente che il Lager non è stato un sogno. Ma immediatamente si pone il problema di cui stiamo parlando:

«Ciononostante, se da un lato quelle immagini cinematografiche confermavano la verità dell'esperienza vissuta [...] dall'altro, contemporaneamente, esse accentuavano, fino all'esasperazione, le difficoltà incontrate nel trasmettere quella verità, nel renderla se non proprio trasparente almeno dicibile. Le immagini, infatti, pur mostrando chiaramente l'orrore, la decadenza fisica, il lento agire della morte, erano mute [...] non dicevano niente di preciso sulla realtà mostrata. Sarebbe stato necessario lavorare il corpo stesso del film [...] commentare le immagini, per decifrarle, per inscrivere in un contesto storico e in una continuità di sentimenti e di emozioni. [...]. Sarebbe stato necessario, insomma, trattare la materia documentaria come materia di finzione».¹⁷²

¹⁷⁰ *Ivi*, p. 185.

¹⁷¹ *Ivi*, p. 186.

¹⁷² *Ivi*, p. 187.

Perfino le immagini, documento di verità per eccellenza,¹⁷³ non possono comunicare la realtà.¹⁷⁴ Anche se Semprún avesse visto se stesso tra i fotogrammi di quel cinegiornale, probabilmente non si sarebbe riconosciuto. Certo, avrebbe capito che i tratti somatici stravolti gli sarebbero appartenuti, ma non avrebbe riconosciuto i suoi occhi, non avrebbe più capito la sofferenza che in quel preciso istante stava soffrendo. Ovviamente, a questo punto bisogna fermarsi: gli strumenti del critico non possono sondare l'inaccaduto, l'impossibile.

Certo, però, è possibile discutere alcune dichiarazioni d'autore. Sebbene non siano sempre attendibili, tuttavia esse hanno un'importanza particolare quando vengono espresse direttamente sulla pagina di un libro, cioè quando l'autore decide di farle diventare sostanza narrativa, corpo della propria opera, e quindi materiali su cui è auspicabile operare un'analisi critica attenta alla loro doppia natura, reale e finzionale. È proprio in una nota metaletteraria che Semprún ritorna per la terza volta sul problema della finzione.

Alla fine di *La scrittura o la vita*, l'autore spiega al lettore il modo in cui è riuscito a guarire dalla malattia della scrittura, cioè attraverso la pubblicazione di *Le grand voyage*. Il grande viaggio è quello di deportazione dei prigionieri in Germania. Il protagonista, per tutto il tempo passato nel convoglio, discute con un certo ragazzo di Semur, ma:

«il ragazzo di Semur è un personaggio romanzesco. Ho inventato il ragazzo di Semur per farmi compagnia, quando ho rifatto quel viaggio nella realtà sognata della scrittura [...]: la realtà ha spesso bisogno di invenzione, per diventare vera. Cioè verosimile. Per conquistare la convinzione, l'emozione del lettore. [...]. Una finzione pertinente e calorosa».¹⁷⁵

¹⁷³ Anche se su questo aspetto ha posto il suo veto Roland Barthes tra le pagine di *La chambre claire*, Gallimard, Seuil, Paris, 1980 (trad. it. *La camera chiara*, Einaudi, Torino, 1980).

¹⁷⁴ In un capitolo dedicato a *Shoah* di Claude Lanzmann, anche Cristina Demaria propone il principio di finzione come soluzione al problema della comunicabilità: «*Shoah* è una serissima *fiction del reale*, una finzionalizzazione della realtà che fa ricorso all'artificio e al sotterfugio per indurre alla testimonianza, unica maniera di immaginare, e quindi di comporre e trasmettere, una "verità"». Cristina Demaria, *Il trauma, l'archivio e il testimone. La semiotica, il documentario e la rappresentazione del "reale"*, Bononia University Press, Bologna, 2012, p. 115. Alcune delle modalità finzionali adottate in *Shoah* sono «il passaggio dai dettagli e dalle minuzie del racconto allo spazio vuoto di luoghi che comunque vengono guardati e riguardati», come le camere a gas o alcuni vagoni ferroviari. *Ivi*, p. 118. In breve: «*Shoah* mira certo a documentare il trauma dell'Olocausto, e lo fa in modo ossessivo, ma in quanto opera d'arte, oggetto estetico». *Ivi*, p. 106.

¹⁷⁵ J. Semprún, *La scrittura o la vita*, cit., pp. 240-241.

Cosa significa «pertinente e calorosa»? Significa che non c'è bisogno di stravolgere la verità, ma che bastano piccoli accorgimenti retorici per accogliere un lettore già di per sé impaurito dall'argomento della favola, e per tranquillizzare il narratore che, come ha sostenuto Todorov,¹⁷⁶ ha bisogno di situarsi in una posizione intermedia tra se stesso e il male, per raccontarlo. Significa che un reduce non ha bisogno di inventare chissà cosa per rendere narrabile la propria storia. Infatti, quando i reduci parlano di cose inimmaginabili da raccontare, in realtà stanno parlando di cose inimmaginabili fino ad allora soltanto nei racconti. Raccontare una favola in cui muore l'intera popolazione di un villaggio, magari trucidata da un drago o da una bestia, non ha mai destato scandalo, appunto perché si tratta di una favola, cioè di una narrazione che ha già instaurato con il lettore un patto finzionale.

Ma se – come afferma il Momik di *Vedi alla voce: amore*,¹⁷⁷ un figlio di sopravvissuti – una qualunque bestia può tramutarsi nella "belva nazista", la favola lentamente tramuta il suo corso e diventa lentamente nevrosi, malattia. Infine, diventa realtà.

¹⁷⁶ T. Todorov, *Di fronte all'estremo*, cit., p. 271.

¹⁷⁷ David Grossman, *"Ayen" erekh: ahavà*, Hoza'at Hakibbutz, Tel Aviv, 1986 (trad. it. *Vedi alla voce: amore*, Mondadori, Milano, 1988).

3. Gli scrittori della seconda generazione: quando la finzione è un obbligo

«È inimmaginabile, quindi devo immaginarlo nonostante tutto».¹⁷⁸

Georges Didi-Huberman

Siamo giunti a un passaggio cruciale. I testi finora posti in questione sono testimonianze, hanno quindi un legame particolare con i fatti storici perché si preoccupano di tramandarli in modo che possano fungere da monito e da *exempla* negativi. Qual è il modo in cui queste vicende vengono accolte, rielaborate e ritrasmesse da altri autori?

Ho parlato di *scritture* di prima (Levi, Antelme) e di seconda generazione (Wiesel, Semprún, Levi). Ora intendo parlare, invece, di *scrittori* di seconda generazione. Questa congerie di autori non costituisce un insieme monolitico: al contrario, è mossa da una diversità di approcci piuttosto eterogenea. Prima di tutto la scelta del genere: si tratta di scrittori, di *graphic novelist*, di registi, che producono opere d'arte caratterizzate dall'utilizzo di mezzi differenti. Com'è ovvio, ogni mezzo ha i suoi limiti e le proprie modalità specifiche di trattare il problema.

Inoltre, bisogna guardare alla biografia degli autori per poterne comprendere appieno il punto di vista. C'è chi scrive – o disegna, o gira – a partire dalla propria esperienza biografica di figlio di internati, o di ebrei scampati al massacro (David Grossman, Art Spiegelman, Georges Perec); chi trae ispirazione dal materiale esistente per produrre un'opera d'arte originale senza avere avuto alcun legame con il genocidio (Roberto Benigni); chi utilizza il mezzo cinematografico come mezzo di verità e produce documentari pur non avendo legami con la Shoah (Claude Lanzmann); chi ipotizza una sorta di distopia personale, da figlio di ebrei che non sono stati perseguitati perché fuggiti appena in tempo (Joe Kubert); chi infine come Jonathan Littell, discendente da ebrei polacchi emigrati negli Stati Uniti alla fine dell'Ottocento, torna sull'argomento della Shoah da una prospettiva comunque esterna perché non avverte più la propria appartenenza alla cultura ebraica.

¹⁷⁸ Georges Didi-Huberman, *Écorces*, Minuit, Paris, 2011 (trad. it. *Scorze*, Nottetempo, Roma, 2014, p. 30)

Di fronte alla vasta mole di opere che hanno per oggetto la Shoah, fare una scelta è un passaggio necessario, ma anche un compito scomodo, perché scegliere significa escludere. Tuttavia, dato che a breve mi occuperò di analizzare i dispositivi retorici che mettono in moto la dinamica della vergogna, credo di poter operare una scelta funzionale a questo obiettivo, indicando come autori di riferimento Georges Perec, David Grossman, Art Spiegelman, Joe Kubert, e Jonathan Littell. Ciò che mi preme sottolineare adesso è il fatto che, non potendo contare sull'*Erlebnis* di chi li ha preceduti, questi autori sono costretti a fare un uso dichiarato della finzione.

3.1 Georges Perec

«Non so se non abbia niente da dire, ma so che non dico niente; non so se quello che avrei da dire non venga detto perché indicibile (l'indicibile non si annida nella scrittura, al contrario, è ciò che ne ha innescato il processo); so che quanto dico è vuoto, neutro, è il segno definitivo di un definitivo annientamento».¹⁷⁹

In questo senso, Perec è uno scrittore di primo piano. Figlio di ebrei polacchi immigrati in Francia, rimasto orfano di entrambi in tenera età (suo padre morì da soldato nella Legione Straniera, la madre ad Auschwitz), scrive della Shoah e del Nazismo non a partire da un'esperienza, ma da una mancanza di esperienza. A partire da un vuoto.

Alberto Cavallion, nell'introduzione all'edizione italiana del '97 di *La specie umana*, ricorda che Antelme era considerato da Perec come uno dei suoi primi maestri di scrittura, perché credeva di vedere in lui il "portatore sano" di un ottimismo nei confronti del linguaggio difficile da concepire per un sopravvissuto. «Antelme» sostiene Cavallion «avrebbe vaticinato l'avvenire del linguaggio e della letteratura, nel momento stesso in cui Adorno e i francofortesi ne decretavano la fine».¹⁸⁰ E dunque cita direttamente un passo dalla recensione a *La specie umana* pubblicata da Perec nel 1962 su *Partisans*:

«Il n'est d'époque, il n'est de conditions, il n'est de crises dont on ne puisse ordonner; il n'est de situations qu'on ne puisse maîtriser; il n'est de phénomènes que la raison et le langage, la sensibilité et la rationalité ne puissent conquérir».¹⁸¹

Ordinare, controllare, conquistare: le capacità che la ragione e il linguaggio possono avere, anche dopo Auschwitz. Questa successione di verbi, di poteri, sembra perfettamente adeguata per descrivere le capacità che si vogliono conferire al linguaggio nelle scritture combinatorie dell'Oulipo. Le *contraintes*, dispositivo oulipiano per

¹⁷⁹ Georges Perec, *W o il ricordo d'infanzia*, Einaudi, Torino, 2005, p. 48.

¹⁸⁰ R. Antelme, *La specie umana*, cit., p. VI.

¹⁸¹ Georges Perec, *L. G. Une aventure des années soixante*, Seuil, Paris, 1992, pp. 64 e 113-114. Testo non tradotto in italiano.

eccellenza, sono delle obbligazioni da seguire nel corso della scrittura, segnalano ciò che si può e ciò che non si può fare, danno indicazioni laddove prevalgono il vuoto e la mancanza di direzioni. Le *contraintes* esprimono delle scelte e quindi delle esclusioni, rappresentano un dispositivo di creazione narrativa che origina direttamente, in Perec, dal vuoto costituito dalla perdita dei suoi genitori.

Perec ha dato un saggio mirabile di questo metodo combinatorio in *La vita istruzioni per l'uso*,¹⁸² quando si è posto di fronte al suo quadrato latino di ordine 10.¹⁸³ È gigantesca la mole di lavoro che ha comportato non solo la creazione della sua immensa "macchina crea-storie", ma anche la sua realizzazione in termini pratici: centinaia di obbligazioni che chiedono di essere esaudite. Sono *contraintes* perfettamente ordinate, da controllare una per una, per conquistare finalmente la forma di un romanzo immenso ed eterogeneo come pochi.

Eppure lo scrittore lascia insoluta l'ultima casella del suo quadrato latino, l'ultima lista di *contraintes* a vuoto, l'ultimo pezzo del puzzle storpio e non collocabile. Quasi a dire che rimane un vuoto incolmabile anche nelle costruzioni grandiose e ordinate. Ma nonostante tutto, questo vuoto non esclude la possibilità che le altre novantanove caselle possano essere piene, fitte, densissime. È l'ottimismo nei confronti del potere del linguaggio, che non può ordinare tutto, non può controllare e conquistare tutto, ma certo può rappresentare un'ancora di salvezza. Del suo scrivere per sopravvivere Perec darà una definizione stringente nel libro che meglio presenta, sotto le maglie di una terribile allegoria, la tragedia dei campi di concentramento, *W o il ricordo d'infanzia*:¹⁸⁴ «la scrittura è il ricordo della loro morte», di quella dei genitori, «e l'affermazione della mia vita».¹⁸⁵

In un testo del 1970, poi pubblicato nel 1990 con il titolo *Je suis né*,¹⁸⁶ Perec scrive:

«Je suis né le 7.3.36. Combien de dizaines, de centaines de fois ai-je écrit cette phrase? Je n'en sais rien. Je sais que j'ai commencé assez tôt, bien avant que le projet d'une autobiographie se forme».¹⁸⁷

¹⁸² G. Perec, *La vie mode d'emploi*, Hachette, Paris, 1978 (trad. it. *La vita istruzioni per l'uso*, Rizzoli, Milano, 1984).

¹⁸³ G. Perec, *Cahier des charges de La vie mode d'emploi*, CNRS Editions, Paris, 1993.

¹⁸⁴ G. Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, Denoël, Paris, 1975 (trad. it. *W o il ricordo d'infanzia*, Einaudi, Torino, 2005).

¹⁸⁵ G. Perec, *W o il ricordo d'infanzia*, cit., p. 49.

¹⁸⁶ G. Perec, *Je suis né*, Seuil, Paris, 1990.

¹⁸⁷ *Ivi*, p. 9. Testo non tradotto in italiano.

Avrebbe continuato a scrivere questa frase anche in *W*. Nella parte in corsivo, che appunto racconta l'avventura di Gaspard Winckler sull'isola che ha per nome W e che si presenta come un'allegoria di Auschwitz, Perec scrive immediatamente, nel primo capitolo:

«Sono nato il 25 giugno 19..., verso le quattro del mattino, a R., una borgata di tre case nei pressi di A.».¹⁸⁸

Una frase che ha la pretesa formale di dirci qualcosa di preciso, che quasi ricalca, seppur in prima persona, il documento di un ufficio dell'anagrafe, ma che infine non ci dice nulla. Nella parte tipograficamente stampata in tondo, invece, Perec parla di se stesso, non dell'alter ego Winckler, e allora diventa molto preciso:

«Sono nato sabato 7 marzo 1936, verso le nove di sera, in una clinica ostetrica al n. 19 di rue de l'Atlas, a Parigi, nel 19° arrondissement».¹⁸⁹

Questa è solo una delle molte specularità che infittiscono la trama di rapporti tra le due parti del libro. È una collezione di doppi, di ricorrenze mancate, di contrari, di continue negazioni. Come dichiara lui stesso tra le righe di *Je suis né*, Perec è un seguace di Svevo e si fa esecutore della famosa sentenza: «Una confessione in iscritto è sempre menzognera».¹⁹⁰ Svevo attribuisce questa sorta di impossibilità etica del linguaggio alla convenzione letteraria dell'epoca, che non permetteva di scrivere in dialetto («Con ogni nostra parola toscana noi mentiamo!»).¹⁹¹

In Perec, la dicotomia non divide la lingua dal dialetto, ma la realtà dalla finzione, o meglio, dalla bugia involontaria, dal cortocircuito della memoria. Vi è non solo un utilizzo dichiarato della finzione e della bugia, ma addirittura una loro legittimazione come portatrici di verità, perché un libro che parla di ricordi non può ignorare la natura fallace della memoria,¹⁹² non può ignorare che nella realtà della vita psicologica di ognuno di noi si annidano cortocircuiti tra ricordo e ricordo affinché il soggetto possa sopravvivere al proprio inconscio. Qui la bugia è consustanziale alla verità.

¹⁸⁸ G. Perec, *W o il ricordo d'infanzia*, cit., p. 7.

¹⁸⁹ *Ivi*, p. 24.

¹⁹⁰ Italo Svevo, *La coscienza di Zeno*, Einaudi, Torino, 1987, p. 409.

¹⁹¹ *Ibidem*.

¹⁹² Primo Levi dedica un intero capitolo del suo ultimo libro alla fallacia della memoria. Cfr. P. Levi, *I sommersi e i salvati*, cit., pp. 13-23.

Perec cerca di mostrarlo letterariamente nella parte in tondo di *W*, attraverso la continua rettifica dei suoi ricordi, di capitolo in capitolo. La narrazione dell'ultimo ricordo della madre è esemplare, dato che viene formulata e corretta per ben tre volte:

«Di mia madre il solo ricordo che mi resta è quello del giorno in cui mi accompagnò alla gare de Lyon da dove, con un convoglio della Croce Rossa, partii per Villard-de-Lans: nonostante non avessi niente di rotto portavo un braccio al collo. Mia madre mi comprò uno Charlot intitolato Charlot paracadutista: sull'illustrazione di copertina, le funi di sospensione del paracadute non sono altro che le bretelle dei pantaloni di Charlot».¹⁹³

«Un giorno mi accompagnò alla stazione. Era il 1942. Gare de Lyon. Mi comprò un giornalino illustrato, forse uno Charlot. Mi sembra di vederla sventolare un fazzoletto bianco sulla banchina mentre il treno si mette in moto. Andavo a Villard-de-Lans, con la Croce Rossa».¹⁹⁴

«Mia madre mi accompagnò alla gare de Lyon. Avevo sei anni. Mi affidò a un convoglio della Croce Rossa che partiva per Grenoble, nella zona libera. Mi comprò un giornalino illustrato, uno Charlot; sulla copertina c'era Charlot, con il suo bastone, il cappello, le scarpe e i baffetti, che si lanciava con il paracadute. Il paracadute era agganciato a Charlot tramite le bretelle dei suoi pantaloni. La Croce Rossa evacuava i feriti. Io non ero ferito; tuttavia dovevo essere evacuato. Quindi dovevo fingermi ferito. Per questo portavo il braccio al collo. Mia zia però è quasi categorica: non avevo il braccio al collo, non ce n'era motivo».¹⁹⁵

Come è chiaro, per quanto la memoria si sforzi di scavare dentro se stessa, per Perec è impossibile ricostruire in modo puntuale il proprio passato precedente alla Liberazione. Questa bugia fa parte della sua vita, della sua personalità: una bugia che ha contribuito alla verità di questo essere umano. Anni dopo, lo scrittore riuscirà a interpretare questo ricordo, esattamente come si fa con i sogni: il paracadute e il braccio al collo sono elementi che rappresentano il sostegno, la sospensione, e vengono contrapposti alla scomparsa della madre, vale a dire alla caduta dell'ultima certezza infantile.

Un altro esempio chiarisce bene come una bugia, creduta verità per lungo tempo, abbia potuto contribuire alla costruzione della personalità di Perec. Lo scrittore racconta di un incidente avuto da bambino e della conseguente frattura ossea, la quale suscitava

¹⁹³ G. Perec, *W o il ricordo d'infanzia*, cit., p. 32.

¹⁹⁴ *Ivi*, p. 38.

¹⁹⁵ *Ivi* p. 63.

la compassione e le attenzioni di tutti gli adulti, rendendo in certo modo felice il piccolo Georges. Nel 1970 lo scrittore incontra un vecchio amico d'infanzia che gli rivela di non ricordare affatto il suo incidente, «ma rimase estremamente colpito poiché tra i suoi ricordi c'era un incidente del tutto identico»,¹⁹⁶ accaduto però a un loro amico comune, Philippe. Perec quindi era stato solo testimone di quell'incidente, non vittima, e ne trae una riflessione esplicita:

«Come nel caso del braccio al collo alla gare de Lyon, sono perfettamente consapevole del significato di queste fratture [...] anche se oggi la metafora mi pare inadeguata a descrivere ciò che di fatto era stato spezzato [...]. Queste terapie immaginarie [...] designavano sofferenze dicibili e avevano il compito di giustificare delle coccole le cui vere ragioni erano solo sussurrate».¹⁹⁷

Vale a dire che, per sopportare le attenzioni affettuose che gli erano riservate in quanto orfano, Perec inventava incidenti immaginari allo scopo di sostituire il trauma della morte dei genitori con un altro trauma meno importante. Cioè costruiva una bugia, protratta fino all'età adulta, per continuare a sopravvivere, per mutare la natura di quelle coccole, per deviare la traiettoria dell'affetto di quelle carezze. Tale deviazione non è una semplice bugia, ma una bugia consustanziale alla verità, una bugia trattata e interpretata quasi freudianamente, come se si trattasse di un sogno.

La dicotomia tra realtà e finzione e l'analogia tra ricordo e sogno sono il punto di partenza per poter scrivere, attraverso un procedimento allegorico terrificante, la storia di un'isola di nome W, che coincide infine con la storia di Auschwitz.

Perec parla dei suoi ricordi d'infanzia dichiarando fin dall'*incipit* della parte in tondo: «Non ho ricordi d'infanzia».¹⁹⁸ Può quindi parlare del Lager che ha inghiottito sua madre senza esserci stato, perché questo vuoto, che ha bisogno di essere colmato con l'ausilio dell'immaginazione, è un vuoto reale della sua vita.

Quindi è del tutto legittimo parlare con l'ausilio della finzione dei campi di concentramento, per testimoniare storicamente la cruda realtà privata di chi ne ha subito gli effetti passivi, non solo nella vita materiale ma anche nella costituzione psicologica della propria fantasia, dall'età infantile fino a quella adulta.

¹⁹⁶ *Ivi*, p. 92.

¹⁹⁷ *Ivi*, p. 93.

¹⁹⁸ *Ivi*, p. 8.

La mente del Perec bambino, influenzata da quella del Perec adulto, dà origine a un'isola immaginaria in cui lo sport e la sottoalimentazione sono i due perni della società. Attraverso questa allegoria si mette in atto un procedimento parodico che svela i meccanismi interni del Lager per come possono essere osservati da un punto di vista altro, ed essi riappaiono improvvisamente in tutta la loro forza tragica proprio nei passi in cui la parodia cessa di essere tale e la realtà della Shoah viene trattata con parole più esplicite. Per esempio, alla fine della parte in corsivo Perec riprende delle parole tedesche di cui il suo maestro Antelme ha fatto larghissimo uso, e sprofonda improvvisamente il suo lettore nella realtà storica:

«Ma gli Uomini devono alzarsi e mettersi in fila. Devono uscire dalle camerate – Raus! Raus! – devono mettersi a correre – Schnell! Schnell! – devono entrare nello Stadio in un ordine impeccabile!».¹⁹⁹

Quando il lettore si trova davanti a queste poche righe subisce una sorta di shock, perché è stato abituato per quasi duecento pagine a leggere una versione parodiata del campo di concentramento, che lo ha costretto a un continuo esercizio di lenta decifrazione per comprendere quali siano le coincidenze tra il mondo di W e il mondo di Auschwitz. Quando si legge *Raus!*, quando si legge *Schnell!*, non c'è bisogno di alcun ragionamento, di alcun filtro. L'allegoria è squarciata e il lettore si trova immerso nel mondo reale, quasi in apnea. Si ritrova come davanti a un autoritratto i cui occhi, d'improvviso, iniziano a muoversi, senza dare scampo agli sguardi di chi ha di fronte.

¹⁹⁹ *Ivi*, p. 178.

3.2 David Grossman

David Grossman si muove su una linea diversa, seppur parallela. È infatti figlio di emigrati polacchi in Israele, ma non per motivi connessi alla *Endlösung*: la nonna paterna emigrò in Palestina con il figlio di nove anni, Yitzhak, mentre la madre nacque direttamente nel territorio della Palestina britannica. Grossman fa quindi parte della generazione dei figli, nato nel 1954 a Gerusalemme, ma non ha un trauma familiare diretto con cui fare i conti, come nel caso di Perec. Vive certamente, com'è ovvio, il motivo di disagio più importante per la sua generazione.²⁰⁰

In risposta a un interrogativo di Wiesel, che si chiede come comunicare la Shoah alle nuove generazioni, Grossman scrive quello che oggi è considerato il suo libro più importante, *Vedi alla voce: amore*.²⁰¹ Grossman ha scritto anche libri per bambini, prima e dopo la pubblicazione di questo romanzo, ma non sceglie un registro di lettura facile, non scrive in modo da essere compreso da un lettore inesperto: per questo motivo Grossman non scrive una storia per le nuove generazioni, ma una storia delle nuove generazioni, perché ne mima la confusione e la paura attraverso la lingua. La parola di Grossman per le nuove generazioni non è una medicina, è uno specchio.

L'autore di *Vedi alla voce: amore* inventa un vero e proprio linguaggio ed entra in una sorta di mimesi espressiva con il Bruno Schulz di *Le botteghe color cannella*.²⁰² Ha bisogno di rinnovare completamente gli strumenti dello scrittore per poter parlare di un'esperienza non esperita, di affilare il coltello della finzione per affondarlo nella carne viva della realtà del genocidio e dei suoi effetti di lunga durata.

Per far questo, inaugura la sua opera con la storia di Momik, un bambino nato nel dopoguerra a Gerusalemme. La cosa sembrerebbe coincidere con la biografia dell'autore, ma non è così. Infatti il bambino è figlio di sopravvissuti al genocidio e assorbe inconsciamente i traumi dei genitori.

²⁰⁰ «Although David Grossman is strictly not a 'second generation' holocaust survivor (his parents emigrated to Israel years before the Nazis came to power), his novel is nonetheless an example par excellence of this type of Shoah literature». Mark De Kesel, Katarzyna Szurmiak, *Introduction* in Marc De Kesel, Bettine Siertsema, Katarzyna Szurmiak, *See under: Shoah. Imagining the Holocaust with David Grossman*, Brill, Leiden, 2014, p. 1. Nello stesso volume, cfr. Dany Nobus, *Quod Vide, or the Displacement of Meaning In the Narrative Construction of Love*, p. 13.

²⁰¹ David Grossman, *'Ayen 'Erekh: Ahavà*, cit., 1986 (trad. it. *Vedi alla voce: amore*, Mondadori, Milano, 1988).

²⁰² Bruno Schulz, *Sklepy cynamonowe*, Towarzystwo Wydawnicze „Rój”, Warszawie, 1933 (trad. it. *Le botteghe color cannella*, Einaudi, Torino, 1970).

Lo scrittore adotta un tattica narrativa piuttosto comune: creare un protagonista bambino permette di parlare di qualsiasi cosa da un punto di vista straniante ma in certo modo familiare, dato che tutti abbiamo avuto un'infanzia, felice o infelice che sia. Il dato che fa di questo romanzo un'opera importante è che l'oggetto dell'osservazione straniata del bambino non è il Lager, ma gli effetti post trauma dei suoi genitori.

In un periodo in cui il disturbo post traumatico da stress entrava nella terza edizione del DSM grazie soprattutto alle spinte dei veterani del Vietnam – con ciò che ne consegue a livello pratico, ovvero l'assistenza sanitaria statale²⁰³ – Grossman sembra dare voce anche a quei potenziali pazienti provenienti dai campi di concentramento. I genitori di Momik non dormono a causa degli incubi,²⁰⁴ sono depressi, gestiscono in modo non lineare il loro rapporto con il figlio. Soprattutto, quando parlano della Polonia e della Germania di fronte al bambino, usano l'espressione "Quel Paese Lì": questo è il segnale di una lunga catena di omissioni e di eufemismi della Shoah, il genocidio che i genitori non vogliono in nessun modo raccontare al figlio per non contagiargli il loro trauma.

Purtroppo sembra che Momik sia un bambino più dotato del normale e assorbe comunque quel veleno che riempie i pensieri dei genitori: per questo non si dà pace, fa domande continue, soprattutto a Bella, droghiera del quartiere e amica di famiglia. Esplora quegli eufemismi e quei nascondimenti non per curiosità morbosa, ma perché pensa di essere in grado di salvare i genitori.

Un giorno sente Bella parlare della "Belva Nazista", indicata come la causa di tutti i mali della gente che gli vive intorno. Alla domanda ingenua di Momik, che chiede spiegazioni, Bella risponde che «la Belva Nazista in fondo poteva venir fuori da qualunque bestiaccia, se solo l'avessero allevata in modo adatto e col mangiare adatto».²⁰⁵ Il problema è che Momik pensa che si tratti di una bestia vera, di un animale che potenzialmente si sarebbe potuto trasformare in un feroce predatore. Allora decide di creare una specie di zoo nel ripostiglio di casa sua – mai frequentato dagli adulti e quindi perfetto contenitore di segreti – per cercare di far scaturire da una bestiola tra le

²⁰³ «What is at stake in the recent emphasis on the traumatic image? In 1980, largely as a result of agitation by the anti-Vietnam War movement, PTSD was introduced into the third edition of the Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders (DSM-III), the official classification manual of the American Psychiatric Association». Ruth Leys, *From guilt to shame. Auschwitz and after*, Princeton University Press, Princeton-Oxford, 2007, p. 94. Cfr. anche Cristina Demaria, *Il trauma, l'archivio e il testimone*, cit., p. 29.

²⁰⁴ D. Grossman, *Vedi alla voce: amore*, cit., pp. 43-44.

²⁰⁵ *Ivi*, p. 27.

tante la terribile Belva Nazista, per poi domarla e salvare tutti i suoi cari.²⁰⁶ Anche lui, nel suo piccolo, è un *Geheimnisträger*.

Il bambino poi entra progressivamente in una sorta di processo delirante, si documenta sulla Shoah, va di nascosto in biblioteca, osserva le fotografie documentarie dei Lager, sommerge Bella di domande:

«cos'è il Treno-Della-Morte? E perché avevano ammazzato i bambini? E cosa prova la gente quando si scava la fossa? E Hitler ce l'aveva la mamma? Davvero col sapone fatto di gente si lavavano? Dove ammazzano ora la gente? Cosa vuol dire "Jude"? Cosa sono gli esperimenti su cavie umane?».²⁰⁷

Il pensiero della Belva diventa una vera e propria ossessione, ma dotata di una sua logica interna: proprio come la Shoah. Infatti il bambino riesce a capire da solo che alle bestie bisogna dare il cibo giusto, e a quella bestia speciale bisogna dare l'ebreo.²⁰⁸

Questo lo porta, a un certo punto, alla conclusione del suo delirio: riesce a condurre alcuni ebrei adulti – ma dalla psicologia instabile – nel suo ripostiglio, per far risvegliare la Belva Nazista da uno dei tanti animali che hanno ormai riempito la stanza trasformandola in una sorta di stalla lasciata a se stessa, in cui le bestiole sono ormai nervosissime per via della lunga cattività in gabbie piccolissime.²⁰⁹ Il bambino sembra che pensi e che agisca proprio come una SS, il suo delirio di salvezza lo porta in realtà a pensarla esattamente come i carnefici.

Questo disegno narrativo, che mostra come dall'ingenuità e dalla buona fede di un bambino possano nascere i mostri della mente, si carica di un messaggio morale: bisogna legittimare il bisogno di parlare di quei fatti nonostante la loro indicibilità, perché Momik – o chiunque di noi al suo posto – impazzisce a causa di un silenzio.

È necessario che soffermarsi ora su alcuni brevi passaggi che, attraverso il dispositivo dello sguardo straniante di un bambino, giustificano l'uso della finzione e del linguaggio figurato come un buon mezzo per comunicare la profondità di campo della realtà storica. Attraverso alcuni brevi cenni, infatti, Grossman esprime con un vocabolario bambinesco alcuni nodi fondamentali della questione. Per esempio, per comunicare al lettore la possibilità di un ritorno di Auschwitz, il narratore pone Momik

²⁰⁶ *Ivi*, p. 46.

²⁰⁷ *Ivi*, p. 88.

²⁰⁸ *Ivi*, p. 89.

²⁰⁹ *Ivi*, p. 78

in una situazione particolare: il bambino, più scaltro dei suoi coetanei, segna tutto quello che gli succede su un quaderno (il "Quaderno di Spionaggio"), e infine scopre che la maestra fa una verifica di aritmetica una volta al mese. Riesce quindi a prevedere ogni volta la data del compito a sorpresa. I compagni, quindi, «pensano davvero che Momik è un mago, ma chi c'ha a casa un Quaderno di Spionaggio e ci segna tutto quel che succede, lui può sapere che quel ch'è successo una volta ne succederà anche un'altra».²¹⁰ Da adulto Momik non cambierà opinione, dato che l'evento di cui paventerà il ritorno sarà proprio la Shoah, non certo un compito di matematica.

Inoltre, per Momik i numeri sull'avambraccio sinistro dei suoi parenti sopravvissuti sono dei "codici segreti" e cerca di decifrarli, magari sostituendo il numero alla lettera corrispondente dell'alfabeto, o con altre soluzioni a incastro. Somma il numero di un parente con quello di un altro, li scompone, li unisce e li slega, alla ricerca della costruzione di una parola di senso compiuto: questo modo di ragionare è chiaramente in connessione con la Cabala ebraica, e Grossman riesce a rappresentare questo dato culturale con grande maestria. Ma la cosa che più colpisce il lettore è che, proprio a causa del numero, Momik pensi che il corpo del nonno, ridotto a uno stato di semidemenza, sia in realtà un grande involucro, una cassaforte da aprire attraverso la soluzione del "codice segreto", in modo tale da liberare un nonno piccolissimo, buono, che ama i bambini.²¹¹

Sulla questione del nome e del tatuaggio tornerò a breve. Qui mi preme invece sottolineare come Grossman comunichi al lettore la propria postura critica di fronte al problema della Shoah attraverso i pensieri leggeri di Momik:

«Momik non sapeva nemmeno cosa volesse dire lasciar cadere qualcosa senza andare fino in fondo, lui c'aveva una pazienza grossa così e sapeva che tutto quello che oggi ci sembra misterioso e spaventoso e poco chiaro, se ne può fare una cosa chiara come il sole, perché è tutta una questione di logica, e a ogni cosa c'è una spiegazione».²¹²

Le cose misteriose e poco chiare a cui si riferisce il bambino sono, in realtà, le parole del nonno Anshel che, demente ormai, non riesce più ad articolare un discorso di senso compiuto. Si riescono solo a isolare alcune parole apparentemente singole, come "herrneigel" o "sheherazadah": nella terza parte del romanzo il lettore capirà

²¹⁰ *Ivi*, p. 32.

²¹¹ *Ivi*, p. 33.

²¹² *Ivi*, p. 35.

perfettamente a cosa si riferiscono queste parole, ma dovrà prima passare attraverso il lavacro purificatore della seconda parte in cui si attua, come dicevo prima, quella mimesi linguistica con Bruno Schulz che si risolve nell'invenzione di un linguaggio e di un modo di procedere narrativamente del tutto nuovo. Solo dopo la seconda parte del romanzo il lettore, insieme con lo scrittore, può affrontare in modo più diretto il tema della Shoah: nella terza parte si narra infatti la storia di Anshel al tempo della sua detenzione in un Lager.

Ma il punto qui è un altro: Grossman costruisce un personaggio, Anshel, che dopo la detenzione non riesce più a parlare se non in forma di balbettio. La cosa coincide perfettamente con la sfiducia nei confronti del linguaggio da parte di tutti gli scrittori-testimoni che ho citato finora. Per di più, Anshel da giovane era uno scrittore, quindi mi pare che la coincidenza sia voluta e che questo personaggio sia la controfigura narrativa di ogni testimone reale della Shoah: dopo Auschwitz, la parola ha perso il suo potere di comunicare.

Ma Momik non ci sta e vuole attraversare questo mistero, decifrarlo per poterlo capire. Perché, come dice lui, di ogni cosa misteriosa, spaventosa, se ne può fare una cosa chiara come il sole, perché a tutto c'è una spiegazione, è una questione di logica. Anche se la logica può essere quella di cui parla Anshel a Herr Neigel nella citazione che ho posto in epigrafe a questo capitolo.²¹³

Grossman quindi ha fiducia nel linguaggio, anche se ha bisogno di torcerlo, di divaricarlo, di slabbrarlo perché sia utile ai suoi scopi. Ha quindi bisogno della finzione, dello straniamento, del punto di vista altro, e riesce a portare avanti questo modo di procedere fino alla descrizione straniata di un paese-campo, proprio come aveva già fatto Perec in *W*. Momik giunge infatti alla seguente conclusione, dopo aver decifrato a modo suo le parole che il padre urlava durante i suoi incubi notturni:

«Ed era successo così, che in quel Regno [in Quel Paese Lì] c'era la guerra, e il babbo era l'Imperatore lì ma anche il Capo dei Guerrieri. Un guerriero di truppe di comando, ecco cos'era. Uno dei suoi compagni [...] lo chiamavano Zonder, o forse è meglio scriverlo Sonder. È un nome strambo e forse un nome da cospiratori, un soprannome clandestino, come facevano al tempo dell'Irgun e della Banda Stern. E quelli stavano tutti in un grande campo che si chiamava con un nome complicato. Lì facevano esercitazioni e di lì uscivano anche per sortite coraggiosissime, che erano così segrete, che ancora oggi non se ne può dir nulla e bisogna tacerle. C'erano anche dei treni lì nei dintorni,

²¹³ *Ivi*, pp. 364-365.

ma questo non era tanto chiaro. [...]. Treni come quelli che i selvaggi indiani attaccavano? Tutto è molto confuso. Nel Regno del babbo si facevano anche grandi e splendide azioni belliche che si chiamavano akzien, e a volte facevano lì [...] meravigliose parate militari, delle marce, come a Gerusalemme il Giorno dell'Indipendenza. Un-due, un-due, urla il babbo di Momik nel sonno, links-rechts urla in tedesco e Bella non vuole assolutamente tradurre queste parole a Momik». ²¹⁴

Il bambino non capisce tutto fino in fondo, com'è ovvio, ma di fatto racconta in un modo disarmante, a metà tra la fiaba e l'epica, che il padre era un *Kapo*, forse componente di un *Sonderkommando*, e viveva in un Lager polacco o tedesco. Le *corvée* di lavoro diventano, ai suoi occhi innocenti, delle esercitazioni (come in *W*), per preparare i soldati a delle sortite coraggiosissime: forse si tratta delle giornate di lavoro in luoghi esterni ai campi (come nel caso della I.G. Farben a Monowitz) o più probabilmente di quelle dei *Sonderkommando*, dato che spesso le zone in cui venivano installati i forni crematori e le fosse comuni erano distanti dai luoghi più frequentati nella quotidianità. Quelle che il bambino chiama «sortite coraggiosissime» erano inoltre «segretissime», tanto che ancora oggi bisogna tacerle: si sa che il lavoro inerente la *Endlösung* era coperto da segreto di stato e che ogni detenuto, a maggior ragione se componente di un *Sonderkommando*, era un pericoloso *Geheimnisträger*. ²¹⁵

Il padre, visto ingenuamente come un eroe, come un capo di guerrieri in buona fede, è in realtà un classico esponente di quel potere espresso nella zona grigia di cui ha parlato Primo Levi. ²¹⁶ Il bambino, seppur molto intelligente, non ha i mezzi per capirlo razionalmente, ma sembra quasi che lo avverta spiritualmente, dato che di lì a poco raggiungerà uno stato paranoico particolarmente violento.

Per nascondere a se stesso il significato degli urli terribili del padre, Momik costruisce una bugia, misinterpreta, inventa, esattamente. Fa uso, quindi, dello stesso procedimento – il ricordo di copertura – messo in moto da Perec quando ha avuto bisogno di inventare il ricordo di una frattura da lui subita, per stornare dalla sua mente i motivi reali per cui tutti gli adulti che gli vivevano accanto gli riservavano sempre delle carezze particolari: le carezze che si danno agli orfani.

²¹⁴ *Ivi*, pp. 43-44.

²¹⁵ Jonathan Littell descrive bene le tempie orlate di sudore delle SS presenti ai discorsi di Poznań, unico momento in tutta la storia del Reich in cui Himmler ha rotto gli indugi e parlato della questione ebraica in termini espliciti. Jonathan Littell, *Le benevole*, Einaudi, Torino, 2007, pp. 640-644.

²¹⁶ P. Levi, *I sommersi e i salvati*, cit., pp. 24-52.

Per far questo, Momik annulla il ricordo del nome del campo in cui stava il padre («un grande campo» con «un nome complicato»), e sostiene che Zonder, o Sonder, sia il nome in codice di un compagno del padre: un nome da *feuilleton*, da cospiratore. Infine, lega questo fantomatico nome alla sua realtà quotidiana di cittadino di Gerusalemme, dato che cita espressamente l'Irgun²¹⁷ e la banda Stern,²¹⁸ ovvero le due maggiori organizzazioni terroristiche votate all'allontanamento del potere politico britannico dalla Palestina. Sonder è un eroe, non un prefisso che indica la terrificante "specialità" di quei *Kommando*.

I treni di "Quel Paese Lì" si trasformano subito nei treni degli *yankee* attaccati dagli indiani pellerossa, nelle carrozze prese d'assalto nei western: tutto perfettamente in linea con la mentalità di un bambino che vive a Gerusalemme tra gli anni Cinquanta e Sessanta.

Giungiamo infine a un passaggio cruciale, in cui la lingua di Momik offre qualche elemento in più per ipotizzare che il padre fosse assai compromesso con le SS. Il bambino parla di *akzien*, che è poi la resa grafica italiana del tedesco *Aktien*,²¹⁹ ovvero uno dei mille eufemismi che i dirigenti del Reich hanno coniato, nel loro linguaggio burocratico, per indicare le azioni di sterminio. Il termine *Aktion* indicava principalmente le operazioni degli *Einsatzgruppen*, cioè di quelle unità operative votate all'eliminazione degli oppositori-sabotatori (ebrei e comunisti) nelle regioni appena conquistate del fronte orientale, ma era usato sovente per indicare anche altre fasi dello sterminio. Spesso i detenuti che andavano a morire dovevano procedere a passo di marcia verso le fosse comuni sull'orlo delle quali sarebbero stati fucilati, o verso i forni. È a queste marce che probabilmente Momik allude, dato che sono citate subito dopo le *akzien*. Il padre urla sinistr-destr, un-due, nel tedesco *links-rechts*, e a Bella fa male tradurre queste parole per Momik, perché sa del probabile coinvolgimento del padre nella zona grigia. Quando finalmente traduce, dopo le domande insistenti del bambino, Momik si dice: «E questo è tutto? Momik è stupito, e allora perché lei si ostina tanto a non tradurre?». ²²⁰ Che male può fare questa coppia di parole? Il piccolo non può immaginare, anche se lo avverte psicologicamente, che quel *trait d'union* che unisce la

²¹⁷ Irgun Zvai Leumi, Organizzazione militare nazionale.

²¹⁸ Lohamei Herut Israel, Combattenti per la Libertà d'Israele, detto Banda Stern dal nome del suo primo comandante, Avraham Stern.

²¹⁹ Il termine corretto è *Aktion*. *Aktien* è il plurale di *Aktie*, che indica le azioni in senso economico-finanziario: non potrebbe trattarsi di un ulteriore eufemismo di copertura?

²²⁰ D. Grossman, *Vedi alla voce: amore*, cit., p. 44.

destra con la sinistra esprime l'accettazione di chi, ormai annichilito, va a morire con i propri passi, uno dopo l'altro.

In questo scavo dentro il corpo della parola (*Sonder, Aktion, links-rechts*), in questa investigazione che va oltre il significato superficiale, Grossman interroga le possibilità del linguaggio nuovo, attraverso un bambino di nove anni. Di questo problema Momik – nella seconda parte del libro ormai cresciuto e chiamato con il suo vero nome, Shlomik – si farà carico direttamente, dato che è uno scrittore e vuole raccontare la storia di suo nonno di fronte a Rudolf Hoss²²¹ al processo di Varsavia.²²² Di fronte alle sue difficoltà nella scrittura, la sua amante, Ayalah, lo sprona duramente invitandolo sciogliere l'ansia che lo blocca, che non gli permette di elencare nel dettaglio le atrocità:

«Al diavolo la precisione [...]. Era un vecchio [il nonno Anshel] che raccontava una storia a un nazista. Lui è rimasto in vita. Il nazikaputt. Se ti ostini ad aver bisogno di fatti, eccoti i fatti che cerchi».²²³

Ma a questo punto, dalla bocca di Ayalah viene proferita una dichiarazione di poetica:

«Da qui in avanti devi cominciare a scrivere con spirito di sacrificio. Non con ragionevolezza».²²⁴

Shlomik le risponde, sofferente: «Su quello che è successo laggiù bisogna scrivere solo i nudi fatti e basta. Sennò - che diritto ho io di toccare quella ferita?».²²⁵ Il lettore ricorderà che i compagni di Semprún una volta liberati, avevano lo stesso proposito: dire solo la verità, senza l'ausilio della finzione. Si tratta ancora una volta della distinzione di Berel Lang tra discorso figurativo e letterale.

Grossman, per bocca di Ayalah, sceglie il discorso figurativo: «Bisogna scrivere con un linguaggio umano, Shlomik. Tutti qui. Ed è già tanto. Quasi un linguaggio

²²¹ Nella traduzione italiana c'è un errore che mi permetto qui di segnalare, a meno che non si tratti di un errore commesso nel testo originale: viene indicato con il cognome "Hess" il comandante di Auschwitz Rudolf Höss. Errore di grafia che può generare una grande confusione, dato che Rudolf Hess era il Vice Führer della Germania, in pratica il secondo di Hitler fino al 1941.

²²² Poi cambierà idea e scriverà la storia di Anshel di fronte a Herr Neigel, il comandante del Lager in cui è prigioniero.

²²³ D. Grossman, *Vedi alla voce: amore*, cit., p. 135

²²⁴ *Ibidem*.

²²⁵ *Ibidem*.

poetico ci vuole».²²⁶ Shlomik timidamente prova a risponderle citando la famosa frase di Adorno, ma Ayalah-Grossman è impassibile:

«non proprio poesia, non con rime o con una metrica precisa e fissa, ma un discorso tra due esseri umani, solo questo, e un balbettio conosciuto e un po' di contatto e di vergogna, e sofferenza e cautela. Di così poco c'è bisogno».²²⁷

Per arrivare a questa semplicità, bisogna immergersi con la carne viva nel problema della scrittura, bisogna entrare nella metaforica "stanza bianca" di cui parla Ayalah,²²⁸ un luogo che non è un luogo: «È, diciamo, un gesto, sì [...] un gesto che fanno tutti i libri che si occupano dell'Olocausto, [...] un gesto che fanno verso qualcosa che resterà per sempre incompresa».²²⁹ Eppure la stanza bianca non è solo il non-luogo dell'impossibilità, ma anche quello dell'interrogazione inesausta e inesauribile, ovvero il ruolo fondamentale della letteratura, l'unico che le è rimasto:

«[la stanza bianca è] la prova più vera attraverso cui deve passare chiunque voglia scrivere sull'Olocausto. Come la Sfinge che lancia indovinelli. E là, in quella stanza, tu vieni di tua spontanea volontà e ti metti di fronte alla Sfinge [...], da quarant'anni gli scrittori scrivono dell'Olocausto e continueranno sempre a scriverne, e in un certo qual modo sono tutti quanti condannati al fallimento, perché ogni altra ferita e ogni altro malanno si può tradurre nella lingua di una realtà conosciuta, e solo la storia dell'Olocausto non la si può tradurre, ma resterà sempre questo bisogno di tentare ancora e di nuovo, di provarcisi, di smussare le sue punte acute sulla carne viva dello scrivente».²³⁰

L'impossibilità di raccontare quello che è stato non annulla il dovere etico di provare a tradurlo in un linguaggio comprensibile, per quanto complicato. Grossman fa proprio questo con la scrittura di *Vedi alla voce: amore*, correndo ovviamente i suoi rischi: scrivere un libro non necessario, fare della propria scrittura un'inutilità, ma anche dare la risposta sbagliata alla Sfinge, «e se non hai dato alla Sfinge la risposta giusta» dice Ayalah «sei sbranato. O ne esci senza capire. E a mio parere è lo stesso».²³¹

²²⁶ *Ibidem*.

²²⁷ *Ivi*, p. 136.

²²⁸ *Ivi*, pp. 158-164. In particolare, la metafora della "stanza bianca" sembra avere dei punti di connessione con quella degli "spazi vuoti" di Bruno Schulz. Cfr. Katarzyna Szurmiak, *Grossman's White Room and Schulzian Empty Spaces*, in *See under Shoah*, cit., pp. 59-73.

²²⁹ *Ivi*, pp. 160-161.

²³⁰ *Ivi*, p. 163.

²³¹ *Ivi*, p. 164.

Non capire equivale a morire, a perdere se stessi. In effetti Ayalah ha ragione, se consideriamo che la risposta corretta da dare alla Sfinge,²³² quella che le dà Edipo, è la parola che racchiude il senso di tutto ciò che stiamo discutendo adesso: uomo.

²³² Il mito della Sfinge era stato già citato da Primo Levi (*Se questo è un uomo*, cit., p. 133). Commenterò queste pagine leviane nel secondo capitolo del presente lavoro, cap. II, § 1.4, *Lo sguardo di Pannwitz*.

3.3 Art Spiegelman e Joe Kubert: la Shoah raccontata nelle Graphic Novel

Art Spiegelman si avvale di un medium differente rispetto a tutti gli altri testi che ho trattato finora. Infatti il suo *Maus* è una *graphic novel* in due volumi, pubblicati a distanza di cinque anni l'uno dall'altro,²³³ un'opera di grande importanza per il suo impatto sul pubblico – primo fumetto a vincere un Premio Pulitzer, nel 1992 – e ovviamente per le modalità narrative che adotta per affrontare un tema così scottante.

Art è figlio di due ebrei polacchi sopravvissuti alla Shoah, Vladek e Anja,²³⁴ emigrati negli Stati Uniti nel 1951. Non sceglie di raccontare la storia di come i suoi genitori siano sopravvissuti. Disegna invece la storia di come suo padre gli ha raccontato le proprie vicende. In breve, non scrive la biografia del genitore, ma un estratto della propria autobiografia: il momento in cui Art vuole scrivere un libro sul padre e inizia a intervistarlo. Ciò che risalta, oltre al rapporto che il sopravvissuto ha con il passato, è un aspetto inedito a qualsiasi libro di seconda generazione, almeno fino alla fine degli anni Ottanta: viene rappresentata per la prima volta la difficoltà relazionale che ci può essere tra un padre sopravvissuto ad Auschwitz e un figlio nato dopo la guerra.

Non si tratta solo di narrare gli orrori (come ricorderà il lettore, neanche Levi e Semprún volevano aggiungere altro rispetto ai libri degli storici), ma di vedere quali effetti essi abbiano nella lunga durata, quando la vita è tornata vivibile e discretamente agiata. È vivissimo inoltre l'intento metaletterario, in quanto le difficoltà relazionali tra Art e Vladek non riguardano un periodo generico della loro vita, ma il momento in cui devono parlare del passato tragico della famiglia per rappresentarlo, per farne una storia.

Il padre di Art è ossessionato dallo spreco di denaro, dal continuo riutilizzo degli oggetti rotti, dai vestiti poco caldi: insomma, vive ancora come se dovesse sopravvivere a qualcosa. Questo personaggio, tratto da un uomo realmente esistito, assomiglia molto

²³³ Art Spiegelman, *Maus. A Survivor's Tale. My Father Bleeds History*, Pantheon, New York, 1986 e *Maus. A Survivor's Tale. And Here My Troubles Began*, Pantheon, New York, 1991. D'ora in poi citerò i due libri con le rispettive diciture *Maus 1* e *Maus 2*.

²³⁴ Il curioso che volesse andare a vedere i nomi reali dei componenti di questa famiglia resterebbe sorpreso: gli Spiegelman hanno attraversato un'Europa tartassata dal nazismo e ormai diventata una babele delle lingue, tanto che i tedeschi, i russi li chiamavano in un certo modo, gli americani, i polacchi in un'altro. Spiegelman sceglie la grafia "Vladek" e "Anja" perché probabilmente la riteneva più leggibile per il pubblico anglosassone.

allo Shlomik di David Grossman, anche se quest'ultimo ha un carattere riflessivo, esistenzialista, mentre Vladek è più che altro caricaturale e rappresenta la linea comica del racconto, seppure amara oltremodo.

Vladek ripete, in maniera certo assai pedante, una certa consuetudine dei sopravvissuti, della quale ha parlato anche Levi: rispondere, a chi parla di fame o di freddo senza essere stato in Lager, che non sa neanche lontanamente cosa significhi provare quella fame, quel freddo.²³⁵ La cosa si evince sin dall'*incipit* della *graphic novel*: Art rimane deluso dal comportamento dei suoi amici, che lo lasciano solo dopo una sua caduta dai pattini; quando racconta il fatto a Vladek lui gli risponde:

«Friends? Your friends?... if you lock them together in a room with no food for a week... then you could see what it is, friends!». ²³⁶

All'inizio della storia, Vladek comincia a raccontare alcuni fatti privati che riguardano la sua storia d'amore con Lucia, precedente all'incontro con la futura moglie. In questo luogo del testo l'autore, oltre a rendere manifesto il dilemma di ogni biografo – ovvero l'opportunità o meno di narrare vicende che dovrebbero restar taciute – dà inizio a una serie di spunti metaletterari:

«Vladek: But this what I just told you – about Lucia and so – I don't want you should write this in your book.

Art: What? Why not?

V: It has nothing to do with the Holocaust!

A: But Pop. It's great material. It makes everything more real – more human. I want to tell your story, the way it really happened.

V: But this isn't so proper, so respectful... I can tell you other stories, but such private things, I don't want you should mention.

A: Okay, Okay – I promise». ²³⁷

Qui Spiegelman dichiara la propria volontà di scrivere la storia del padre senza la pretesa di comporre un'opera sulla Shoah in generale. Sostiene inoltre come sia

²³⁵ P. Levi, *Se questo è un uomo*, cit., pp. 155-156.

²³⁶ A. Spiegelman, *Maus I*, p. 5. I passi tratti dalle opere di Spiegelman verranno citati in lingua originale perché Vladek parla in un inglese non corretto, la qual cosa non risalta allo stesso modo nella traduzione italiana. Il fatto che un sopravvissuto non parli bene la lingua del paese che lo ha accolto è un dato significativo che non può andar perso. Per uniformità, manterrò la lingua inglese anche quando non riporterò battute di Vladek.

²³⁷ A. Spiegelman, *Maus I*, p. 23.

impossibile dare un resoconto realistico di una storia così terribile se non con l'ausilio di narrazioni satellite rispetto alla narrazione principale, come per esempio gli episodi che introducono il tema amoroso: un uomo che ha dovuto vivere più amori prima di incontrare finalmente quello giusto soffre enormemente all'idea di perdere ciò che si è guadagnato con fatica.

Vladek si oppone all'idea che questi fatti privati vengano resi pubblici nel libro di Art, ma così facendo Spiegelman comunica al lettore il vero interrogativo che, in quanto autore, si è posto. Inoltre, mostra come nel giro di una sola pagina e poche battute lui riesca a risolvere il problema: spergiura, promette al padre che non pubblicherà mai la storia di Lucia, e quindi disegna su carta non solo la storia di Lucia, ma anche il momento in cui tradisce la volontà del padre, oscurando le figure nel disegno fino a farle diventare silhouette.

Il lettore potrebbe pensare che con la dichiarazione della propria mendacità l'autore non possa essere credibile per tutto il resto della narrazione. Questo è vero, ma solo in parte: infatti Spiegelman non sembra dica bugie sulla storia del padre – non potremo mai confermarlo, ma il sospetto è legittimo – ma che voglia mettere in risalto, attraverso le bugie messe in mostra chiaramente nelle battute metaletterarie del suo testo, come la narrazione in sé sia differente per costituzione dalla realtà, e che non la possa comunicare per intero. Quasi a dire che sì, lui stesso vuole raccontare in modo quanto più realistico possibile la storia del padre, ma per farlo ha bisogno di separare la realtà dal mondo diegetico. Se la realtà coincidesse con la volontà di scrivere un libro, *Maus* non esisterebbe perché Vladek non avrebbe voluto, così come non esisterebbe l'*Eneide* o la gran parte dell'opera di Kafka, dato che gli autori avevano lasciato ai successori istruzioni precise sulla loro distruzione.

All'inizio della seconda parte di *Maus*, pubblicata nel 1991, Spiegelman presenta lo stesso gioco parodico in un momento metaletterario: mette ancora una volta in mostra una bugia. Ribadisce quindi il bisogno della finzione, la sua legittimità al fine di narrare una storia vera. La scena vede Artie e Françoise in macchina: stanno discutendo della salute di Vladek, ma improvvisamente il discorso vira sulla possibilità o meno di scrivere un altro libro, nel quale la storia si concentri proprio sul periodo passato da Vladek in Lager (mentre la prima parte di *Maus* è in realtà la storia di come Vladek sia finito in Lager).

«Françoise: Depressed again?»

Artie: Just thinking about my book... it's so presumptuous of me. I mean, I can't even make any sense out of my relationship with my father... How am I supposed to make any sense out of Auschwitz?... of the Holocaust?... When I was a kid I used to think about which of my parents I'd let the Nazis take to the ovens if I could only save one of them... Usually I saved my mother. Do you think that's normal? [...] Don't get me wrong. I wasn't obsessed with this stuff... It's just that sometimes I'd fantasize Zyklon B coming out of our shower instead of water. I know this is insane, but I somehow wish I had been in Auschwitz with my parents so I could really know what they lived through! I guess it's some kind of guilt about having had an easier life than they did. Sigh. I feel so inadequate trying to reconstruct a reality that was worse than my darkest dreams. And trying to do it as a comic strip! I guess I bitt off more than I can chew. Maybe I ought to forget the whole thing. There's so much I'll never be able to understand or visualize. I mean, reality is too complex for comics... so much has to be left out or distorted.

F: Just keep it honest, honey.

A: See what I mean...In real life you'd never have let me talk this long without interrupting». ²³⁸

Il lettore perdonerà la lunghezza di questa citazione, nonostante io abbia omissso la parte dedicata a Richieu, il fratello di Art scomparso durante la guerra. Bastano queste righe per comprendere la complessità della costruzione narrativa di entrambi i libri, e la legittimità della loro presenza in questo studio.

Artie avverte, come autore, un peso morale schiacciante, dovuto al fatto che vuole scrivere di Auschwitz senza esserne un testimone diretto: "come posso trarre un significato da Auschwitz se non riesco nemmeno a trarre un significato dalla relazione che ho con mio padre?". Attraverso una *reductio* della propria legittimità a prendere la parola, agita nel momento in cui tuttavia sta già parlando, Spiegelman mette in mostra i dubbi che lo hanno assillato quando aveva davanti una tavola ancora bianca, da disegnare.

I suoi dubbi riguardano anche la propria integrità mentale, dato che racconta delle turbe di cui soffriva quando era ragazzino: immaginava che la sostanza usata dai nazisti nelle camere a gas potesse uscire dalla doccia, o magari si figurava scene strazianti in cui era chiamato a scegliere quale componente della sua famiglia si dovesse salvare dal massacro. In questo, ancora una volta, sembra che ci sia un parallelismo tra il libro di Grossman e *Maus*, dato che anche Momik soffre di un turbamento psicologico assai

²³⁸ A. Spiegelman, *Maus 2*, pp. 14-16.

violento, nonostante sia solo un figlio di sopravvissuti e non un sopravvissuto diretto alla tragedia.

Dopo questa ammissione di colpa personale, Art sostiene che si trova in difficoltà, data la sua debolezza congenita, a raccontare una storia così complessa. Ma proprio in questa sede fa una dichiarazione d'intenti chiarissima, un patto con il lettore estremamente saldo: dice che ci sono molte cose che non sarà mai capace di capire e di visualizzare (scrivere e disegnare) e che "la realtà è troppo complessa per un fumetto", che "molto deve essere tralasciato o distorto". Il punto è che lo sta dicendo proprio in un fumetto e noi lettori dovremmo stare in guardia. Ce ne dà subito un esempio, nella chiusura della lunga citazione che ho riportato: "vedi Françoise... nella vita reale non mi avresti mai lasciato parlare così a lungo senza interrompermi". Françoise quindi gli risponde, evasiva, chiedendogli di farle accendere una sigaretta. Proviamo anche noi a sfruttare il fuoco di quella fiamma per fare luce su questo aspetto della faccenda: Spiegelman ci sta dicendo che non vuole lasciare nessun messaggio particolare, che non ha il diritto di parlare troppo a fondo della questione della Shoah. E che molti si aspettano questo da lui.

Questa forte aspettativa è messa in moto dai media culturali americani. Spiegelman li accusa in modo diretto nel secondo capitolo della seconda parte di *Maus*, ritraendo se stesso, mentre racconta del suo successo, seduto a un tavolo da lavoro posto su di un cumulo di cadaveri.²³⁹

Nella pagina immediatamente successiva, Art viene intervistato dai giornalisti interessati allo scoop, che fanno domande piuttosto usurate per la quantità di volte in cui sono state poste: qual è il messaggio del libro? I giovani tedeschi devono sentirsi colpevoli? In che modo disegnerebbe gli israeliani? Ma Artie quasi non risponde: lui non è nessuno per lanciare un messaggio originale sulla Shoah, non ha il diritto di incolpare i giovani tedeschi. Mentre dà queste risposte evasive, il suo personaggio si rimpicciolisce, regredisce allo stato infantile, chiama la mamma. È il segnale che il lettore non deve chiedere troppo: l'intenzione non è quella di scrivere un libro denso e importante, ma di raccontare semplicemente una storia vera, con le chiare limitazioni del mezzo che utilizza, ovvero il fumetto, il romanzo grafico.

²³⁹ *Ivi*, p. 41.



240

Come è chiaro da questa tavola, l'autore di *Maus* adotta un procedimento allegorico orwelliano per raccontare la sua storia: gli ebrei vengono rappresentati come topi, i nazisti sono ovviamente dei gatti, i polacchi maiali, gli americani cani, i francesi sono rane. All'inizio della seconda parte di *Maus*, Artie si chiede come dovrà disegnare Françoise, francese convertita all'ebraismo, mentre già la disegna nelle fattezze di un topo: ancora una volta, pone l'interrogativo nel momento in cui lo ha già risolto.

Ciò che qui interessa maggiormente, però, non è sciogliere il significato dell'allegoria, ma sottolineare come l'allegoria, la parodia, l'uso dichiarato della finzione siano consustanziali ai libri che si pongono il problema di comunicare la verità, a maggior ragione se si tratta di una verità scomoda come quella di Auschwitz.

L'allegoria e il problema della rappresentazione della verità raggiungono il loro apice nella prima metà del secondo volume di *Maus*, nella scena successiva alla grottesca intervista: Artie, ormai rimpicciolito, va a parlare dei suoi problemi di vita, e quindi di scrittura, con Pavel, uno psicologo sopravvissuto anch'egli alla Shoah. Il punto fondamentale è che in questa fase della narrazione Artie e Pavel non vengono

²⁴⁰ *Ibidem.*

rappresentati come topi, ma come umani che indossano una maschera di topo. Ciò vuol dire che la scena è tratta in certo modo dalla realtà, che la seduta psicanalitica sulla legittimità della propria scrittura è reale, ma per raccontarla attraverso la scrittura fumettistica ha bisogno di mettere addosso quella maschera di finzione irrinunciabile a chi voglia raccontare la verità.²⁴¹

Spiegelman, per confermare questo scarto tra realtà e finzione, disegna inoltre una fotografia posta su un mobile nello studio di Pavel, la fotografia di un gatto. Ma si tratta di un gatto vero, e si cura di specificare la cosa attraverso un balloon quadrato (che a parer mio, in questo caso, corrisponde alle parentesi quadre del curatore di un testo) in cui scrive: «Framed photo of pet cat. Really!».²⁴²

Ma leggiamo direttamente alcune parole di questa seduta psicanalitica, momento centrale per comprendere l'articolato rapporto tra realtà e finzione presente in *Maus*:

«Artie: Instead of working on my book I just lie on my couch for hours and stare at a small grease spot on the upholstery. Somehow my arguments with my father have lost a little of their urgency... and Auschwitz just seems too scary to think about... so I just LIE there...

Pavel: It sounds like you're feeling remorse – maybe you believe you exposed your father to ridicule.

A: Maybe. But I tried to be fair and still show how angry I felt.

P: Even so, EVERY boy when he's little, looks up to his father.

A: That sounds true, but its hard for me to remember... Mainly I remember ARGUING with him... and being told that I couldn't do anything as well as he could.

P: And now that you're becoming successful, you feel bad about proving your father wrong.

A: No matter what I accomplish, it doesn't seem like much compared to surviving Auschwitz.

P: But you weren't in Auschwitz... you were in Rego Park. Maybe your father needed to show that he was always right – that he could always SURVIVE – because he felt GUILTY about surviving. [...]. And he took his guilt out on YOU, where it was safe... on the REAL survivor. [...]. So, do you ADMIRE your father for surviving?

A: Well... sure. I know there was a lot of luck involved, but he WAS amazingly presentminded and resourceful...

P: Then you think it's admirable to survive. Does that mean it's NOT admirable to NOT survive?

²⁴¹ In questo senso, fortissimi sono i punti di contatto con *Il male oscuro* di Giuseppe Bertolucci.

²⁴² *Ivi*, p. 43.

A: whoosh. I-I think I see what you mean. It's as if life equals winning, so death equals losing.

P: Yes. Life always takes the side of life, and somehow the victims are blamed. But it wasn't the BEST people who survived, nor did the best ones die. It was RANDOM!».²⁴³

In questa parte della seduta, Art esprime il suo bisogno di mentire. Lo fa quasi a scopo terapeutico, si accomoda su una poltrona invece di lavorare, e inizia a dirsi bugie da solo, perché Auschwitz è troppo spaventosa per essere pensata. A questo punto Pavel inizia a parlare in termini psicanalitici dei problemi relazionali con il padre e la loro connessione con i fatti della guerra. Il problema della vergogna, della colpa di essere sopravvissuto alla Shoah idealmente al posto di un altro, viene collegato al problema della competizione padre-figlio: una competizione schiacciante, perché Art, per quanto possa essere diventato un illustratore di successo, non potrà mai fare niente di paragonabile al sopravvivere in un Lager.

Eppure chi è sopravvissuto prova una vergogna atavica, perché sa che "le vittime sono in qualche modo incolpate". Questa dinamica agisce praticamente nella maggior parte dei sopravvissuti, ma Spiegelman riesce a comunicarla in modo molto diverso rispetto ai suoi predecessori grazie a un mezzo espressivo come quello del fumetto, e grazie al procedimento allegorico che riesce a mettere in atto attraverso le immagini, raggiungendo luoghi dell'espressione non raggiungibili attraverso il linguaggio verbale.

Ma nonostante la grande attenzione alla parte grafica, in *Maus* è possibile leggere passi testuali dal significato piuttosto lapidario. Come per esempio ciò che dice Pavel ad Artie, durante la seduta psicanalitica, riguardo ai libri sull'Olocausto:

«P: Sigh. I'm not talking about YOUR book now, but look at how many books have already been written about the Holocaust. What's the point? People haven't changed... Maybe they need a newer, bigger Holocaust. Anyway, the victims who died can never tell THEIR side of the story, so maybe it's better not to have any more stories». ²⁴⁴

Ancora una volta Spiegelman rappresenta un problema metaletterario: dubita, all'interno di un libro sulla Shoah, che un libro sulla Shoah possa avere un significato e sulla possibilità di smettere di scriverne. Ovviamente, essendo l'autore di *Maus*, Artie non la pensa come Pavel, se oggi possiamo leggere queste pagine. Implicitamente,

²⁴³ *Ivi*, pp. 43-45.

²⁴⁴ *Ivi*, p. 45.

quindi, per lui ha ancora un senso, anche se assai problematico, scrivere di quelle vicende.

Inoltre, Spiegelman sembra sia stato un lettore di Levi, se riesce a mettere così in chiaro come sia possibile il ritorno di un secondo Olocausto («Maybe they need a newer, bigger Holocaust») e soprattutto come il Lager sia non testimoniabile fino in fondo, dato che i testimoni più attendibili sono morti («the victims who died can never tell THEIR side of the story, so maybe it's better not to have any more stories»).

In questo senso, *Maus* è un testo-spugna, un libro in cui vengono sintetizzate e rese fruibili tutta una serie di categorie di pensiero e di considerazioni già trattate dalla letteratura "ufficiale" sull'argomento. Ma a ogni pensiero, a ogni questione sintetizzata nel suo testo, Spiegelman pone il dubbio sulla sua validità. La sua è una interrogazione inesausta sulla legittimità della parola e della rappresentazione grafica: questo è il suo prezioso pensiero originale.

Alla fine della lunga catena di dubbi, però, Artie arriva sempre a dare una risposta. Nella seduta psicanalitica con Pavel ne abbiamo un esempio diretto:

«A: Uh-huh. Samuel Beckett once said: "Every word is like an unnecessary stain on silence and nothingless." [...]. On the other hand, he SAID it.

P: He was right. Maybe you can include it in your book».²⁴⁵

Se ogni parola in generale, e non ogni parola sulla Shoah, è come una macchia sulla tovaglia immacolata del silenzio, Spiegelman pone in essere la necessità di insudiciare quel biancore. Sceglie la parola, sceglie la comunicazione. È più importante sporcarsi le mani per discutere piuttosto che stare in silenzio e accettare il dolore della Storia. Anche se si tratta di un dolore che non ci riguarda direttamente:

«A: My book? Hah! What book?? Some part of me doesn't want to draw or think about Auschwitz. I can't visualize it clearly, and I can't BEGIN to imagine what it felt like».²⁴⁶

Il lettore stia attento al verbo "to visualize". Spiegelman prova un certo disagio non solo a comporre una sceneggiatura, ma anche a rappresentare graficamente il mondo di Auschwitz. È per questo motivo che sceglie il procedimento allegorico e

²⁴⁵ *Ibidem.*

²⁴⁶ *Ivi*, p. 46.

trasforma i visi umani in volti animaleschi: l'animale non ha espressione, non esiste un codice fisiognomico per comprendere lo stato emotivo degli animali. Rappresentando gli ebrei come topi, Spiegelman si rifà probabilmente alla frase comune "come dei topi in gabbia"; se i tedeschi sono gatti, pensa "come il gatto col topo". Eppure non credo sia solo questo il significato dell'animalizzazione dei personaggi operata in *Maus*. Questa serie di rappresentazioni bestiali servono anche all'autore in prima persona, per non cadere in un coinvolgimento emotivo eccessivo con la materia che sta elaborando. Ricordo che Spiegelman ha perso la madre, suicidatasi nel 1968, e che il suo dilemma artistico proviene anche dal rispetto della sua storia familiare. Il disegno degli animali lo aiuta a distanziarsi anche dal proprio dolore personale: cosa che Kubert, per il suo *Yossel*, non ha bisogno di fare, dato che la storia della sua famiglia, emigrata negli Stati Uniti prima ancora dell'avvento del Nazismo, è stata decisamente più serena.

Spiegelman attraverso gli animali opera un continuo gioco di specchi, di livelli di significato, che raggiunge in alcuni punti l'ironia terapeutica.²⁴⁷ Questa è l'ultima battuta della seduta psicanalitica con Pavel: «it's getting late now, and I still have to walk my dogs».²⁴⁸ Si tratta di cani o di americani?

Differente, ripeto, l'esperienza di Kubert. Il suo *Yossel. April 19, 1943. A Story of the Warsaw Ghetto Uprising*²⁴⁹ è una storia completamente inventata e, in alcune sue parti, per nulla verosimile. Nell'introduzione alla graphic novel, Kubert spiega al lettore le sue intenzioni: si tratta di una riflessione su cosa gli sarebbe potuto accadere se la sua famiglia non avesse deciso di lasciare Yzeran, il paese in cui è nato, per andare nel 1926 a New York. In alcuni passi autobiografici, l'autore racconta come sin da piccolo fosse stato appassionatissimo al disegno e che il suo più grande sogno era sempre stato quello di diventare un disegnatore di fumetti. Quindi scrive la storia di *Yossel*, un bambino ebreo nel ghetto di Varsavia ai tempi della rivolta. Un bambino che sa disegnare e che affascina i suoi carcerieri: ritrae infatti le SS nei panni di supereroi, replicando inconsapevolmente il mito del superuomo tedesco.

La grande differenza tra *Maus* e *Yossel* è che l'intento del primo libro è interrogarsi seriamente sulla possibilità di comunicare un fatto reale attraverso un

²⁴⁷ Anche nei testi di Berto l'ironia ha una funzione terapeutica.

²⁴⁸ A. Spiegelman, *Maus 2*, p. 46.

²⁴⁹ Joe Kubert, *Yossel. April 19, 1943. A Story of the Warsaw Ghetto Uprising*, iBooks, New York, 2003. (trad. it. *Yossel. 19 Aprile 1943. Un racconto della rivolta del ghetto di Varsavia*, Free Books, Città di Castello, 2005).

mezzo espressivo che, alla fine degli anni Ottanta, era ritenuto poco serio per trattare una tematica importante come quella dell'Olocausto; mentre il secondo libro riguarda una questione privata. Kubert si domanda cosa ne sarebbe stato di lui, ma il suo messaggio rimane troppo ancorato a questo semplice assunto di partenza. Per questo motivo, *Yossel* non risulta un libro necessario a una maggiore comprensione del problema di come rappresentare la Shoah, ma fa parte di quei libri che probabilmente il Pavel di *Maus* preferirebbe non leggere.

Kubert chiude l'introduzione a *Yossel* con queste parole:

«Questo libro è [...] un'opera di fantasia, basata su un incubo realmente accaduto. Dentro di me non ho alcun dubbio che ciò che state per leggere sarebbe potuto accadere».²⁵⁰

Queste parole sono troppo ambigue per poter pretendere di esser prese seriamente da un lettore che vuole avvicinarsi alla tematica del genocidio. Inoltre, è pretenzioso sostenere che i fatti narrati in *Yossel* siano verosimili, che sarebbero potuti accadere realmente.

Nonostante il libro di Kubert appaia torbido da un punto di vista di etica della scrittura, ho scelto di inserirlo in questo lavoro per un motivo preciso: Kubert riesce a comunicare in modo esemplare la disumanizzazione operata dai carcerieri nazisti sul corpo degli ebrei del ghetto attraverso la sua scelta grafica. Infatti le tavole non vanno oltre lo stadio di elaborazione dello schizzo, o meglio, dello studio. Le espressioni, appena abbozzate, raggiungono immediatamente lo scopo di coinvolgere il lettore. Tuttavia, la scelta che più stupisce è quella di non cancellare le linee guida che servono ai disegnatori per mantenere le proporzioni: così facendo, Kubert rappresenta in modo assai convincente il modo che avevano i nazisti di osservare i loro prigionieri disumanizzati, il loro sguardo mortifero e reificante.

Prendiamo dei passi dal libro di Antelme, nel quale è scritto che ai carcerieri interessava solo che i detenuti fossero allineati per cinque. Nella tavola 45 di *Yossel* il lettore troverà un perfetto esempio grafico di questo sguardo terribile.

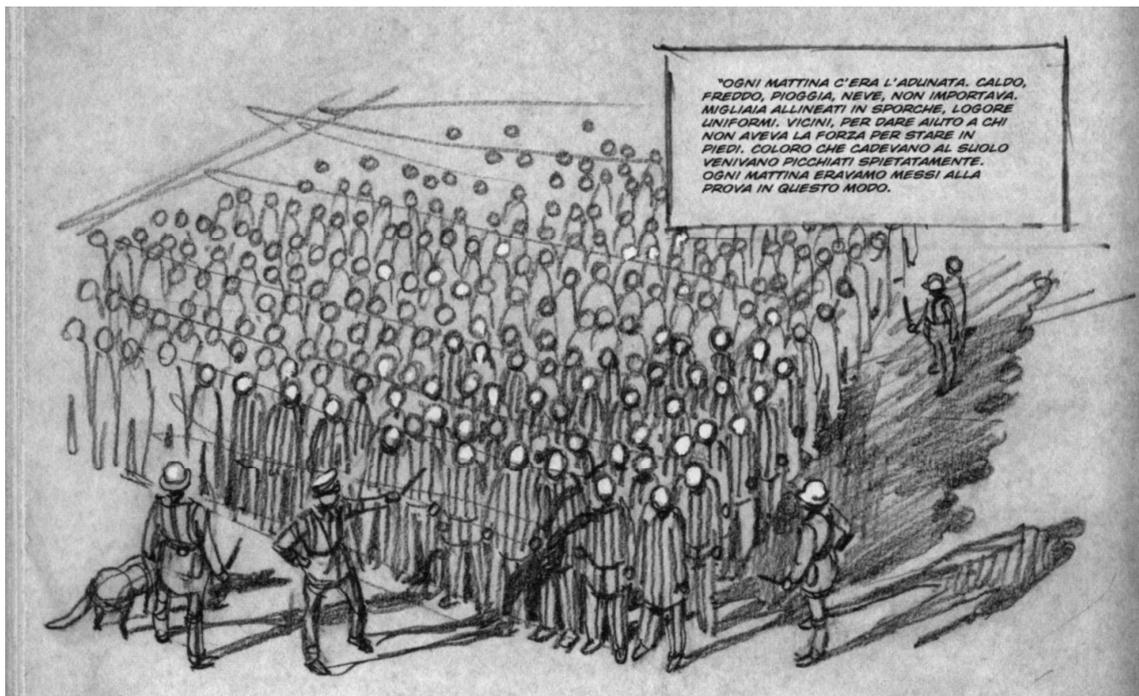
«Lo sguardo della SS, il suo modo di fare sempre uguale, significava che per lui non esisteva differenza tra una faccia e l'altra dei prigionieri. All'appello, in colonna per cinque, bastava che la SS in ogni colonna potesse contare cinque teste. – Zu fünf! Zu fünf! –

²⁵⁰ *Introduzione*, in *Yossel*, cit., non impaginato.

cinque, cinque, cinque teste. Un viso era reperibile solo se aveva qualche cosa in più: gli occhiali per esempio [...].

D'altra parte nessuno doveva mostrare qualche cosa che attraverso la faccia potesse apparire come un principio di dialogo con la SS, qualche cosa che avrebbe potuto suscitare sul suo viso altro che quella permanente negazione, uguale per tutti. Così, il viso non solo era inutile ma suo malgrado pericoloso nei rapporti che si avevano con le SS; si era arrivati a fare noi stessi uno sforzo di negazione della nostra faccia, in accordo perfetto allo sforzo loro».²⁵¹

«Lo sguardo della SS sorvola le prime file. Leggera contrazione. Non si sente più il freddo, non si guarda più niente. Lui è là e non guarda nessuno. Una figurina cesellata che porta un berretto con la testa da morto. È passato, e non l'abbiamo sentito. Con lo sguardo ha spazzato via duecento uomini che già si erano svuotati al suo passaggio. Arrivato alla mia fila, non ha avuto più nulla davanti a sé, solo delle righe color grigio-malva che ha contato per cinque. È passato».²⁵²



253

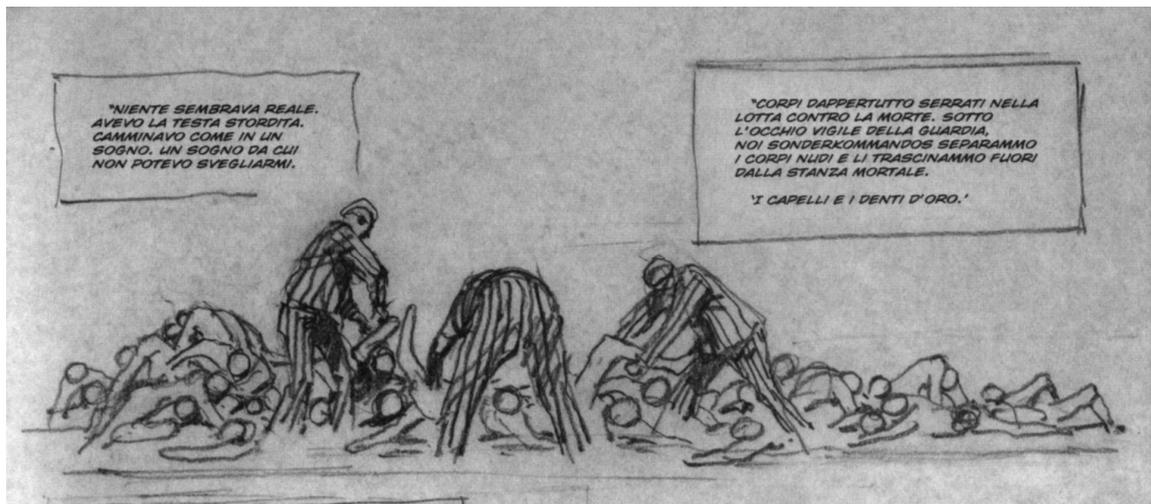
I volti dei prigionieri sono bianchi e grigi, svuotati di occhi e bocca. I vestiti sono riconoscibili come divise a righe, ma solo nel caso dei detenuti in prima fila, le altre

²⁵¹ R. Antelme, *La specie umana*, cit., p. 62.

²⁵² *Ivi*, p. 171. In questo passo Antelme fa uso della tecnica del montaggio. Commenterò questo uso in cap. II, § 2.2 *Primo piano: il tema del viso in La specie umana di Robert Antelme*.

²⁵³ J. Kubert, *Yossel*, cit., tav. 45.

vesti sono completamente grigie, fino a scomparire nel caso delle ultime file. Le linee di prospettiva che si tendono sulle loro teste hanno però il ruolo più incredibile in questa resa grafica dello sguardo nazista, perché mimano la ricerca dell'ordine perfetto che le SS richiedevano ai detenuti, dall'allineamento durante gli appelli alla precisione con cui le lenzuola dovevano essere stese sui letti alla mattina.



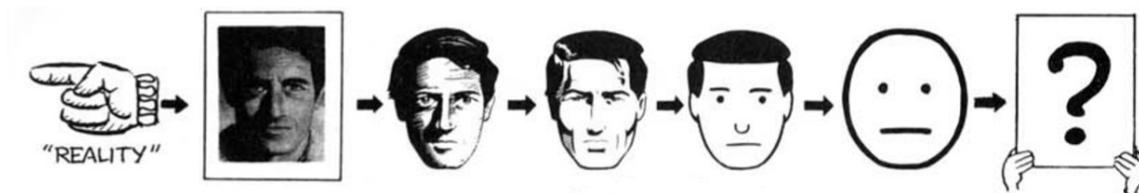
254

Alla tavola 60, Kubert mostra alcuni membri di un *Sonderkommando* al lavoro, mentre si muovono tra i cadaveri dei loro compagni. Tra vivi e morti, l'unica differenza sta nella postura eretta e nei vestiti. In particolare, se dovessimo fare un paragone tra questa vignetta e quella di *Maus* che ho riportato più su, arriveremmo alla conclusione che i cadaveri-topo del libro di Spiegelman sono più realistici di quelli di Kubert, data la presenza delle linee d'espressione dei volti, l'ombreggiatura dei muscoli addominali e altri particolari. Le figure di Kubert, prive di tutto questo e rappresentate solo attraverso le linee perimetrali, vogliono mostrare, oltre alla presenza realistica del corpo, il suo significato concettuale: per meglio spiegare ciò che intendo dire, ho bisogno di rifarmi alle teorie di Scott McCloud, espresse nel suo capolavoro *Understanding Comics. The invisible art*.²⁵⁵

McCloud si pone il problema di come immagini e parole possano interagire, quali siano i meccanismi che le legano alla realtà. Allora, alla tavola 46, mostra come le figure possano gradualmente giungere a un certo grado di astrazione.

²⁵⁴ *Ivi*, tav. 60.

²⁵⁵ Scott McCloud, *Understanding Comics. The invisible art*, Tundra Publishing, Northampton, 1993 (trad. it. *Capire il fumetto. L'arte invisibile*, Pavesio, Torino, 1996).



256

All'estrema sinistra abbiamo il piano della realtà sensibile. Andando gradualmente verso destra, assistiamo a un processo di astrazione iconica. Il viso di quest'uomo viene lentamente trasformato in un'icona. Se possiamo perfettamente riconoscere nella sua singolarità l'uomo ritratto con cura a sinistra, non possiamo dire la stessa cosa per l'icona rappresentata a destra, che potrebbe rappresentare qualsiasi essere antropomorfo. Nella prima figura riconosciamo un uomo, nell'ultima miliardi di esseri umani. Poco prima McCloud aveva detto: «Spogliando un'immagine fino al suo "significato" essenziale, un artista può amplificare quel significato in un modo impossibile per i disegni realistici».²⁵⁷ Per questo nei corpi di Kubert potremmo riconoscere perfino noi stessi e non solo un gruppo poco nitido di persone. È questo l'altro grande pregio dei disegni di *Yossel*: portare il lettore a una dolorosa identificazione, fargli capire che le sofferenze di questi personaggi sarebbero potute essere anche le sue.

L'ultimo livello di astrazione raggiungibile, non rinunciando tuttavia a comunicare un significato, è costituito dalla parola: nell'immagine qui riprodotta, il punto interrogativo va sostituito dalla parola "viso". A questo punto, McCloud analizza la differenza che distingue le due tipologie di informazione che immagini e parole possono comunicare:

«Le figure sono informazioni ricevute. Non ci serve un'educazione formale per "coglierne il messaggio". Il messaggio è istantaneo. La scrittura è un'informazione percepita. Occorre tempo ed una conoscenza specialistica per decodificare i simboli astratti del linguaggio. Quando le figure sono ancora più astratte dalla "realtà", richiedono un maggiore livello di percezione, in modo simile alle parole. Quando le parole sono più chiare, più dirette, richiedono livelli di percezione più bassi e vengono ricevute più in fretta, in modo simile alle figure».²⁵⁸

²⁵⁶ S. McCloud, *Capire il fumetto*, cit., p. 54.

²⁵⁷ *Ivi*, p. 38.

²⁵⁸ *Ivi*, p. 57.

Quando le immagini diventano meno realistiche, noi le avviciniamo con una disposizione percettiva più incline alla ricerca di un concetto, non di un'immagine della realtà. Siamo più spinti a ragionare sulla figura, a collaborare con l'autore nella ricerca di un significato. Con la nostra *Erlebnis*, siamo noi a completare il messaggio.

Per questo motivo anche il fumetto è da ritenersi una forma artistica pienamente degna di rappresentare una tragedia storica come la Shoah: se il disegnatore utilizza un certo tipo di tecniche, può comunicare un aspetto di questa tragedia altrimenti incomunicabile. Un dato statistico (terribile fin quanto si vuole ma arido sotto certi punti di vista), una descrizione letterariamente valida dei corpi spogliati dal *Sonderkommando*, un dettagliato servizio fotografico che documenta la stessa scena: si tratta di forme di comunicazione che hanno la possibilità di comunicare una tipologia di informazione specifica. Il fumetto comunica un'ulteriore tipologia di informazione, preziosissima, che non va sprecata.

Anche i corpi più definiti di *Maus* lanciano un messaggio diverso. Infatti, non sono realistici al punto da assorbire tutte le energie percettive del lettore – che potrebbe distrarsi dal messaggio che l'opera vuole comunicare, se si facesse assorbire da disegni particolarmente realistici – ma, infine, continuano a chiedere la partecipazione del lettore affinché egli scioglia il significato dell'allegoria centrale di *Maus*: gli ebrei sono topi e hanno teste di topo anche quando muoiono. Cioè mantengono le loro caratteristiche etniche e culturali anche da morti: si tratta di un messaggio difficile da cogliere, forse un messaggio involontario. Ma dopo la speculazione di Agamben e altri sulla depersonalizzazione della morte ad Auschwitz, non mi sembra lecito ignorarlo.

3.4 Jonathan Littell

Tornando nei territori della letteratura tradizionale, Jonathan Littell è l'ultimo nome di questa breve carrellata d'autori. Discendente di una famiglia ebrea polacca immigrata negli Stati Uniti molto prima della guerra, cresciuto parzialmente in Francia, è l'autore del romanzo *monstre Le benevole*.²⁵⁹ Come ha rivelato ad Assaf Uni, un giornalista di Haaretz, non si sente per nulla ebreo: per lui l'ebraismo è più un retroterra storico, culturale.²⁶⁰ Il fatto che tale appartenenza sia ormai flebile è confermato da altre dichiarazioni, per esempio quelle sull'idea iniziale del suo romanzo. *Le benevole* infatti non è un libro ispirato a storie familiari e inizialmente non doveva neanche trattare il tema della Shoah, ma quello del fronte orientale. Littell ha dichiarato di avere tratto ispirazione inizialmente da una fotografia della partigiana russa Zoïa Kosmodemianskaïa e in seguito, dopo aver visto *Shoah* di Claude Lanzmann, ha cominciato a pensare più seriamente al personaggio principale del suo racconto: Maximilien Aue, uno studente che nel giro di pochi anni si trasforma in una coscienziosa SS ligia al dovere. Aue si trova implicato in una grande parte delle vicende centrali del nazismo, dalle *Aktion* degli *Einsatzgruppen* in Ucraina e nel Caucaso alla battaglia di Stalingrado, dalla deportazione forzata degli ebrei ungheresi al reperimento di forza lavoro per il ministero di Albert Speer, alternando incarichi in cui ha dovuto uccidere a sangue freddo a operazioni di salvaguardia della manodopera ebrea attraverso una revisione dell'apporto calorico dei pasti giornalieri nei Lager.

La prospettiva non centrata sull'appartenenza ebraica diventa il vero motore della narrazione: Littell sceglie infatti di dare la parola a un nazista. Il libro è presentato finzionalmente come il *memoir* di Aue, che è ormai al sicuro da diversi anni in Francia, dove è riuscito a rifugiarsi dopo la guerra sotto falso nome e, negli anni, è diventato il direttore di una fabbrica di merletti.

La domanda è d'obbligo: perché dare la voce a un nazista? Dopo le autobiografie di Rudolf Höss, Hans Frank, Albert Speer, dopo il libro di Gitta Sereny su Franz Stangl, dopo quello di Hannah Arendt su Eichmann, c'era bisogno di fare della letteratura sul punto di vista dei criminali? Questa è la risposta diretta di Littell:

²⁵⁹ Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Gallimard, Paris, 2006 (trad. it. *Le benevole*, Torino, Einaudi, 2007).

²⁶⁰ Assaf Uni, *The executioner's song*, Haaretz, 30 maggio 2008.

«In general I am much less interested in victims than I am in perpetrators. That's because they are the ones who are doing something and changing the reality. It's very easy to understand the victim: something terrible happens to him and he reacts accordingly. But in terms of trying to understand something, there is nothing to examine. The perpetrator is more complicated to understand, along with the apparatus that activates him. By means of the attempt to give a voice to the perpetrator, lessons can be learned that will affect the way we look at the world today».²⁶¹

Pur badando a non credere fino in fondo a Littell – dato che la prospettiva della vittima rimane a mio avviso fondamentale – questo interesse nei confronti del carnefice è assolutamente da accogliere: in fondo, capire cosa si è innescato nella mente di un uomo qualunque per farlo diventare un assassino significa capire cosa è importante disapprovare, in che momento è giusto smettere di comprometersi. Così come è importante, ripeto, capire fino a che punto è giusto sopportare da parte della vittima.

Ciò che interessa Littell è la questione della violenza. Non sembra d'accordo con l'idea dell'eccezionalità della Shoah, al contrario, una delle cose che più gli premono è avvicinare la prospettiva con la quale noi osserviamo i fatti accaduti nei dodici anni del governo Hitler. Littell ha lavorato a lungo negli anni Novanta per l'organizzazione internazionale *Action Contre la Faim*, principalmente in Bosnia ma con momentanei soggiorni in Cecenia, Caucaso e alcuni stati africani. L'autore ha quindi vissuto in prima persona le atmosfere oscure della guerra, ha visto con i suoi occhi la gente morire di fame. A partire da questa esperienza personale, Littell scrive un libro che vuole comunicare un messaggio ben preciso: ciò che abbiamo letto nei libri di storia ha a che fare anche con la nostra contemporaneità. A suo parere, non c'è differenza storica che tenga tra governi genocidi:

«I personally understand the arguments for the exceptionality of the Holocaust, but I don't agree with them. The basic argument is that the Nazis wanted to kill all the Jews, but I don't see the difference between that and an extermination policy that was aimed - and implemented on a large scale - at groups such as the peasants in the Soviet Union or in Cambodia. Every genocide is exceptional».²⁶²

²⁶¹ *Ibidem*. Testo non tradotto in italiano.

²⁶² *Ibidem*.

Proprio a partire da questo assunto, condivisibile o meno, Littell può entrare nel gioco finzionale tipicamente letterario, vestendo i panni di un nazista, narrandolo in prima persona:

«Aue is a Nazi in the same way I would have been a Nazi – very honest, very sincere, dedicated and interested in examining the question of morality».²⁶³

Quindi il protagonista di *Le benevole* non è basato principalmente su una ricostruzione storiografica, magari corroborata dalla lettura dei diversi diari scritti da nazisti, ma sulla psicologia e sugli interessi dell'autore stesso. Infatti, com'è chiaro da questo assunto di partenza, Aue è un personaggio poco credibile e tuttavia importante ai fini di una maggiore comprensione del problema etico che qui si discute: come è possibile che un uomo colto, raffinato, attentissimo alle questioni etiche del suo tempo, fondamentalmente umano, possa diventare gradualmente un mostro? Domanda che porta necessariamente a un'altra domanda: come mi sarei comportato, io, se avessi avuto vent'anni nel 1933? Questo è uno di quei problemi fondamentali non risolvibili, forse neanche analizzabili, attraverso la scrittura storiografica, la statistica, il linguaggio letterale definito da Lang. Per mettere in discussione un dilemma di questo tipo non basta neanche la prosa giuridica dei verbali stilati durante i grandi processi, da Norimberga in poi. Una scrittura diretta e razionale non può sondare i movimenti alogici della mente.

Generalmente il livello intellettuale di chi ha scritto autobiografie o diari (a eccezione di Speer forse) era medio, a volte assai scarso. Dalla lettura del libro di Höss,²⁶⁴ per fare un esempio, non potremo mai trarre una riflessione etica di un certo peso. Da Aue la pretendiamo e spesso la otteniamo, con l'ausilio della finzione.

Littell, lasciando esprimere Aue con il suo linguaggio, permette al lettore di immaginare quali potessero essere le nozioni che, chiare in Aue, si aggiravano confusamente nelle menti dei personaggi realmente esistiti e che occupavano il suo posto nella complicata scala gerarchica dello stato Nazionalsocialista.

Maximilien si diffonde in lunghi discorsi dotti, in cui dà mostra di conoscere le lingue classiche e di avere una formazione letteraria e filosofica solida. Gli argomenti sono quelli che più lo coinvolgono: dall'omosessualità, spiegata a un soldato restio a

²⁶³ *Ibidem*.

²⁶⁴ Rudolf Höss. *Comandante ad Auschwitz*, Einaudi, Torino, 1997.

intrattenere un rapporto con lui,²⁶⁵ alla definizione di razza attraverso dati linguistici durante i dialoghi con il suo amico Voss,²⁶⁶ dalla spiegazione del perché si sviluppa il sadismo nelle SS impiegate in Lager²⁶⁷ all'interrogatorio di un quadro del partito comunista russo, durante il quale vengono espressi e confrontati i pilastri ideologici dei due opposti totalitarismi.²⁶⁸

È però vero che Littell si è molto documentato per la creazione degli ambienti e per la descrizione dei personaggi storici. Solo per fare due esempi, è evidente che Adolf Eichmann sia rappresentato in base alle informazioni date da Hannah Arendt nel suo libro sul processo di Gerusalemme,²⁶⁹ mentre Hans Frank, il governatore pianista, ha molte cose in comune con il Frank descritto da Curzio Malaparte in *Kaputt*.²⁷⁰ Più in generale, *Le benevole* ha molte cose in comune con il libro di Malaparte, perché si tratta degli unici due libri finora scritti capaci di disegnare con successo l'intero scacchiere europeo in un testo di narrativa. Condividono inoltre la stessa ostentazione di sicurezza, anche nella descrizione delle atrocità più spinte.

Ma tornando a Littell: disegnare la psicologia di Aue come la propria significa calare un uomo contemporaneo, in cui ci possiamo immedesimare come lettori, nella realtà storica degli anni Trenta e Quaranta, e quindi farlo incontrare con uomini dell'epoca, descritti con attenzione ai caratteri e alla verosimiglianza. Questo è il gioco disturbante di *Le benevole*: veniamo catapultati in prima persona dentro l'inferno nazista, inizialmente da un punto di vista ancora accettabile se visto con prospettiva storica e con onestà; ma in seguito, man mano che la narrazione corre, Aue entra in un circolo vizioso delirante, in cui si macchia di crimini e immoralità gradualmente maggiori. Arriva un momento in cui ogni lettore di questo libro pensa: adesso basta. L'immedesimazione crolla di fronte a una serie di efferatezze, il processo catartico si annulla.

Si tratta di un dispositivo narrativo, quello della graduale degradazione morale del personaggio, più volte adottato in letteratura – come il Raskolnikov di *Delitto e castigo*, il Don Rodrigo appestato che suscita il perdono di Renzo nel Lazzaretto – e diffuso alle grandi masse attraverso il cinema: si pensi a *Taxi Driver* di Martin Scorsese, ad *Arancia*

²⁶⁵ J. Littell, *Le benevole*, cit., p. 190.

²⁶⁶ *Ivi*, pp. 290-292.

²⁶⁷ *Ivi*, pp. 602-603.

²⁶⁸ *Ivi*, pp. 379-388.

²⁶⁹ Hannah Arendt, *Eichmann in Jerusalem. A report on the banality of evil*, The Viking Press, New York, 1963 (tra. it. *La banalità del male. Eichmann a Gerusalemme*, Feltrinelli, Milano, 1964).

²⁷⁰ Curzio Malaparte, *Kaputt*, Casella, Napoli, 1944.

meccanica di Stanley Kubrick, fino a una delle serie televisive più in voga in questi anni, *Breaking Bad*.

Nessuno tuttavia aveva avuto il coraggio di esporsi, come ha fatto Littell, adottando questo dispositivo nel trattamento di una tematica scottante come quella della Shoah. Sembra che l'*enstablishment* letterario dei singoli paesi abbia avuto una reazione influenzata dalle rispettive storie nazionali: se in Francia il libro ha ricevuto critiche assai positive ed è diventato un caso letterario, in Germania le critiche sono state più aspre, mentre negli Stati Uniti *The Kindly Ones* è stato un fallimento commerciale.

Tuttavia l'utilizzo di questo dispositivo letterario, con il graduale impoverimento etico di quel protagonista che inizialmente avevamo visto con condiscendenza, rimane uno dei modi migliori per capire come siano andate realmente le cose, per entrare nella mentalità di quegli esponenti del NSDAP attirati con l'inganno, con la minaccia, attraverso una fascinazione psicologica di partito che ha minato le già scarse disposizioni morali di quei soggetti. Un esempio chiaro è il Franz Stangl raccontato da Sereny,²⁷¹ introdotto in seno al partito attraverso una richiesta graduale ma irrefrenabile di responsabilità atroci.

Le benevole, in questo impasto tra realtà e finzione corroborato dalle lunghe riflessioni di tono saggistico e dall'evoluzione realistica di un personaggio non verosimile, rappresenta uno stadio ulteriore del romanzo storico tradizionale. Sylvain Bourmeau critica la forma stilistica delle *Benevole*, scritto a suo dire come un romanzo ottocentesco.²⁷² Guido Mazzoni rende chiaro come in realtà il romanzo sia influenzato fortemente anche dalla letteratura modernista, sia nel trattamento dei singoli episodi che a livello strutturale, perché l'autore avrebbe fatto uso del metodo mitico adottato da Joyce nel suo *Ulisse*.²⁷³ Non mancano ovviamente i legami con la letteratura classica, dato il titolo dell'opera: parte di *Le benevole* trae spunto dalla terza parte dell'Orestea di Eschilo, in cui le Eumenidi tormentano Oreste.²⁷⁴

Questo è la tipologia di scrittura che ho provato a indicare, nella conclusione del primo paragrafo di questo capitolo, come plausibile soluzione ai problemi di rappresentazione narrativa della Shoah. Bisogna ricorrere, in base alle circostanze, a

²⁷¹ Gitta Sereny, *Into that darkness*, Deutsch, London, 1974 (trad. it. *In quelle tenebre*, Adelphi, Milano, 1975).

²⁷² Sylvain Bourmeau, *Bête à Goncourt*, in *Les Inrockuptibles*, n. 569, 24 ottobre 2006, p. 69.

²⁷³ Guido Mazzoni, *Sul romanzo contemporaneo/I. «Le Benevole» (2006) di Jonathan Littell*, in *Le parole e le cose* (<http://www.leparoleelecose.it/?p=3099>), 27 gennaio 2012.

²⁷⁴ Florence Mercier-Leca, *«Les Bienveillantes» et la tragédie grecque. Une suite macabre à L'Orestie d'Eschyle*, in *Le Débat*, marzo-aprile 2007, p. 144.

tutte le tradizioni e a tutte le innovazioni possibili per narrare un fatto storico così complicato da comprendere e da comunicare. *Le benevole*, con la sua trama classica, la sua struttura mitica, il suo linguaggio ottocentesco e i suoi singoli aspetti modernisti, è un romanzo scritto in epoca postmoderna, a cavallo tra un passato ormai perduto e la rivoluzione informatica, nello snodo di congiunzione tra due millenni in cui le guerre sono diventate "interventi umanitari" e "azioni preventive". Tutti questi elementi, che avrebbero potuto generare un romanzo confuso, hanno in realtà dato forza ed equilibrio alla narrazione.

Per lungo tempo si è pensato che le grandi narrazioni fossero finite e che la letteratura avesse perso il suo ruolo tradizionale. In parte è vero, perché per molti anni il panorama letterario ha subito un mutamento che sembrava aver annullato la possibilità che venissero pubblicati libri come *Le benevole*. Ma il romanzo di Littell, che tanto provoca il suo lettore, sembra voler assumere il significato di una provvida sventura, cioè di un percorso di sofferenze che dovrebbe educare il lettore potenzialmente malvagio che lo percorre. Littell spera evidentemente che *Le benevole* insegnino al suo lettore a difendersi dai giochi psicologici dei suoi superiori, che lo protegga dai compromessi fatali.

Che ciò possa avverarsi pare assai difficile, ma il fatto stesso che qualcuno si sia voluto impegnare nella composizione di un'opera con un fine ultimo di tale portata fa ben sperare che in un futuro, ci si augura non troppo lontano, possa finalmente attuarsi quel mutamento necessario che porrà fine a un'epoca culturale ormai decadente, in cui la crisi delle ideologie (ma anche delle idee) ha privato l'artista di una sua direzione, rinchiudendolo nel falso mito, nel vanto dell'incertezza.

Oggi il mondo ci offre delle certezze, positive o negative, che la letteratura ha la possibilità di sondare attraverso il linguaggio e l'interrogazione continua del mondo, agita attraverso i suoi dispositivi specifici. È giunta l'ora, agli albori di questo nuovo millennio, di ricominciare a far uso delle sue possibilità, sia facendo uso delle tradizioni narrative più forti, sia scardinandole ancora una volta, sperando che gli autori del futuro abbiano la spinta etica necessaria a passare questo guado.

II

ESPRESSIONI DELLA VERGOGNA

I testi che abbiamo fin qui sondato trovano la loro scaturigine comune in un evento storico che non ha portato solo morte e distruzione. I superstiti, infatti, sono condizionati da una sorta di vergogna collettiva: un'emozione che può essere utilizzata dal critico come cartina al tornasole, affinché meglio si comprendano i meccanismi etico-retorici della scrittura di quegli anni. Anche quando non è espressamente chiamata in causa dentro i testi, la vergogna – specie se di tipo etico – è spesso il motore che sorregge la penna del narratore. Si può manifestare in più modi, attraverso le omissioni, i nascondimenti, le reticenze dell'autore. Anche l'uso della finzione in scritture che si propongono di testimoniare la realtà potrebbe nascondere il desiderio di un'autocensura.

Sembra che alcuni dispositivi retorici e alcuni temi, influenzati direttamente dall'emozione della vergogna, siano comuni agli autori presi in considerazione nella prima parte di questo lavoro. Per esempio, la rappresentazione del numero tatuato sull'avambraccio sinistro di ogni prigioniero nei Lager corrisponde al tema dell'annullamento del soggetto, sia a livello grammaticale che filosofico. Tale annullamento è in diretta connessione con la vergogna in almeno due modalità: il desiderio nascondersi e la pretesa di riconoscimento. Chi prova vergogna infatti ha sovente il desiderio di sparire, di vivere la condizione del *non essere-visto*, quindi di annullarsi come soggetto. Al contrario, chi non viene riconosciuto nella propria unicità (individuabile nel corpo e nel nome proprio) subisce una mancata conferma della propria pretesa di riconoscimento in quanto soggetto. Questi sono i due modi opposti in cui provano vergogna due tipologie assai differenti di prigionieri: coloro che si lasciano morire, ossia i *mussulmani*, e quelli che vogliono sopravvivere.

Un'altro aspetto comune alle scritture che prendiamo in esame è la sfiducia nei confronti della possibilità del linguaggio, che in Lager perde la componente del significato per trasformarsi in puro significante, in fonema senza scopo. Come abbiamo visto, tale sfiducia conduce gli autori all'utilizzo della finzione, non senza uno scotto da pagare: la coscienza di parlare a vuoto. Questo fatto ha molto a che fare con la vergogna proprio perché, in quanto scrittori, questi autori hanno una pretesa di attenzione, e

adottano la finzione – per la quale a livello etico possono anche provare orrore – allo scopo di comunicare meglio i dati della realtà. Ma tale pretesa è fallimentare in partenza, è vuota, perché in coscienza sanno che, qualora dovessero essere ascoltati, i fruitori delle loro parole sarebbero incapaci di comprendere: dopo la Shoah, il linguaggio sembra per loro un contenitore senza contenuto.

La pretesa di riconoscimento e quella di attenzione vengono sovente espresse, nelle narrazioni di questi autori di riferimento, attraverso la scrittura dei sogni. I modernisti e i surrealisti hanno spesso fatto uso di questo espediente, per esprimere concetti e temi comunicabili solo attraverso la manifestazione dell'inconscio; tuttavia, gli autori della Shoah sono più vicini alle logiche del realismo, o addirittura del postmodernismo.²⁷⁵ I sogni di Levi e di Semprún sono gli esempi più evidenti di come la narrazione delle esperienze oniriche possa farsi portatrice di tali pretese.

Il lettore avrà notato che ho utilizzato più volte la parola "pretesa" in senso tecnico. In questo capitolo mi occuperò di giungere a una definizione di vergogna che possa essere utile all'analisi testuale: per fare questo, sarà necessario rifarsi ad alcuni testi di natura extraletteraria, in particolare all'opera di quegli studiosi che sono stati maggiormente influenzati da un certo *milieu* culturale, negli anni in cui i testi che analizzerò sono stati composti. A partire quindi dal pensiero di Husserl, dalle riflessioni del primo Heidegger, dalle considerazioni di Sartre sullo sguardo, sono due gli studiosi e terapeuti che meglio ci accompagneranno nel nostro percorso: Ronald Laing, l'autore dell'*Io diviso*,²⁷⁶ e Marco Walter Battacchi, lo psicologo che meglio ha sintetizzato in un unico volume gli sviluppi più significativi negli studi novecenteschi sull'emozione.²⁷⁷

²⁷⁵ Robert Eaglestone, *The Holocaust and the Postmodern*, Oxford University Press, New York, 2004.

²⁷⁶ Ronald Laing, *The Divided Self. An Existential Study in Sanity and Madness*, Penguin, Harmondsworth, 1960. (trad. it *L'io diviso. Studio di psichiatria esistenziale*, Einaudi, Torino, 1969).

²⁷⁷ Marco Walter Battacchi, Olga Codispoti, *La vergogna. Saggio di psicologia dinamica e clinica*, Mulino, 1992.

1. La vergogna

Cos'è un'emozione? Si tratta di un concetto noto a tutti in prima persona. Un'emozione viene avvertita da ognuno sia come *esperienza soggettiva*, in noi, che come *espressione emotiva* negli altri. In particolare sono due i segnali che ci fanno comprendere la nostra conoscenza delle emozioni: la *risonanza empatica*, quando gli stati d'animo degli altri vengono in qualche modo assorbiti da noi stessi, e la nostra capacità di fingere uno stato emotivo.

Per studiare le emozioni da un punto di vista scientifico, è necessario comprendere che esse hanno più *componenti* – per esempio le risposte fisiologiche, comportamentali, espressive – ed esercitano tre *funzioni* fondamentali: la preparazione di una *azione* che funga da reazione alle stesse, la *comunicazione con gli altri* e la *comunicazione con se stessi*.²⁷⁸

Un ultimo dato sul concetto generale di emozione: le emozioni sono «segnali con proprietà particolari» perché «non sono segnali a cui viene associato un significato, ma segnali e significato al tempo stesso».²⁷⁹ Sono quindi *autosemantiche*, ovvero significano se stesse.²⁸⁰

Alcuni studiosi dividono le emozioni in primarie e secondarie, in base alla necessità di ricorrere o meno a un'emozione per descriverne un'altra. La vergogna è stata definita primaria o secondaria in base alle modalità di analisi e ai punti di partenza degli studiosi che si sono cimentati in una classificazione. A noi basterà rifarci a Michael Lewis per affermare che la vergogna e il senso di colpa potrebbero essere emozioni *secondarie*, perché per provarle è necessaria l'autocoscienza.²⁸¹ Questo aspetto del problema, la presenza o meno dell'autocoscienza, è fondamentale a mio avviso per comprendere le scritture della Shoah, proprio perché è in base alla coscienza o meno della propria personalità e del proprio coinvolgimento nei fatti che gli scrittori

²⁷⁸ «Quanto alle funzioni delle emozioni se ne possono identificare tre fondamentali [...]: quella di preparazione o reazione all'emergenza e quindi di azione (ad opera soprattutto delle reazioni fisiologiche, tonico-posturali e comportamentali), quella di comunicazione con gli altri (ad opera soprattutto delle risposte espressive) e quella di comunicazione con sé stessi (ad opera soprattutto del vissuto emotivo)». *Ivi*, p. 11. Già in Ross Buck, *The Communication of Emotions*, The Guilford Press, New York, 1984.

²⁷⁹ *Ibidem*.

²⁸⁰ «La paura, ad esempio, è un segnale che si è in pericolo, ma qual è il significato più concreto, immediatamente percepibile, di «essere in pericolo», se non l'aver paura?». *Ibidem*.

²⁸¹ Michael Lewis, *Self-knowledge and social development in early life*, in L. A. Pervin (a cura di), *Handbook of Personality. Theory and Research*, Guilford Press, New York, 1990.

hanno operato. Inoltre, l'autocoscienza del prigioniero è il bersaglio dei carcerieri nazisti, il tratto che determina la differenza tra il soggetto sano e il soggetto schizoide, come vedremo presto con l'aiuto di Ronald Laing.

La vergogna, poi, è *intenzionale*: ci si vergogna sempre di qualcosa o qualcuno; e se ci si vergogna di qualcosa di indefinito, l'intenzionalità non svanisce: è semplicemente vuota. L'intenzionalità implica la distinzione tra sé e gli altri e quindi, ancora una volta, la coscienza di sé: una condizione in cui l'*essere-nel-mondo*²⁸² del soggetto non corrisponde alla condizione della malattia mentale.

La vergogna in particolare, come ricorda Battacchi, comprende un'opposizione tra due livelli di coscienza: retta e obliqua secondo Brentano,²⁸³ posizionale/tetica e non posizionale/non tetica per Sartre.²⁸⁴ Dato che questi livelli comportano sempre un autoriferimento, esistono anche due livelli di autocoscienza: oggettiva e soggettiva.²⁸⁵

Battacchi, probabilmente influenzato da Lacan, usa una metafora linguistica per spiegare tale distinzione: come nell'atto linguistico vi sono un enunciato espresso e presupposizioni inesprese ma necessarie alla comprensione, in ogni atto psichico, per esempio quello percettivo, vi è la percezione attuale della cosa ma anche la consapevolezza dello stesso atto percettivo. Le espressioni linguistiche che Battacchi porta come esempio rendono molto più nitida la distinzione: se il soggetto afferma che "c'è un albero" dimostra un'autoconsapevolezza soggettiva e pone l'oggetto in questione all'interno della propria esperienza; nell'espressione "io vedo un albero", invece, l'autoconsapevolezza è di tipo oggettivo, perché l'esperienza della visione è diversa dalla percezione puramente espressa e reinserisce l'oggetto in un universo esperienziale in cui anche l'altro da sé è contemplato. Per provare vergogna c'è bisogno probabilmente di entrambi i tipi di autocoscienza.²⁸⁶

Per questi motivi, e per il fatto che è *ubiquitaria* (ci si può vergognare di ogni cosa) e *ricorsiva* (vergognarsi di vergognarsi), la vergogna è un'emozione molto complessa.

²⁸² Si tratta di un termine spesso utilizzato da Binswanger. Tuttavia, tale terminologia è mutuata direttamente da Heidegger.

²⁸³ Franz Brentano, *Von der Klassifikation der psychischen Phänomene*, Duncker & Humblot, Leipzig, 1911. (trad. it. *La classificazione delle attività psichiche*, Lanciano, Carabba, 1913).

²⁸⁴ Jean Paul Sartre, *L'Être et le Néant*, Gallimard, Paris, 1943 (trad. it. *L'essere e il nulla*, Milano, Il Saggiatore, 1984).

²⁸⁵ Shelley Duval, Robert A. Wicklund, *A Theory of Objective Self Awareness*, Academic Press, New York, 1972.

²⁸⁶ M. W. Battacchi, *La vergogna*, cit., p. 14.

A noi basterà sapere che la possibilità di provare questa emozione corrisponde al buon equilibrio psichico del soggetto. Infatti, secondo Kinston, «il prezzo dell'individuazione è la vergogna».²⁸⁷ da questa frase possiamo dedurre che la possibilità di provare vergogna corrisponde alla solidità dell'io, e che quindi chi non è più in grado di provarla – o la prova in modo estremo, tanto da isolarsi dal mondo esterno – rischia di trovarsi in uno stato schizoide.

A questo punto Battacchi afferma che, per poter dare una definizione provvisoria della vergogna, bisogna mettere in campo un'analisi fenomenologica dell'emozione, in quanto è solo attraverso essa che possiamo comprendere come il soggetto definisce la propria situazione e il mondo a lui circostante. Secondo lo studioso bolognese, la definizione cognitiva di Castelfranchi e Poggi²⁸⁸ e quella percettivo-affettiva di Wurmser²⁸⁹ non risultano, a questo fine, illuminanti. Per questioni culturali e di contesto filosofico comune ai testi che si analizzeranno più avanti, facciamo quindi riferimento alla fenomenologia: possiamo quindi affermare con Battacchi che «la vergogna [è] un segnale intra- e inter-soggettivo (funzione comunicativa) del fatto che si è subita, o si sta per subire, una umiliazione, ed insieme una reazione ad essa (funzione d'azione)».²⁹⁰

Tali reazioni possono essere fisiologiche, comportamentali e linguistiche. La vergogna ha una risposta fisiologica ben definita – l'improvviso arrossarsi del viso – mentre le reazioni comportamentali corrispondono al chinare il corpo ed evitare lo sguardo altrui.²⁹¹ È attivo un meccanismo per cui se non si osserva non si è osservati, dato che chi guarda eccita lo sguardo altrui: cosa ben nota – come sostiene Bettelheim²⁹² – a chi ha vissuto in un Lager, in quanto il non essere testimoni di un dato avvenimento, o fingere di non aver veduto, era in quel luogo una parziale garanzia di sopravvivenza. Proprio nell'esposizione agli occhi dell'altro la vergogna trova il suo fondamento.

Quando invece la reazione è un'espressione linguistica, la vergogna si manifesta attraverso una serie di metafore, che Battacchi divide in quattro tipi: sparizione, paralisi,

²⁸⁷ *Ivi*, p. 22. Già in Warren Kinston, *A theoretical context for shame*, in *International Journal of Psycho-Analysis*, 64, pp. 213-226.

²⁸⁸ Dispiacere o timore di non presentare agli altri o a noi stessi una nostra immagine positiva, e quindi di ottenere stima o autostima. Cfr. M. W. Battacchi, *La vergogna*, cit., p. 24. Già in Cristiano Castelfranchi, *Che figura*, Mulino, Bologna, 1988.

²⁸⁹ Angoscia provocata dall'improvvisa esposizione agli altri, che segnala il pericolo di un rifiuto. Cfr. M. W. Battacchi, *La vergogna*, cit., p. 24. Già in Léon Wurmser, *The Mask of Shame*, John Hopkins University Press, Baltimore-London, 1981.

²⁹⁰ M. W. Battacchi, *La vergogna*, cit., pp. 24-25.

²⁹¹ Qui Battacchi individua una contraddizione: se la vergogna include la fantasia dello scomparire, il rossore al contrario mette in evidenza.

²⁹² B. Bettelheim, *Il prezzo della vita*, cit., p. 183.

nudità e disorientamento.²⁹³ Anche qui, come nel caso del rossore,²⁹⁴ è in atto una contraddizione tra nascondimento e svelamento che potrebbe condurre il soggetto ad assumere l'atteggiamento tipico del soggetto schizoide – per come è definito da Ronald Laing nell'*Io diviso* – ma in realtà il processo non si compie se non in casi estremi, perché la vergogna dipende, come abbiamo detto, da un'autoconsapevolezza che nello schizoide è assente.

Secondo Helen Block Lewis, l'esposizione allo sguardo altrui comporta quindi una consapevolezza di sé e dell'altro, pertanto la struttura fenomenica della vergogna è intersoggettiva e comporta una divisione del sé. Il soggetto è infatti in due posti: al suo, dal quale vorrebbe sparire, e in quello dell'altro che lo guarda, da cui è fascinato e in cui rischia di perdersi, preso dal desiderio di fondersi con esso e allo stesso tempo di separarsi e preservare la propria identità.²⁹⁵ Solo se il primo processo viene portato a termine si ha il caso del malato schizoide nei termini lainghiani. La divisione si rafforza quando ci si vergogna di fronte a se stessi: un fenomeno simile alla visione allo specchio, in cui c'è un io-guardante e un io-guardato che appare diverso dal *me ideale*. Come nel caso del Vitangelo Moscarda pirandelliano,²⁹⁶ ci si guarda dall'esterno e ci si ritrova alieni a se stessi.

Ma non c'è differenza, a livello fenomenologico, tra la vergogna di fronte agli altri e quella provata di fronte all'io: è sempre attivo uno spettatore virtuale, una presenza interna ma anche, virtualmente, esterna.²⁹⁷ *Il Processo*²⁹⁸ di Kafka rappresenta con precisione questa dinamica: nel mondo soggettivo di chi si vergogna non c'è un solo umiliante, ma un pubblico virtuale che potenzia l'umiliazione.

«Dov'era il giudice che egli non aveva mai visto? Dove il supremo tribunale fino al quale non era mai arrivato?».²⁹⁹

²⁹³ M. W. Battacchi, *La vergogna*, cit., p. 31.

²⁹⁴ Cfr. nota 287.

²⁹⁵ *Ivi*, p. 32. Già in Helen Block Lewis, *Shame and Guilt in Neurosis*, International Universities Press, New York, 1971.

²⁹⁶ Luigi Pirandello, *Uno, nessuno e centomila*, Mondadori, Milano, 1926.

²⁹⁷ Si tratta della vergogna provata da Antonio in *La cosa buffa* di Giuseppe Berto, come vedremo nel terzo capitolo di questo lavoro.

²⁹⁸ Franz Kafka, *Der Prozess*, Verlag die Schmiede, Berlin, 1925 (trad. it. *Il processo*, Frassinelli, Torino, 1933).

²⁹⁹ F. Kafka, *Il processo*, in *Romanzi*, Mondadori, Milano, 1996, p. 532.

La vergogna quindi non è semplicemente sociale e intersoggettiva, ma anche *gruppale*.

Solo adesso è possibile soffermarsi su un punto d'incontro fondamentale fra le teorie cliniche sopra esposte e il contesto culturale in cui nascono i testi letterari presi qui in considerazione: lo sguardo e la sua differenza con gli altri sensi, contestualizzato all'interno del discorso sulla vergogna. Questa emozione ha un aspetto primariamente *visivo*, mentre il senso di colpa si sviluppa in un contesto *uditivo* (meglio comprensibile se ci si rifà alla metafora della *voce della coscienza*).

La vista è un senso prettamente asimmetrico: non ci si può guardare come ci guardano gli altri, ha ragione Pirandello. Non è possibile osservare il nostro corpo da un punto di vista diverso dai nostri occhi, se non per mezzo di un gioco di specchi. La vista, come sostiene Sartre, può assumere modalità alienanti, perché deruba del suo essere chi è guardato. Osservazione che, a mio parere, ha la sua origine nel concetto di *deiezione* (*Verfallenheit*) per come viene espresso da Heidegger in *Essere e tempo*³⁰⁰ (poi ripreso ulteriormente da Franco Basaglia, che conia il termine *oggettivazione*).³⁰¹ A questo sguardo mortifero e pietrificante sfugge la comunicazione degli sguardi.

La *visione* è la modalità prototipica della relazione asimmetrica perché, tra gli altri sensi, l'udito è asimmetrico solo in parte, mentre il tatto è quasi del tutto asimmetrico (chi accarezza è anche accarezzato dal corpo altrui, tuttavia chi afferra con forza non è afferrato).

Quindi la vergogna è posta in relazione con l'*essere-visti*, modo dell'essere che conduce direttamente all'*essere giudicati*, nella totalità della persona o anche solo per una sua qualità intrinseca. Il giudizio opera in due direzioni: nella vergogna verte direttamente sul sé, nel senso di colpa soltanto sull'azione. Infatti chi dice di vergognarsi di un'azione, non si vergogna dell'azione in sé, ma di ciò che essa rivela della persona.³⁰²

Battacchi, per definire le condizioni della vergogna, utilizza il termine *pretesa*, come già è stato detto, e si rifà al concetto di *umiliazione*, individuandone tre forme:

³⁰⁰ Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, Niemeyer, Halle, 1927 (trad. it. *Essere e tempo*, Bocca, Milano Roma, 1953).

³⁰¹ Franco Basaglia, *Utopia della realtà*, Einaudi, Torino, 2005.

³⁰² M. W. Battacchi, *La vergogna*, cit., p. 38.

Mancata conferma o delusione di una pretesa di *attenzione* da parte degli altri³⁰³ (tipica dell'età infantile, ma anche dell'uomo adulto internato in un Lager, come vedremo in Bettelheim).³⁰⁴

Mancata conferma di una pretesa di *approvazione*³⁰⁵ (dar prova di essere adeguati e "all'altezza" della situazione).

Mancata conferma di una pretesa di *ammirazione*.³⁰⁶

La *pretesa* si definisce in rapporto all'aspettativa di ottenere qualcosa, dichiararla e dirsi convinti o speranzosi di confermarla. Tuttavia, la *pretesa* appare tale al soggetto solo se non confermata: soltanto in questo caso è possibile subire uno *smascheramento* e la conseguente vergogna da esso provocata. Non ci si vergogna quindi di essere inferiori, ma di aver dichiarato di non esserlo: l'altro che giudica è anche, sempre, un altro se stesso.³⁰⁷

Per ciò che concerne l'integrità dell'io, la mancata conferma a una pretesa di *attenzione* mette in dubbio la stessa esistenza del soggetto per gli altri, mentre la mancata *approvazione* mette in dubbio l'individualità, l'autodeterminazione del soggetto. La mancata *ammirazione* provoca la forma meno invasiva di vergogna, in quanto mette in dubbio esclusivamente il valore della soggetto.³⁰⁸ Queste dinamiche sono messe in chiaro nello studio del comportamento in situazioni estreme, come per esempio il Lager.

Un'altra forma di umiliazione è quella da *svelamento*, la quale si manifesta quando non si riesce a nascondere qualcosa, o se stessi. Non si tratta quindi di un fallimento di un atto di esibizione, ma di un fallimento del nascondimento di sé. Questo tipo di vergogna agisce su di un difetto, ma attraverso una *condanna alla visibilità*: la stella gialla applicata sul vestiario degli ebrei durante la Seconda Guerra Mondiale ne è un esempio. La condanna alla visibilità per eccellenza potrebbe essere quella di Caino, a

³⁰³ *Ivi*, p. 40.

³⁰⁴ Bettelheim infatti ipotizza che la tecnica dei carcerieri nazisti sia quella di ridurre i prigionieri allo stato infantile. Cfr. B. Bettelheim, *Il prezzo della vita*, cit.

³⁰⁵ M. W. Battacchi, *La vergogna*, cit., p. 41.

³⁰⁶ *Ivi*, p. 43.

³⁰⁷ *Ivi*, p. 47.

³⁰⁸ *Ivi*, p. 59.

cui Dio impone un segno di riconoscimento, ma tale segno è imposto a sua difesa, non per smascherare ciò che lui aveva fatto.³⁰⁹

Vi è inoltre una vergogna suscitata dal desiderio, esaudito, di esibirsi, che Wurmser definisce *pulsione delofilica*.³¹⁰ Chi riesce a esibirsi con successo sarà contento dell'ammirazione degli altri, ma non del fatto di aver reso visibile il godimento tratto dall'esibizione stessa: da soggetto trionfante, si diventa oggetti passivi esposti agli sguardi altrui, ci si espone alla dinamica dello sguardo definita da Sartre, sulla quale mi soffermerò a breve. Questo tipo di emozione si definisce nei termini di vergogna da pudore, la quale proviene dalla mancata conferma di una *pretesa di rispetto*.

Ma oltre alla vergogna dell'*essere-visti*, Battacchi discute la vergogna del vedere, provocata da quella che Wurmser definisce *pulsione teatofilica*:³¹¹ un bisogno di esplorazione che letterariamente trova la sua massima espressione del Marcel della *Recherche*.

Un ultimo caso è quello dell'*essere costretti a vedere*, condizione che scaturisce da una mancata conferma alla pretesa di *essere liberi di guardare*.

Senza l'ausilio del senso di colpa come concetto al quale riferirsi, Battacchi può ora tentare una seconda e più precisa definizione:

«La vergogna è un segnale ed una reazione: è il segnale intrasoggettivo (di riconoscimento) e intersoggettivo (di ammissione) che è stato svelato agli altri e/o a sé ciò che si è e non ci si aspettava che fosse svelato, e una reazione a questo evento. Ciò accade se vengono disconfermate le pretese di attenzione o approvazione o ammirazione o libertà e/o rispetto, e quindi viene svelata la propria impotenza a confermarle. Solo in questo senso la vergogna è necessariamente connessa ad uno scarto fra la realtà di sé e un ideale (l'Ideale dell'io, il sé ideale)»³¹².

È chiaro che la caduta nella stima altrui corrisponde a un crollo dell'autostima, e che la vergogna comporta quindi una diminuzione del sé: è questo il potenziale distruttivo della vergogna quando giunge a uno stadio patologico.

Un'ulteriore condizione della vergogna è data dal fatto che l'altro da cui si è visti (oltre al sé) deve essere importante per noi, così come ciò che si vorrebbe nascondere o

³⁰⁹ «Ma il Signore gli disse: "Però chiunque ucciderà Caino subirà la vendetta sette volte!". Il Signore impose a Caino un segno, perché non lo colpisse chiunque l'avesse incontrato». Genesi 4, 15.

³¹⁰ M. W. Battacchi, *La vergogna*, cit., p. 49. Cfr. Léon Wurmser, *The mask of shame*, cit.

³¹¹ *Ivi*, p. 54. Cfr. Léon Wurmser, *The mask of shame*, cit.

³¹² *Ivi*, p. 60.

mostrare agli altri.³¹³ Ciò comporta la condivisione di valori tra chi è vergognato e chi fa vergognare:³¹⁴ condizione facile da ottenersi, perché spesso la vittima proietta i suoi stessi valori sugli altri. Al contrario, l'altro può comportarsi in modo da ferire i valori della vittima, come i carcerieri nazisti nel racconto di Bettelheim.³¹⁵ Soltanto il bisogno di una persona comporta, come contrappasso, la reale accettazione del suo sistema di valori.

Si pone poi, come ultima condizione, la plausibilità di una malevola interpretazione delle azioni della vittima da parte del suo aguzzino, che cerca di provocare forzatamente in essa la vergogna. Spesso ci riesce, poiché la realtà è irrilevante per chi prova vergogna. Conta solo l'apparire, non l'essere.

È impossibile sfuggire all'esperienza della vergogna, o quasi. Si è parlato dell'importanza dell'altro, di quella del comportamento messo in rilievo, ma c'è un'altra condizione basilare: l'importanza dell'immagine di sé. La vergogna non si attua in chi non ha amor proprio.³¹⁶ La psicologia moderna distingue tra l'orientamento al sé e l'orientamento al compito: quest'ultimo ha il sopravvento quando la motivazione a fare qualunque cosa prevale sulla preoccupazione per la propria dignità.

Tutto ciò è valido solo nel caso dello *smascheramento*: perché venga meno anche lo *svelamento* occorre che il soggetto manchi di senso dell'identità, che la modalità dell'*essere-nel-mondo* del soggetto sia, in breve, quella dello schizoide.

In ultimo la vergogna, se concepita non più come dinamica intima ma come dinamica di massa, è una delle emozioni principali sulle quali lo stato totalitario del XX secolo ha basato la propria politica, dato che quest'ultima non può sussistere al di là di una dinamica di potere coatto: occorre che sia attivo, tra chi guarda e chi è guardato, tra chi giudica e chi è giudicato, un rapporto di dominio e sottomissione.

La vergogna, la paura, la colpa hanno messo in ginocchio un popolo intero.

³¹³ *Ivi*, p. 61.

³¹⁴ *Ivi*, p. 62.

³¹⁵ B. Bettelheim, *Il prezzo della vita*, cit., pp. 32, 90, 145-150.

³¹⁶ M. W. Battacchi, *La vergogna*, cit., p. 65.

1.1 La vergogna morale

La *vergogna morale*, come afferma Battacchi, è una «esperienza emotiva in cui si fondono vergogna e senso di colpa».³¹⁷ La sua sanzione non sarebbe il dileggio, il quale non ha nulla a che vedere con la sfera della morale, ma il disprezzo e l'indignazione.

Battacchi si preoccupa di sottolineare il fatto che la fusione non corrisponde alla compresenza, perché è possibile in certi casi provare vergogna e senso di colpa distintamente, ma non *vergogna morale*. Perché la fusione abbia luogo, è necessario che l'azione scatenante la *vergogna morale* sia eseguita intenzionalmente per un proprio tornaconto: il traditore è l'esempio perfetto, ma potremmo aggiungere le figure del vigliacco, dello spergiuro, del bugiardo, ovvero tutti quei soggetti che agiscono con doppiezza. Quest'ultima nasce dallo scarto tra *pretesa* e realtà fattuale: da una dinamica coincidente, quindi, a quella che muove la vergogna.

Perché vi sia *vergogna morale* occorre però che il tradimento venga *smascherato*, che il soggetto venga messo di fronte a un'accusa pubblica: se così non fosse, il soggetto proverebbe un semplice senso di colpa. Da un'analisi contrastiva tra vergogna e senso di colpa infatti, Battacchi arriva alla conclusione che nella prima l'azione cardine è il *mostrarsi*, nell'altro il *fare*.³¹⁸ Esistono quindi azioni per le quali si possono provare sia vergogna morale che senso di colpa, tutto sta nelle priorità del soggetto, ovvero se all'atto dello *smascheramento* preferisce concentrarsi sulla propria azione – per esempio “ho rubato” – o se si vuole soffermare sulla propria identità – “sono un ladro”: nel primo caso proverà senso di colpa, nel secondo vergogna morale.

Un esempio letterario perfetto di vergogna morale si ritrova tra le pagine di *I sommersi e i salvati*, nel capitolo intitolato *Vergogna*: Primo trova casualmente un tubo di gomma pieno d'acqua e si interroga se berla tutta immediatamente, se lasciarne un po' per l'indomani, oppure dividerla con Alberto, o con tutti i suoi compagni.³¹⁹ Levi sceglie la terza soluzione, ed ecco cosa accade:

³¹⁷ *Ivi*, p. 69.

³¹⁸ *Ivi*, p. 77.

³¹⁹ Anche Antelme parla della possibilità di non condividere con i compagni in termini negativi: «Ci si può incontrare e riconoscere frugando come cani in mezzo ai rifiuti. Il ricordo del momento in cui non si è diviso col compagno quello che si doveva dividere ci farà dubitare, invece, anche del primo gesto». R. Antelme, *La specie umana*, cit., p. 114.

«Bevemmo tutta quell'acqua, a piccoli sorsi avari, alternandoci sotto il rubinetto, noi due soli. Di nascosto; ma nella marcia di ritorno al campo mi trovai accanto a Daniele, tutto grigio di polvere di cemento, che aveva le labbra spaccate e gli occhi lucidi, e mi sentii colpevole. Scambiai un'occhiata con Alberto, ci comprendemmo a volo, e sperammo che nessuno ci avesse visti. Ma Daniele ci aveva intravisti in quella strana posizione, supini accanto al muro in mezzo ai calcinacci, ed aveva sospettato qualcosa, e poi aveva indovinato. Me lo disse con durezza, molti mesi dopo, in Russia Bianca, a liberazione avvenuta: perché voi due sì e io no?». ³²⁰

Giorgio Agamben parla di questo episodio come di «un esame di coscienza così puerile da lasciare il lettore a disagio» e sostiene che «le colpe che ne emergono [...] sono, naturalmente, veniali». ³²¹ Io non ritengo che Levi si sia fatto un esame di coscienza banale, tanto da provocare nel lettore un disagio che, in ultima analisi, verrebbe legittimato come un vertiginoso atto di empatia nei confronti del disagio dello stesso autore, incapace di rendere bene l'idea della sua vergogna. ³²² Il motivo per cui Agamben rileva una banalità del passo è il suo rifiuto di concepire la vergogna come uno stato psicologico, ma di pensarlo più come sentimento ontologico. ³²³

Qui Levi prova invece a rappresentare, in termini certo più letterari che scientifici, un'emozione complessa, alla quale solo adesso riusciamo a dare un nome e una definizione. La *vergogna morale* è qui l'unico modo per comprendere cosa esattamente accade nella psicologia dei personaggi. Non appena Primo e Alberto finiscono di bere, sanno di aver commesso una scorrettezza, ma nessuno li ha ancora visti e si sentono semplicemente colpevoli. Si concentrano quindi esclusivamente sulla loro azione e non sulla loro identità di ladri, perché non sono stati ancora sottoposti a uno sguardo giudicante. Lo *smacheramento* avviene però quando Daniele racconta di averli intravisti: Levi inizia a provare non più un semplice senso di colpa, ma la sua fusione con la vergogna, che dà appunto vita all'emozione complessa che Battacchi ha definito *vergogna morale*.

³²⁰ P. Levi, *I sommersi e i salvati*, cit., p. 62.

³²¹ G. Agamben, *Quel che resta di Auschwitz*, cit., pp. 81-82.

³²² «Il disagio del lettore non può che riflettere qui l'imbarazzo del superstite, la sua impossibilità di venire a capo della vergogna». *Ivi*, p. 82.

³²³ Agamben cita un passo del *Parmenide* di Heidegger, in cui il filosofo tedesco si discosta completamente dalla concezione della vergogna in termini psicologici. Probabilmente a ragione, poiché nel *Parmenide* esso fa riferimento, più che alla vergogna, all'*aidōs*. Primo Levi, tuttavia, parla della vergogna modernamente intesa. G. Agamben, *Quel che resta di Auschwitz*, cit., pp.98-99. Cfr. anche Ruth Leys, *From guilt to shame. Auschwitz and after*, Princeton University Press, Princeton-Oxford, 2007, p. 170.

Sembra legittimo fare riferimento alla *vergogna morale* per questo passo, inoltre, perché è lo stesso Levi a confermare una certa confusione emozionale tra le pagine dello stesso capitolo. Afferma infatti che:

«molti (ed io stesso) abbiano provato "vergogna", e cioè senso di colpa, durante la prigionia e dopo, è un fatto accertato e confermato da numerose testimonianze. [...] il disagio indefinito che accompagnava la liberazione forse non era propriamente vergogna, ma come tale veniva percepito».³²⁴

L'emozione confusa di cui parla Levi è, mi sembra, *vergogna morale*, anche perché si manifesta in una dinamica tutta interna all'io, com'è più tipico del meccanismo del senso di colpa. Levi fa una diretta equiparazione tra le due emozioni, «"vergogna", e cioè senso di colpa», virgolettando addirittura il nome dell'emozione che viene qui analizzata.

Se Levi avesse avuto a disposizione il vocabolario di Battacchi e dei suoi colleghi, avrebbe adottato la dicitura "vergogna morale"? Probabilmente sì, dato che abbiamo un'ulteriore conferma al fatto che Levi stia rappresentando per filo e per segno le dinamiche emozionali che ho fin qui delineato. Dopo aver scoperto che alcuni prigionieri politici avevano il potere di mandare alla camera a gas i prigionieri nemici manomettendo in segreto le liste delle selezioni, il nostro autore dice che «chi aveva il modo e la volontà di agire così [...] era al riparo dalla "vergogna": o almeno da quella di cui sto parlando, poiché forse ne proverà un'altra».³²⁵ Questi prigionieri sono al riparo dalla vergogna perché le loro azioni sono rimaste anonime, nessuno li ha *visti* mentre commettevano le azioni incriminabili. Mentre si supponeva, universalmente, che il sopravvissuto avesse rubato, avesse complottato contro i suoi compagni, per resistere senza morire a un ambiente così ostile.³²⁶

Vergogna e senso di colpa sono due fenomeni piuttosto strutturati, non unitari, e spesso per definire l'uno si fa riferimento all'altra. Infatti sono emozioni legate a una autoattribuzione di responsabilità dell'azione, ma in due sensi diversi: nell'una corrisponde all'impotenza di far valere una pretesa, nell'altro alla trasgressione di una legge. E ancora: se la vergogna viene dall'*enunciazione di una pretesa*, il senso di colpa si origina dall'*assunzione di un obbligo*; se nell'una l'io è passivo e l'altro è in uno stato

³²⁴ P. Levi, *I sommersi e i salvati*, cit., p. 55.

³²⁵ *Ivi*, p. 56.

³²⁶ *Ivi*, p. 57.

di superiorità, nel secondo l'io è attivo e l'altro è ridotto a uno stato di inferiorità; se nella vergogna l'altro-io (il soggetto giudicante) è virtualmente esterno, il senso di colpa ha un altro-io totalmente interno,³²⁷ come ho già detto per definire la particolare emozione provata da Levi.

Dato che la vergogna può scatenare una reazione aggressiva che conduce al senso di colpa, e che viceversa quest'ultimo può inibire l'aggressività e lo spirito competitivo, generando vergogna, è facile comprendere perché molti soggetti non sappiano capire esattamente cosa provano, e che la congiunzione tra le due emozioni abbia portato a cercarne un fondamento comune. In senso fenomenologico, la vergogna e il senso di colpa sono accomunate dalla doppiezza, dallo scarto tra la pretesa e la realtà. Il vergognoso non riesce ad apparire come vorrebbe, il colpevole non riesce a fare quel che dovrebbe fare. Nel caso di Primo e Alberto le due cose si fondono, perché dopo l'infrazione della regola avviene lo *smascheramento*, e la *pretesa* di essere onesti viene meno.

³²⁷ *Ivi*, p. 79.

1.2 La visione e la divisione

«Basta che l'altro mi guardi» dice Sartre «perché io sia quello che sono». [...] basta che l'altro non mi guardi perché io non sia più niente.³²⁸

Le scritture del Lager, nel corso degli anni, si sono moltiplicate. A una congerie di testi pubblicati negli anni caldi del dopoguerra, generalmente costituita da scritture meno mediate, si affianca come abbiamo visto una seconda generazione di narrazioni e saggi. In quest'ultima, riconosciamo due modalità ulteriori: la prima vede una narrazione degli eventi più distaccata, dovuta anche all'arco di tempo passato dopo la liberazione e la conseguente influenza che la vita dopo il Lager ha sulla scrittura; la seconda invece, se gli autori sono anche medici, vede un'interiorizzazione dell'esperienza di prigionia di tipo diverso perché, per una maggiore comprensione, gli scrittori in questione hanno adottato una metodologia d'analisi affine alla pratica clinica.

Nella maggior parte dei casi, almeno nelle opere più significative, tale metodologia è fortemente in commercio con il discorso filosofico, in particolare con la fenomenologia di Husserl e con l'esistenzialismo a base fenomenologica del primo Heidegger. È proprio a partire da tali presupposti che Ludwig Binswanger ha elaborato la pratica della *Daseinsanalyse* (analisi esistenziale), diventando così il massimo esponente della *psichiatria fenomenologica*. Nello stesso contesto filosofico, Viktor Emil Frankl promuove un tipo di analisi esistenziale conosciuto universalmente come *logoterapia*, un approccio terapeutico che promuove la riscoperta del *logos* nell'esistenza dell'individuo, il quale è inteso heideggerianamente come *Dasein* e quindi come *Essere-per-la-morte*. È sotto questa luce che Frankl si fa autore di un testo importantissimo, *Uno psicologo nei Lager*,³²⁹ un testo di prima generazione nel quale il terapeuta combina un certo slancio letterario autobiografico alla propria esperienza di medico.

³²⁸ Alain Finkielkraut, *L'ebreo immaginario*, Marietti, Genova, 1990, p. 165.

³²⁹ Viktor Emil Frankl, *Psychologe erlebt das Konzentrationslager*, Verlag für Jugend und Volk, Wien, 1946 (trad. it. *Uno psicologo nei Lager*, Ares, Milano, 1998).

Al contrario, uno scrittore di seconda generazione come Bruno Bettelheim riesce a mantenere la pianezza dello stile pur rievocando, nel suo *Il prezzo della vita*,³³⁰ una lunga catena di dolorosi eventi autobiografici.

Ma pur non avendo scritto alcun testo direttamente riferito ai campi di concentramento, è a Ronald Laing e al suo *L'io diviso*³³¹ che mi riferirò più volte, per meglio comprendere i meccanismi psicologici di sottomissione messi in atto dalla Gestapo, il grande ruolo che in essi ricopre l'emozione della vergogna e la sua conseguente resa letteraria nei testi posti sotto la lente della presente analisi.

Anche Laing si rifà al contesto filosofico in questione – cosa che non fa Bettelheim, studioso in particolare dell'autismo, e che a noi interessa principalmente come testimone, non come terapeuta. Ciò si palesa direttamente nel primo capitolo del suo saggio più importante, in cui esprime la volontà di porre le basi fenomenologico-esistenziali di una scienza delle persone.

«La fenomenologia esistenziale si propone di precisare la natura dell'esperienza che si ha del proprio ambiente e di se stessi [...] di porre tutte le varie esperienze singole entro il contesto di un globale "essere-nel-mondo"».³³²

Il vocabolario psichiatrico moderno, secondo Laing, ha delle grosse mancanze, in quanto è come se si facesse di tutto per distanziare il terapeuta dal paziente:

«soltanto il pensiero esistenziale ha tentato di esprimere l'esperienza originale che si ha di se stessi in rapporto agli altri, nel proprio mondo personale, con un termine che rifletta adeguatamente questa globalità: nel linguaggio esistenziale la cosa concreta è l'*esistenza* di un uomo, il suo *essere-nel-mondo*».³³³

È in questo contesto che rientra in gioco ancora una volta il tema dello sguardo. Laing ci avverte che «è il modo iniziale di vedere una cosa che determina tutte le nostre azioni»³³⁴ e che «l'*essere* di un uomo [...] può essere visto da angoli diversi».³³⁵ In

³³⁰ Bruno Bettelheim, *The Informed Heart. Autonomy in a mass age*, Free Press, Glencoe, 1963 (trad. it. *Il prezzo della vita. L'autonomia individuale in una società di massa*, Adelphi, Milano, 1965).

³³¹ Ronald Laing, *The Divided Self. An Existential Study in Sanity and Madness*, Penguin, Harmondsworth, 1960. (trad. it. *L'io diviso. Studio di psichiatria esistenziale*, Einaudi, Torino, 1969).

³³² R. Laing, *L'io diviso*, cit., p. 21.

³³³ *Ivi*, p. 24.

³³⁴ *Ivi*, p. 25.

³³⁵ *Ivi*, p. 24.

particolare, un uomo può essere visto dal soggetto come un altro uomo – come altro possibile soggetto – ma anche come un sistema fisico-chimico complesso, cioè come un organismo prettamente oggettuale.

Nell'immagine già riprodotta, come commenta Laing, possiamo vedere due esseri umani o un vaso. Io aggiungerei, a partire da ciò che Ernst Cassirer ipotizza nel suo *Saggio sull'uomo*,³³⁶ che possiamo vedere un simbolo o un segno: per Cassirer infatti l'uomo è un *animal symbolicum*,³³⁷ e se nell'immagine qui proposta vediamo due uomini, questo significa che nel processo della visione stiamo mettendo in atto una simbolizzazione dell'umano, cioè che riconosciamo l'idea di uomo nel tracciato sottile di una *silhouette*, e vediamo in essa un'espressione nascosta, un principio di parola inespressa, e con essa tutta la moltitudine di possibili variazioni che quella *silhouette* può assumere se riportata nella vita. Ma se vediamo in essa esclusivamente un vaso, l'immagine significa semplicemente se stessa, è autosemantica e non rimanda ad alcun significato altro.



338

Il capitolo sullo sguardo contenuto in *L'Essere e il nulla*³³⁹ risulta il miglior campo di confronto. Per Sartre la prima modalità di percezione dell'altro è l'oggettività, ma per vedere nell'altro una *persona*, questo si deve manifestare alla percezione direttamente come soggetto: solo in tal modo è possibile il rapporto fondamentale, l'*essere per altri*. Vedere l'uomo nell'uomo significa cogliere una *relazione non additiva* tra lui e il mondo delle cose, significa cioè non metterlo sullo stesso piano

³³⁶ Ernst Cassirer, *An essay on man. An introduction to a philosophy of human culture*, Yale University Press, New Haven, 1944 (trad. it. *Saggio sull'uomo. Introduzione a una filosofia della cultura*, Longanesi, Milano, 1948).

³³⁷ La capacità di creare e decifrare simboli sarebbe, secondo Cassirer, il discrimine tra l'uomo e l'animale, capace di decifrare esclusivamente segni.

³³⁸ R. Laing, *L'io diviso*, cit., p. 25.

³³⁹ Jean-Paul Sartre, *L'être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, Gallimard, Paris, 1943 (trad. it. *L'essere e il nulla*, Mondadori, Milano, 1958).

ontologico delle cose. Se il soggetto cerca invece di percepire il rapporto tra l'altro e le cose, questo gli sfugge in blocco, perché esso stesso non può mettersi al centro dell'atto percettivo dato che ne è completamente estromesso. È in questo senso che Laing concepisce il rapporto con il paziente, che appunto non va visto come un oggetto d'analisi: non potendosi mettere al centro dell'atto percettivo, perché ciò che il terapeuta sta sondando è il rapporto tra il paziente e la realtà esterna – vale a dire la malattia – si pone di fronte a esso in una modalità non oggettiva, poiché l'oggettività, lungi dal mostrarsi come l'approccio più vicino alla scientificità, in questo caso depersonalizza il soggetto e produce falsa conoscenza.

Come conclude Sartre? Affermando che «l'apparizione, tra gli oggetti del *mio* universo, di un elemento di disintegrazione di questo universo, è ciò che io chiamo l'apparizione di *un* uomo nel mio universo».³⁴⁰ È importante soffermarsi su questo punto, e mettere a confronto tale ordine di idee sulla percezione con la definizione che Laing dà dello schizoide:

«Si designa col termine “schizoide” un individuo la cui totalità di esperienza personale è scissa a due livelli principali: nei rapporti con l'ambiente, e nei rapporti con se stesso. Da una parte questo individuo non è capace di sentirsi insieme con gli altri [...] ma, al contrario, si sente disperatamente solo e isolato; dall'altra non si sente una persona completa e unitaria, bensì si sente “diviso” in vari modi: per esempio vive se stesso come una mente e un corpo uniti fra loro da legami incerti, oppure come due o più persone distinte».³⁴¹

Se la disintegrazione dell'universo del soggetto avviene appunto con l'ingresso di un altro soggetto allora, a livello ambientale, tale ingresso mette in crisi lo schizoide perché non può mettersi al centro di una rete di relazioni, mentre a livello interiore la scissione dell'io nel soggetto porta a una relazione distruttiva tra le sue diverse identità. Un processo che, se portato alle sue estreme conseguenze, permette alla malattia mentale di giungere al massimo della sua potenza: la completa disintegrazione dell'io.

Il soggetto sano è dotato invece di una *sicurezza ontologica*³⁴² che gli permette di concepire il suo io mentale e il suo io corporeo in un *unicum* inscindibile, differenziato

³⁴⁰ Jean Paul Sartre, *L'essere e il nulla*, Il Saggiatore, Milano, 2008, p. 308.

³⁴¹ R. Laing, *L'io diviso*, cit., p. 21.

³⁴² *Ivi*, p. 47.

dal resto del mondo e autonomo: una sicurezza che ha inizio con la nascita e che viene meno con la morte.

Il meccanismo messo in moto nei Lager nasce per mettere in crisi tale sicurezza. L'*insicurezza ontologica* dello schizoide porta il soggetto a vivere «tutte le circostanze comuni della vita quotidiana» come «un pericolo continuo e mortale»,³⁴³ ed è tale la situazione ricreata volontariamente nel campo di concentramento tedesco. Proprio come Darrell Standing in *Il vagabondo delle stelle*,³⁴⁴ il prigioniero prova a distanziare la propria vita interiore dalla miseria in cui la sua vita corporale è immersa. Nel libro di London ciò avviene attraverso la rappresentazione di una dimensione onirica attiva, nel quale il personaggio diventa “regista” e “attore” di una nuova realtà, mentre nella realtà del Lager l'internato si rifugia nella fantasticheria.³⁴⁵

La persona ontologicamente insicura, secondo Laing, soffre di tre tipi di ansietà, il *risucchio*, l'*implosione* e la *pietrificazione*,³⁴⁶ le quali generano per lo più reazioni contraddittorie.

Il *risucchio* è vissuto dal soggetto come la paura di essere compreso, amato o anche semplicemente visto. La reazione a esso è l'isolamento, perché ogni contatto può comportare un assorbimento nell'altro: si tratta di uno dei meccanismi che agiscono direttamente nell'emozione della vergogna, quando il nostro sistema di valori è condiviso con l'altro e questo è posto in stato di superiorità. Ma nel caso del *risucchio* è l'amore dell'altro che spinge il soggetto a isolarsi.

Nel caso dell'*implosione*, il soggetto si sente vuoto e l'eventualità che questo vuoto venga riempito, sebbene in certi momenti sia un suo desiderio, gli appare il più delle volte come una possibilità devastante. La realtà in sé è il pericolo maggiore: questa è più o meno la modalità di *essere-nel-mondo* propria del *musulmano*, la figura ben descritta da Levi, Bettelheim, Agamben e altri.

Il terzo tipo di ansietà, la *pietrificazione* o *spersonalizzazione*,³⁴⁷ è quello che ci interessa maggiormente poiché prevede una reazione perfettamente coincidente a quella

³⁴³ Ivi, p. 51.

³⁴⁴ Jack London, *The Star Rover*, Macmillan, New York, 1915 (trad. it. *Il vagabondo delle stelle*, Modernissima, Milano, 1928).

³⁴⁵ B. Bettelheim, *Il prezzo della vita*, cit., pp. 173-175.

³⁴⁶ R. Laing, *L'io diviso*, cit., p. 52.

³⁴⁷ I termini *spersonalizzazione* e *depersonalizzazione*, verranno qui trattati come sinonimi. La prima variante è quella in uso nella traduzione italiana del libro di Robert Laing, *L'io diviso*. Tuttavia, la parola inglese che definisce il fenomeno è *depersonalization*. *Depersonalizzazione*, a sua volta, è la parola in uso nel testo di Battacchi, nella traduzione del libro di Todorov *Di fronte all'estremo* (il cui originale è *depersonalisation*) e, tra gli innumerevoli altri, nel testo di Massimo Martini, *Il trauma della*

del prigioniero medio, la quale ha grandi affinità con le teorie di Battacchi sulla vergogna. I soggetti qui coinvolti hanno sia la tendenza a sentirsi spersonalizzati, sia quella a spersonalizzare chi hanno di fronte, proprio perché temono a loro volta la medesima reazione da parte dell'altro. «Queste persone hanno bisogno di ricevere costantemente dagli altri una conferma della loro esistenza»,³⁴⁸ e questo è esattamente ciò che accade in chi ha, nella formula di Battacchi, una *pretesa di attenzione* da parte degli altri. Una tale *pretesa*, se mossa da un prigioniero verso una SS, genera automaticamente la sua mancata conferma e mette in moto la dinamica della vergogna nella sua modalità più distruttiva per l'io. L'internato, proprio come lo schizoide, si sente costantemente esposto alla possibilità di sentire se stesso come *oggetto* dell'esperienza altrui, mentre al contrario, «l'atto stesso di sentire l'altro come persona viene assunto come un atto potenzialmente suicida».³⁴⁹

In questo punto del suo saggio è lo stesso Laing a richiamare in causa Sartre, pur non specificando direttamente che l'analogia messa in campo è dedotta direttamente dal passaggio sartriano che ho già discusso. La visione del prigioniero non distrugge l'universo della SS, poiché quest'ultima ha l'*intenzione*, in senso fenomenologico, di cogliere in lui una *relazione additiva* con il mondo delle cose, come accade nella tavola di Kubert che ho discusso nel capitolo precedente, e pertanto può mettersi al centro del fenomeno percettivo.

Per discutere Kubert ho fatto due volte riferimento al libro di Antelme,³⁵⁰ ma la casistica è vasta. Ecco due ulteriori esempi, tratti rispettivamente da Levi e Bettelheim.

«Tutti guardiamo l'interprete, e l'interprete interrogò il tedesco, e il tedesco fumava e lo guardò da parte a parte come se fosse stato trasparente, come se nessuno avesse parlato».³⁵¹

deportazione, Mondadori, Milano, 1983, p. 105. Per una definizione tecnica del termine, quest'ultimo rimanda a Antoine Porot, *Manual alfabétique de psychiatrie*, P.U.F., Paris, 1952. A mia volta, rimando a un confronto con la stessa voce presente nel DSM, collocata nel novero dei disturbi associativi.

³⁴⁸ R. Laing, *L'io diviso*, cit., p. 56.

³⁴⁹ *Ibidem*. La potenzialità distruttiva di tale atto vale per entrambi gli attori: se l'SS dovesse vedere nel prigioniero una persona, ciò avrebbe una conseguenza devastante sul proprio equilibrio psichico; se il prigioniero dovesse vedere nell'SS una persona e, dato il suo stato di superiorità, un modello, avverrebbe ciò che racconta Bettelheim ma che Levi disapprova in modo drastico: l'accettazione, da parte del prigioniero, dell'universo di valori degli ufficiali della Gestapo.

³⁵⁰ In un ulteriore passo del suo libro, Antelme spiega come fosse inconciliabile l'universo dei prigionieri e quello delle SS: «Ridere con lui sarebbe come ammettere che qualche cosa può essere tra di noi oggetto della medesima comprensione, avere lo stesso senso. Mentre la loro vita ha un senso che è esattamente l'opposto del nostro. Se noi ridiamo, ridiamo di qualche cosa che li fa diventare lividi. Viceversa, se sono loro a ridere, ridono di ciò che noi odiamo». R. Antelme, *La specie umana*, cit., p. 117.

³⁵¹ P. Levi, *Se questo è un uomo*, cit., p. 24.

«Non esito ad affermare che riuscii a sopportare il trasporto e tutto ciò che esso comportava perché fin dall'inizio mi convinsi che quelle degradanti e terribili esperienze non accadevano, in un certo senso, a "me" come soggetto, ma soltanto a "me" come oggetto».³⁵²

Nessuno è più vulnerabile allo sguardo dell'altro quanto il prigioniero o lo schizoide, per i quali l'essere esposti equivale alla *pietrificazione*, alla condanna a una vergogna che non si prova in un contesto normale, mentre diventa l'emozione fondamentale in un ambiente estremo come il campo di concentramento. L'unica soluzione, per non morire, è scindere il proprio io corporeo da quello incorporeo, o creare un falso io: in breve, diventare soggetti schizoidi o, se già lo si è, aggravare pericolosamente il proprio stato. Un circolo vizioso che può interrompersi solo in tre modi: la terapia, la liberazione o la morte.

In questo caso, il senso di colpa continua ad accomunare il soggetto schizoide e il prigioniero. Se l'uno è cosciente del proprio potenziale distruttivo per gli altri e sceglie l'isolamento, l'altro è impossibilitato (come raccontano bene Bettelheim³⁵³ e Todorov)³⁵⁴ a dare soccorso a un suo compagno se non vuole rischiare di farlo ammazzare e di morire egli stesso. Sceglie quindi anch'esso l'isolamento, sceglie di mettersi in condizione di non vedere, perché l'impossibilità di aiutare lo mette in una condizione in cui la sua mancanza di autonomia diventa troppo palese per essere accettata. Il senso di colpa, insieme alla vergogna morale che a esso si aggiunge (perché si presume comunque che il tradimento messo in atto sia *visto* da qualcuno) contribuiscono ulteriormente a rendere estremo l'ambiente in cui vive il prigioniero.

³⁵² B. Bettelheim, *Il prezzo della vita*, cit., p. 106.

³⁵³ «ogni disobbedienza a qualsiasi ordine, come rifiutarsi di schiaffeggiare un compagno oppure portare aiuto a un prigioniero torturato, era considerata un atto di ribellione e punita seduta stante con la morte». *Ivi*, p. 103.

³⁵⁴ T. Todorov, *Di fronte all'estremo*, cit.

1.3 Danza macabra

«Un giorno, un gruppo di prigionieri nudi stavano in fila davanti alla camera a gas, pronti ad entrarci. Non si sa come, uno degli ufficiali delle SS di servizio venne a sapere che una delle prigioniere era stata una ballerina. Egli le ordinò di danzare per lui; lei obbedì, e danzando gli si avvicinò, gli prese il fucile e gli sparò, uccidendolo. Anche lei fu immediatamente uccisa».³⁵⁵

Leggendo questo breve passo di Bettelheim, sorge spontanea una considerazione sullo stile, il quale, nonostante l'estrema tragicità dell'evento, risulta piano e analitico: non a caso, si tratta di un testo di seconda generazione scritto da un medico. Anche perché si tratta di un evento del quale l'autore non è testimone diretto, ma che è stato ripreso da un testo di Eugen Kogon, *Der SS-Staat*,³⁵⁶ che qui riporto in traduzione inglese:

«On another occasion Roll Call Officer Schillinger made an Italian dancer perform naked before the crematory. Taking advantage of a favorable moment, the woman approached him, seized his gun, and shot him down. In the ensuing struggle she herself was killed, at least escaping death by gas».³⁵⁷

La sua lettura di questi passi, scritti con estrema ucidità, non risulta meno utile per comprendere come hanno operato narratori dotati di uno stile esteticamente più complesso. Questo episodio, infatti, rappresenta uno degli esempi più lampanti di come la tecnica di sottomissione messa in atto dai nazifascisti – fallita in questo caso – faccia perno sulla vergogna.

L'immagine di una donna nuda, probabilmente ormai ridotta a uno scheletro, che balla di fronte a un'autorità poco prima di andare a morte insieme a una moltitudine di individui, mette in scena, in modo drammatico, una volontà di depersonalizzazione agita attraverso la dinamica del potere che Battacchi rinviene nell'emozione della vergogna.

Quando la *pretesa* di non esser visti nudi viene a tal punto elusa, si crea un ambiente in cui la nudità corrisponde alla quotidianità e alla vessazione, a una continua

³⁵⁵ B. Bettelheim, *Il prezzo della vita*, cit., p. 232. Cfr. Eugen Kogon, *Der SS-Staat*, Frankfurt, 1946.

³⁵⁶ Eugen Kogon, *Der SS-Staat*, Alber, München, 1946. Testo non tradotto in italiano.

³⁵⁷ Eugen Kogon, *The Theory and Practise of Hell*, Farrar, Straus and Giroux, New York, 2006, p. 234. Cito l'edizione in inglese perché più diffusa e meglio comprensibile.

pietrificazione e spersonalizzazione. L'io interiore deve separarsi dall'io corporeo per poter sopravvivere, accentuando in tal modo uno stato schizoide che, se raggiunge lo stadio di psicosi, rende a sua volta impossibile il sentimento della vergogna.

Lévinas sostiene che «ciò che appare nella vergogna è dunque precisamente il fatto di essere inchiodati a se stessi, l'impossibilità radicale di fuggirci per nasconderci a noi stessi, la presenza irremissibile dell'io a se stesso»: ³⁵⁸ situazione inattuabile nello schizoide. Se il soggetto è ancora sano e, come la nostra ballerina, ha solo degli atteggiamenti schizoidi, vale ciò che dice Agamben, ovvero che «quella del nostro corpo non è la nudità di una cosa materiale antitetica allo spirito, ma la nudità del nostro essere totale in tutta la sua pienezza e solidità, della sua espressione più brutale di cui non possiamo non prendere atto». ³⁵⁹

Evidentemente questo aspetto sfugge all'ufficiale che ha chiesto alla donna di ballare, perché proprio in quella richiesta è implicito un *principium individuationis*. Nuda tra i nudi, pietra tra le pietre, in quella richiesta della SS la donna si riappropria di ciò per cui la sua volontà si è spesa lungo tutta la propria vita precedente all'ingresso nel Lager e, inoltre, si riappropria della propria nudità individuale, per la quale ora può provare vergogna.

Avere riconosciuto nella donna una ballerina, e non un semplice corpo spossessato dell'io interiore, costa la vita all'ufficiale: fucilandolo, la donna fa un atto soltanto simbolico (sa bene che non c'è scampo alla morte) ma che le restituisce l'autonomia e le permette di morire per una propria azione, non certo di quella non-morte rappresentata dal meccanismo che porta, un giorno, alla camera a gas. ³⁶⁰ Tale atto viene agito in due condizioni estremamente *individuate*: la nudità per come è definita da Agamben, in cui ci mostriamo nel nostro essere totale, e la danza, che restituisce immediatamente la totalità al soggetto.

Il racconto di Bettelheim/Kogon è di fondamentale importanza, perché si tratta di una rappresentazione evidente del nuovo ingresso del *logos* nel territorio di un'esistenza

³⁵⁸ Emmanuel Lévinas, *De l'évasion*, Montpellier, Fata Morgana, 1982, p. 86. Traduzione di Giorgio Abamgen. Cfr. G. Agamben, *Quel che resta di Auschwitz*, cit., p. 97.

³⁵⁹ *Ivi*, p. 87.

³⁶⁰ Illuminante a questo proposito il quadro che Agamben ci offre, rifacendosi a Arendt, sulla "fabbricazione dei cadaveri", nella quale non viene offesa propriamente la vita, ma soprattutto la morte. «Ad Auschwitz non si moriva, venivano prodotti cadaveri. Cadaveri senza morte, non-uomini il cui decesso è svilito a produzione in serie. E propri questa degradazione della morte costituirebbe anzi, secondo una possibile e diffusa interpretazione, l'offesa specifica di Auschwitz, il nome proprio del suo orrore». *Ivi*, p. 57.

privata: in breve, una rappresentazione di quello che potrebbe essere il raggiungimento dello scopo della *Daseinanalyse*.

La morte di Mala Zimetbaum ha molto in comune con la morte della ballerina. Male, ebrea polacca, riuscì momentaneamente a scappare dal campo di Auschwitz-Birkenau insieme a un prigioniero politico, Edek Galiński. La loro esecuzione è raccontata da più voci, ma qui ovviamente diamo la precedenza a quella di Primo Levi:

«Edek venne impiccato subito, ma non volle attendere che, secondo l'accanito cerimoniale del luogo, venisse letta la sentenza: infilò il capo nel cappio scorsoio e si lasciò cadere dallo sgabello.

Anche Mala aveva risolto di morire la sua propria morte. Mentre in una cella attendeva di essere interrogata, una compagna poté avvicinarla e le chiese «Come va, Mala?» Rispose: «A me va sempre bene». Era riuscita a nascondersi addosso una lametta da rasoio. Ai piedi della forca si recise l'arteria di un polso. L'SS che fungeva da boia cercò di strapparle la lama, e Mala, davanti a tutte le donne del campo, gli sbatté sul viso la mano insanguinata. Subito accorsero altri militi, inferociti: una prigioniera, un'ebrea, una donna, aveva osato sfidarli! La calpestarono a morte; spirò, per sua fortuna, sul carro che la portava al crematorio».³⁶¹

Com'è chiaro, Mala e Edek sono prigionieri particolarmente motivati, tanto da tentare una fuga disperata. Quando stanno per essere giustiziati, non accettano di essere sottoposti al lungo rituale che le SS mettono in pratica in queste occasioni. Mostrano quindi, in punto di morte, la loro autonomia nei confronti dei loro carcerieri.

A differenza della ballerina però, non hanno bisogno che qualcuno riattivi la loro personalità dall'esterno, perché il *logos* non è mai scomparso dal loro *Dasein*, non c'è bisogno di un suo rinvenimento. In breve, la ballerina avrebbe avuto bisogno della *Daseinanalyse*, Mala e Edek certamente no. Il risultato è lo stesso, perché tutti e tre muoiono di una morte *personale*, ma ci arrivano per vie diverse.

Un dato importante sul quale soffermarsi è che ciò avviene in un contesto in cui le esecuzioni e le marce sono inserite all'interno di una particolare coreografia. Una condizione ben descritta da Primo Levi sin da *Se questo è un uomo*, per quel che concerne soprattutto l'utilizzo della musica, «la voce del Lager, l'espressione sensibile della sua follia geometrica, della risoluzione altrui di annullarci prima come uomini per

³⁶¹ P. Levi, *I sommersi e i salvati*, cit., p. 127.

ucciderci poi lentamente».³⁶² Cioè annullare la *sicurezza ontologica* dei prigionieri, per poi ucciderli come degli automi. In ogni marcia, «le loro anime sono morte e la musica li sospinge, come il vento le foglie secche, e si sostituisce alla loro volontà».³⁶³ Le SS legano quindi l'espressione artistica, soprattutto quella non verbale e immediata, a questa volontà di depersonalizzazione, che prende corpo in modo particolare durante le marce. È questo uno dei momenti più tragici, a mio avviso, della rilettura che il nazismo ha fatto di Nietzsche: l'utilizzo attivo di una concezione dell'arte dionisiaca che mette in crisi il *principium individuationis* in modalità inedite, e cioè non per mettere in contatto il soggetto con una realtà esterna non mediata, non per squarciare il velo di Maya, ma per mettere in crisi ogni singola possibilità di reciprocità tra l'individuo e il mondo. Per dirla con Sartre, il dionisiaco viene messo in campo per creare una *relazione additiva* costante, sia nel rapporto tra SS e prigionieri, sia nel rapporto tra prigioniero e prigioniero.

«Alla marcia di uscita e di entrata non mancano mai le SS. Chi potrebbe negare loro il diritto di assistere a questa coreografia da loro voluta, alla danza degli uomini spenti, squadra dopo squadra, via dalla nebbia verso la nebbia? quale prova più concreta della loro vittoria?».³⁶⁴

Se i detenuti fossero chiamati per nome, se non si utilizzasse un numero per identificarli, o un simbolo di un certo colore per separarli in classi sociali, queste marce probabilmente non si sarebbero svolte così. Legato al racconto di Bettelheim, questo passo risulta potenziato nella sua ragione di testimonianza, perché ormai ci è chiaro il motivo che può portare a una rivolta dei prigionieri: il ritrovamento inaspettato di una *sicurezza ontologica*, il nuovo ingresso del *logos* nell'esistenza del singolo, che rende nuovamente il mondo esteriore un universo di senso. Ma siamo anche nelle condizioni di comprendere a fondo, purtroppo, come un atto di rivolta sull'esempio di quello agito dalla ballerina sia stato solo un'eccezione: perché per l'SS l'individuazione di una prigioniera attraverso un riferimento al suo passato non è soltanto un errore fatale, ma un vizio di forma nella «coreografia da loro voluta». Un vizio di forma che viola la nebbia verso la quale muove chi viene dalla nebbia.

³⁶² P. Levi, *Se questo è un uomo*, cit., p. 61.

³⁶³ *Ivi*, p. 62.

³⁶⁴ *Ibidem*.

1.4 Lo sguardo di Pannwitz

«Le mie idee sono chiare, e mi rendo conto anche in questo momento che la posta in gioco è grossa; eppure provo un folle impulso a scomparire, a sottrarmi alla prova.

Pannwitz è alto, magro, biondo; ha gli occhi, i capelli e il naso come tutti i tedeschi devono averli, e siede formidabilmente dietro una complicata scrivania. Io, Häftling 174517, sto in piedi nel suo studio che è un vero studio, lucido pulito e ordinato, e mi pare che lascerei una macchia sporca dovunque dovessi toccare.

Quando ebbe finito di scrivere, alzò gli occhi e mi guardò.

Da quel giorno, io ho pensato al Doktor Pannwitz molte volte e in molti modi. Mi sono domandato quale fosse il suo intimo funzionamento di uomo; come riempisse il suo tempo, all'infuori della Polimerizzazione e della coscienza indogermanica; soprattutto, quando io sono stato di nuovo un uomo libero, ho desiderato di incontrarlo ancora, e non già per vendetta, ma solo per una mia curiosità dell'anima umana.

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 in quel momento in modo immediato. Il cervello che sovrintendeva 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"». ³⁶⁵

L'esame di chimica tenuto in Lager da Primo Levi non rappresenta certo la scena più cruda del libro. Al contrario, tutto nell'ambiente circostante dà un'idea di pulizia e di ordine, non vi è il minimo spargimento di sangue. Tuttavia, si tratta di uno dei nodi fondamentali del libro, rappresentando questo un episodio che Primo Levi ricorderà vividamente e sul quale baserà il suo giudizio riguardo ai tedeschi.

L'esame di chimica è un evento complesso nella storia di Levi, perché basato su un principio di contraddizione: fare il chimico in un campo significa avere qualche speranza di sopravvivenza, ma per diventarlo bisogna sottoporsi allo sguardo reificante di Pannwitz, un'esperienza che farà capire a Primo quanto l'ideale nazista fosse sentito da quell'uomo, quanto siano diversi due esseri che dovrebbero, a dirla con Antelme, far parte della stessa specie.

³⁶⁵ *Ivi*, pp. 133-134.

Levi, nel suo racconto, dice di trovarsi come Edipo di fronte alla Sfinge.³⁶⁶ Il richiamo al classico ha il suo fascino perché è inteso dalla maggior parte dei lettori, essendo il mito della Sfinge di vasta diffusione. Attiva, tuttavia, un'ulteriore suggestione nel lettore che voglia andare più a fondo, in un secondo livello di lettura: la Sfinge-Pannwitz non considera Edipo-Levi un essere umano, eppure secondo il mito la risposta al suo indovinello è proprio la parola "uomo".³⁶⁷

Inoltre, forse inconsciamente, Levi richiama una seconda volta la mitologia greca, questa volta attraverso il filtro della commedia dantesca: secondo Alberto Cavaglion Levi sovrappone la figura di Pannwitz a quella di Minosse:³⁶⁸ se Auschwitz è paragonato a un inferno in terra, Pannwitz ne è il giudice, dato il suo ruolo di esaminatore. Tuttavia, non indicherà il girone in cui Primo dovrà scontare la sua pena, ma il laboratorio in cui conquisterà la sopravvivenza. Pannwitz, il quale «siede formidabilmente dietro una complicata scrivania»,³⁶⁹ corrisponde al Minosse che sta «orribilmente», e la lunga coda del giudice forse eguaglia la complicatezza della scrivania del chimico tedesco.

Ma al contrario di ciò che avviene nell'inferno dantesco, in cui le pene dei dannati vengono comunicate con precisione attraverso le evoluzioni della coda dell'antico re di Creta, l'esito dell'esame di Pannwitz viene scritto «in segni incomprensibili [...] sulla pagina bianca».³⁷⁰ In questo luogo del testo, Cavaglion vede un punto di contatto tra le due figure, perché si tratta in entrambi i casi di giudizi espressi non verbalmente. Tuttavia, a me sembra invece che questo sia un momento in cui esse si discostano. Per quanto appaia complesso il modo in cui Minosse comunica le pene ai giudicati, essi sono in possesso della chiave per decifrare le sue indicazioni: ogni giro della coda corrisponde a un girone. Al contrario, Levi non conosce assolutamente il proprio destino: si tratta di un metodo più volte sperimentato dai nazisti nell'ambiente del Lager, al fine di non permettere all'internato di fare previsioni, di prefigurarsi un futuro. Quasi a dire che l'inferno di Auschwitz supera, per certi aspetti, quello tradizionalmente inteso, poiché in quest'ultimo è assai chiaro quale sarà il destino del dannato, mentre Levi è

³⁶⁶ P. Levi, *Se questo è un uomo*, cit., p. 133.

³⁶⁷ Questo è quello che accade nella versione del mito dello Pseudo-Apollodoro, e in quella di Asclepiade riportata da Ateneo di Naucrati.

³⁶⁸ «L'autore riconosce nel Doktor Pannwitz un giudice infernale padrone del suo destino; anche lui, come Minosse, esprimerà il suo giudizio non a parole, ma "in segni incomprensibili"». Alberto Cavaglion, *Commento al testo*, in Primo Levi, *Se questo è un uomo*, Einaudi, Torino, 2012, p. 212.

³⁶⁹ P. Levi, *Se questo è un uomo*, cit. p. 133.

³⁷⁰ *Ivi*, p. 136.

costretto a dirsi che «pare sia andata bene, ma sarebbe insensato farci conto. Conosco già abbastanza il Lager per sapere che non si devono mai fare previsioni, specie se ottimistiche».³⁷¹

Levi ha di fronte un superuomo, un tedesco che incarna perfettamente la teoria nazista della razza. Ha voglia di scomparire, cioè di sottrarsi allo sguardo, perché prova vergogna di fronte a Pannwitz. Ha l'impressione di sporcare ciò che tocca, di essere inadeguato. È, infine, completamente annichilito dal suo sguardo, e tutto ciò che dice dimostra il doloroso senso di inferiorità provato in quell'istante. In questo passo di manifestano la gran parte dei requisiti perché il soggetto provi una vergogna difficile da sopportare senza esserne feriti.

Nella letteratura sulla Shoah in genere, ma soprattutto in Antelme come vedremo, la vista è concepita aristotelicamente come il senso della conoscenza. Anche l'interrogazione del Doktor Pannwitz è costruita sulla dinamica dello sguardo, e tuttavia in questo caso la visione non rappresenta certo la via alla conoscenza, ma quella alla reificazione e alla depersonalizzazione. Levi cita frequentemente la mitologia classica, ma in questo passo trascura del tutto, stranamente, il tema dello sguardo della Gorgone. È certo che Medusa non induce il suo timoroso spettatore alla vergogna, perché la sua pietrificazione non mette in moto la dinamica di potere necessaria all'attivazione di questa emozione. Tuttavia, la dinamica psicologica che Levi mette in moto nella sua rappresentazione è coincidente con quella che Laing definisce ansia da *pietrificazione* o *spersonalizzazione*, definizione che ho già discusso in precedenza ma che qui richiamo per chiarezza: i soggetti che ne soffrono «hanno bisogno di ricevere costantemente dagli altri una conferma della loro esistenza»,³⁷² cosa che Primo non può pretendere dal suo esaminatore, dato che quest'ultimo vorrebbe eliminarlo al più presto, una volta utilizzate le sue conoscenze chimiche. Come ho già affermato, l'internato, al pari dello schizoide, si sente costantemente esposto alla possibilità di sentire se stesso come *oggetto* dell'esperienza altrui, mentre al contrario, «l'atto stesso di sentire l'altro come persona viene assunto come un atto potenzialmente suicida».³⁷³ Portando questo assunto oltre i limiti della patologia psichiatrica e trasferendolo in forma alleviata nella psiche di un uomo sano, è esattamente ciò che accade a Levi durante l'esame. Egli, considerato non umano, è *oggetto* della valutazione del suo esaminatore, *oggetto* in tutti i sensi; inoltre,

³⁷¹ *Ibidem.*

³⁷² R. Laing, *L'io diviso*, cit., p. 56.

³⁷³ *Ibidem.*

mentre discute con Pannwitz bada solo a condurre bene l'esame, ma una volta uscito dal Lager, messa da parte l'ansia da *pietrificazione* che gli farebbe sentire la percezione dell'altro come atto suicida, afferma di essersi chiesto spesso «quale fosse il suo intimo funzionamento di uomo».³⁷⁴ Questo è poi il senso di tutto il libro: chiedersi *a posteriori* le motivazioni e il funzionamento della grande macchina nazista. Lo afferma l'autore stesso nella prefazione:

«esso non è stato scritto allo scopo di formulare nuovi capi di accusa; potrà piuttosto fornire documenti per uno studio pacato di alcuni aspetti dell'animo umano».³⁷⁵

Riconoscere in Pannwitz un essere umano è un'operazione posticipata, ma infine condotta dallo scrittore.³⁷⁶ Il Doktor, nel testo, è la gorgone che pietrifica con lo sguardo, così come le SS descritte da Antelme. Certo l'accostamento di Pannwitz a Medusa è un'operazione fatta da un occhio moderno, consapevole dei progressi della scienza nello scandaglio delle dinamiche psichiche dell'essere umano. Come ripeto, Medusa nel mito non fa vergognare, ma annichilisce, e chi ha parlato del mito nell'antichità certo non aveva conoscenza delle definizioni di Ronald Laing. Tuttavia questo annichilimento è accostabile alla pratica di distruzione scientifica dei nemici del Reich, che comprende anche la vergogna, la riduzione allo stato primitivo, o infantile, di un essere civilizzato e adulto.

È lo stesso mito a chiarire il parallelismo che ho posto in essere. Ho detto in precedenza come, nella letteratura del Lager, la vista sia concepita aristotelicamente come il senso della conoscenza, e come questo assunto sia interrotto momentaneamente da Levi nel racconto dell'esame di chimica. Il genio greco, nella coscienza che il nesso vista-conoscenza non possa essere considerato come un assioma, interrompe a sua volta questa concezione, e vuole che sia proprio la dea della conoscenza, Atena, ad offrire lo specchio con cui Perseo ucciderà Medusa, cioè uno strumento che riproduce la visione, ma che pura visione non è. In seguito Perseo vola sulle ali di Pegaso, le sue avventure continuano e spesso la testa della gorgone è da lui usata come arma, dato che essa conserva ancora i suoi poteri. Ma alla fine della sua corsa, l'eroe ne farà dono ancora una volta ad Atena, che la porrà al centro dell'ègida. Il fatto che Atena, personificazione

³⁷⁴ P. Levi, *Se questo è un uomo*, cit., p. 134.

³⁷⁵ *Ivi*, p. 7.

³⁷⁶ In particolare, in *Il sistema periodico* e in *I sommersi e i salvati*, Levi usa il nome di Pannwitz come metonimia di tutte le pratiche depersonalizzanti e, volendo, della Shoah in sé. «Perché Auschwitz? Perché Pannwitz? Perché i bambini in gas?». P. Levi, *Il sistema periodico*, Einaudi, Torino, 1975, p. 222.

della conoscenza, si difenda con il simbolo della visione negata non è un paradosso: è lei stessa a negare la vista di Odisseo ai suoi nemici, o a tramutarne le sembianze allo scopo di riportarlo infine a casa; è lei stessa ad aver reso Medusa una gorgone.

2. Riduzioni dell'identità: il nome e il volto

«Del resto, ad Auschwitz, per esempio, si sottraeva al prigioniero, fin dal momento dell'ammissione, ogni suo avere, quindi anche i documenti; chiunque poteva così attribuirsi un nome a piacere, una professione, eccetera, e di questa possibilità si fece largo uso, per diversi motivi. Il solo segno definito con assoluta precisione (per lo più sotto forma di un tatuaggio), il solo che interessava alle autorità del campo, era il numero del prigioniero. A nessuna guardia, a nessun sorvegliante sarebbe saltato in mente di chiedere il nome di un detenuto [...]. Tutti s'accontentavano di dare un'occhiata al numero cucito, secondo le prescrizioni, in certi punti dei calzoni, della giacca e del cappotto del prigioniero».³⁷⁷

In questo passo di Frankl risulta ancor più evidente come l'ufficiale delle SS, nell'episodio della ballerina, abbia commesso un'azione al di fuori dell'abnorme quotidianità del Lager. Ma ciò che qui interessa maggiormente è vedere come la sostituzione del nome proprio con il numero agisce sull'internato, e come essa viene raccontata nelle opere letterarie, perché il nome proprio è anche, ovviamente, il dispositivo che ci fa identificare il personaggio letterario, che non è dotato di un corpo. Soffermiamoci su un passo dalla *Teoria del romanzo* di Guido Mazzoni:

Nella cultura greca arcaica la contraddizione fra vita biologica e sopravvivenza simbolica era espressa dal conflitto fra le parti che formano l'identità dell'uomo: il *corpo* e il *nome proprio*. Il primo appartiene all'ordine della natura, il secondo all'ordine della cultura: gli animali posseggono un corpo ma non hanno un nome, mentre non esiste un uomo senza nome, come Alcinoo dice a Odisseo. Corpi propri e nomi propri sottostanno a un destino equivalente: i primi perdono i loro tratti specifici dopo la morte; i secondi possono annullarsi nell'universalità dei nomi comuni, come accade nella similitudine delle foglie, dove non si parla di un singolo uomo, ma degli uomini in generale. C'è però una differenza fondamentale: mentre l'esistenza biologica dei corpi parifica gli individui, condannandoli alla morte, l'esistenza culturale dei nomi può attribuire un peso diverso a ogni essere, esaltando le differenze nel ricordo. Gli uomini comuni lasciano scarse tracce narrative e si perdono nella congerie degli individui che, al pari dei morti, sono dei *nonymnoi*, dei 'senza nome'; i guerrieri meno valorosi conservano una traccia della propria identità, ma solo sotto forma di puro suono, di segno senza aura, disperso in mezzo a tanti altri segni simili che compongono gli elenchi lunghissimi dei guerrieri caduti in

³⁷⁷ Viktor E. Frankl, *Uno psicologo nei Lager*, cit., pp. 27-28.

battaglia. Solo gli uomini che compiono imprese eccezionali propagano la gloria del proprio nome e trovano una sopravvivenza simbolica nella narrativa.³⁷⁸

Il corpo e il nome proprio sono quindi i fondamenti dell'identità, rappresentano l'unione del dato naturale e del dato culturale. Quella naturale è un'identità a orologeria, indica un singolo soggetto biologico destinato a perire, in quanto corpo fra i corpi.

Questo è ciò che si tenta di fare nel mettere in fila una serie di uomini e donne nudi, identificati soltanto come organismi. I *nonymnoi* sono destinati in letteratura a far parte, fino all'avvento del romanzo, di un universo inutile da raccontare, perché uomini incapaci di grandi gesti degni di essere tramandati. Ma chi non ha nome in un campo di concentramento fa parte della povera schiera di chi, umano, è tenuto fuori dall'umano.

Nella cultura greca, l'appartenenza di un uomo al mondo puramente corporale, in cui è destinato a perire tra mille altri corpi, resta una questione letteraria, com'è chiaro. Un famoso esempio metaletterario è dato, come ricorda Mazzoni, dalla similitudine delle foglie, contenuta nel VI Libro dell'*Iliade*:

«Come è la stirpe delle foglie, così quella degli uomini.
Le foglie il vento le riversa per terra, e altre la selva
fiorendo ne genera, quando torna la primavera;
così le stirpi degli uomini, l'una cresce, l'altra declina».³⁷⁹

Nel Lager, in un mondo non finzionale, questa similitudine si dà nella sua terribile esattezza e nella sua più evidente manifestazione attraverso la sostituzione del nome proprio in un numero, tatuato sull'avambraccio sinistro.

Racchiudere l'umano in una sequenza di cifre puramente astratta è un atto di super-oggettivazione, significa dare un ordine puramente spaziale, in fin dei conti astratto, a una serie potenzialmente infinita di corpi, identificati idealmente solo per il loro venire prima o dopo un altro dato corpo. Vale a dire che anche se il corpo in sé è dotato di differenze e peculiarità concrete, allo stesso modo di una serie di prodotti industriali suscettibili di difettosità, sostituire la sua identificazione con un numero corrisponde al trasportarlo oltre la propria esistenza biologica, in un ordine

³⁷⁸ Guido Mazzoni, *Teoria del romanzo*, Mulino, Bologna, 2011, pp. 36-37.

³⁷⁹ Omero, *Iliade*, Einaudi, Torino, 1997, VI, vv. 146-149. Cfr. G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, cit., p. 35.

conseguenziale puro in cui esso diventa astratta, paradossale idea di corpo, privo di odori, di colori, di ogni dato sensibile.

In questo contesto non importa che, come racconta Frankl, alcuni detenuti ne approfittassero per darsi un nuovo nome o una nuova professione: è un battesimo inutile perché non considerato profondamente né dai compagni, né tantomeno dai sorveglianti. A partire dalle considerazioni precedenti, il darsi un nuovo nome altro non è che un possibile inizio di quel terribile percorso che conduce un soggetto sano allo stato schizoide per mezzo della creazione di un falso io, inserito in seno a un circolo vizioso devastante perché anche questa nuova identità, che mette in chiaro una *pretesa di approvazione* da parte del prigioniero, non viene considerata, e con essa la stessa esistenza del soggetto. Anche in questo senso la pratica del numero, insieme ad altre, fa perno sulla dinamica della vergogna.

In una condizione del genere, poteva capitare che una guardia sbagliasse ad annotare il numero di un detenuto da punire. La punizione arrivava puntualmente, ma a un altro. La cosa è testimoniata da Kogon:

Serial numbers were often confused, and in place of a prisoner who could scarcely be considered guilty, one who was altogether innocent might be punished. There was no possible defense – that would have meant questioning the veracity of an SS man. On one occasion a newcomer was assigned the serial number of a prisoner who had just been released and who had been reported for some offense. The new man promptly drew twenty-five lashes.³⁸⁰

Anche Bettelheim riporta il medesimo episodio, a mio parere desumendolo direttamente da Kogon ma senza riportare in nota il luogo della sua fonte. Bettelheim utilizza il passo come esempio per spiegare la differenza tra le tirannidi del passato – in cui la punizione era destinata personalmente a un individuo determinato – e quelle contemporanee, in cui la punizione è perpetrata su di un numero:

Nelle tirannidi del passato si presupponeva che la tortura di un individuo fosse inflitta proprio a lui, inteso come persona determinata. Nei campi di concentramento anche la tortura e la morte cessarono di avere un qualsiasi rapporto causale con le vicende personali degli internati o con determinati eventi concreti. Una volta, per esempio, un prigioniero che doveva essere fustigato venne liberato prima che la punizione fosse stata eseguita. Un nuovo venuto ricevette il numero di identificazione dell'altro, e pochi giorni

³⁸⁰ E. Kogon, *The Theory and Practice of Hell*, cit., p. 103.

dopo gli venne somministrata la punizione che avrebbe dovuto toccare a quello, poiché tutta la faccenda era stata registrata sotto il numero che ora egli portava.³⁸¹

Se il vero colpevole avesse avuto la sorte di assistere al castigo, avrebbe potuto provare quella *vergogna morale* di cui abbiamo già discusso, perché portato a focalizzare sulla sua persona, più che sull'azione, la gravità del fatto, dato che assiste e *vede* ciò che doveva essere fatto a lui stesso. Ma qui si parla di un campo di concentramento, un luogo in cui i valori morali sono assai diversi da quelli della nostra quotidianità. Ci riporta alla realtà questo passo di Antelme in cui è chiaro che nulla è da prendersi per scontato:

«Sapeva che tra la vita di un compagno e la propria, ciascuno avrebbe scelto la propria, che nessuno avrebbe lasciato perdere la razione del morto. Sapeva che si poteva vedere accoppiare un amico di botte senza fiatare, con sì la voglia di schiacciare sotto i piedi la faccia, i denti, il naso di chi lo picchiava, ma sentendo anche muto e profondo il sollievo fisico del corpo: "Non sono io a prenderle"».³⁸²

³⁸¹ B. Bettelheim, *Il prezzo della vita*, cit., pp. 209-210.

³⁸² R. Antelme, *La specie umana*, cit., p. 23.

2.1 Trattamento del nome proprio in Primo Levi

Esiste anche un altro tipo di punizione legata allo scambio di numeri, come ho già detto più su. La racconta Primo Levi in *I sommersi e i salvati*:

«anni più tardi, in un convegno di reduci, seppi che alcuni prigionieri politici addetti all'Ufficio del Lavoro all'interno del campo avevano il terrificante potere di sostituire i numeri di matricola sugli elenchi dei prigionieri destinati al gas».³⁸³

Si tratta di un'azione segreta, non visibile, *smascherabile*, che pertanto non rientra nella dinamica della vergogna, ma in quella del senso di colpa.

Anche Frankl parla chiaramente della possibilità dello scambio di numeri nella lista delle selezioni:

«Ognuno cerca di proteggersi e di proteggere chi gli sta in qualche modo vicino, [...] facendolo "esonere" dalla lista, all'ultimo momento. Tutti sanno benissimo che il posto di un individuo salvato dalla morte sarà preso da un altro. Generalmente si tratta solo di mantenere un certo numero, un numero di prigionieri che devono completare il convoglio. Di conseguenza, ogni uomo rappresenta, letteralmente, solo un numero, e sulla lista, in effetti, per ogni individuo compare solamente un numero. [...]. Ognuno pensa a come può tenersi in vita per i suoi che l'attendono a casa, e a come salvare altri internati ai quali si sente in un qualsiasi modo unito. Farà quindi quanto sta in lui, senza il minimo rimorso, per includere nella lista un altro uomo, un altro "numero"».³⁸⁴

Levi, in *Se questo è un uomo*, parla direttamente del tatuaggio paragonandolo al rito del battesimo.³⁸⁵ Dello stesso rituale parlerà ancora, in *I sommersi e i salvati*, dandogli molto più spazio, forse per via della diversa natura dei due libri, l'uno racconto, l'altro riflessione più spiccatamente saggistica:

«L'operazione veniva eseguita con metodica rapidità da "scrivani" specializzati, all'atto dell'immatricolazione dei nuovi arrivati, provenienti sia dalla libertà, sia da altri campi o dai ghetti. In ossequio al tipico talento tedesco per le classificazioni, si venne

³⁸³ P. Levi, *I sommersi e i salvati*, cit., p. 56.

³⁸⁴ V. Frankl, *Uno psicologo nei Lager*, cit., pp. 27-28.

³⁸⁵ «*Häftling*: ho imparato che io sono un *Häftling*. Il mio nome è 174 157; siamo stati battezzati, porteremo finché vivremo il marchio tatuato sul braccio sinistro». P. Levi, *Se questo è un uomo*, cit., p. 30.

presto delineando un vero e proprio codice: gli uomini dovevano essere tatuati sull'esterno del braccio e le donne sull'interno; il numero degli zingari doveva essere preceduto da una Z; quello degli ebrei, [...] doveva essere preceduto da una A, che poco dopo fu sostituita da una B. [...] L'operazione era poco dolorosa e non durava più di un minuto, ma era traumatica. Il suo significato simbolico era chiaro a tutti: questo è un segno indelebile, di qui non uscite più; questo è il marchio che si imprime agli schiavi ed al bestiame destinato al macello, e tali voi siete diventati. Non avete più nome: questo è il vostro nuovo nome. La violenza del tatuaggio era gratuita, fine a se stessa, pura offesa: non bastavano i tre numeri di tela cuciti ai pantaloni, alla giacca ed al mantello invernale? No, non bastavano: occorreva un di più, un messaggio non verbale, affinché l'innocente sentisse scritta sulla carne la sua condanna. Era anche un ritorno barbarico, tanto più conturbante per gli ebrei ortodossi; infatti, proprio a distinguere gli ebrei dai «barbari», il tatuaggio è vietato dalla legge mosaica (Levitico 19.2 8)».³⁸⁶

Rispetto agli anni di stesura del suo primo libro, Levi a questa altezza storica sembra meno colpito dal fatto di avere subito questo rituale di sottomissione e può quindi scrivere in modo più analitico. Tra queste righe ricorre il tema della violenza utile e di quella inutile, ma non è questo il luogo per parlarne. Mi sembra più consono invece sottolineare la presenza di un'aggravante a tali violenze, forse non preventivata dagli stessi nazisti, direttamente connessa con la vergogna: il divieto per gli ebrei, comandato nel Levitico, di incidere o segnare la propria carne.³⁸⁷ Il tatuaggio è il primo segnale di un processo di estraniamento dell'ebreo dal proprio popolo, oltre che dalla propria identità. I detenuti sopravvissuti, compreso Levi, avrebbero scelto nonostante tutto di portare il numero impresso sulla pelle per sempre, anche nella vita libera: il numero di coloro che hanno deciso di rimuoverlo chirurgicamente è inferiore all'un per cento.³⁸⁸ Notizia confermata da Levi stesso nel suo ultimo libro:

«A distanza di quarant'anni, il mio tatuaggio è diventato parte del mio corpo. Non me ne glorio né me ne vergogno, non lo esibisco e non lo nascondo. [...]. Spesso i giovani mi chiedono perché non me lo faccio cancellare, e questo mi stupisce: perché dovrei? Non siamo molti nel mondo a portare questa testimonianza».³⁸⁹

³⁸⁶ P. Levi, *I sommersi e i salvati*, cit., p. 95.

³⁸⁷ «Non vi farete incisioni sul corpo per un defunto, né vi farete segni di tatuaggio. Io sono il Signore». Levitico 19, 28.

³⁸⁸ Monica Guerzoni, *Il mio numero tatuato nel lager? L'ho cancellato ma mi sono pentita*, Corriere della Sera, 15 Novembre 2007, p. 24.

³⁸⁹ P. Levi, *I sommersi e i salvati*, cit., pp. 95-96.

In *Se questo è un uomo*, ciò che colpisce maggiormente è la precisa descrizione del rituale – «ci hanno messi tutti in fila, e ad uno ad uno, secondo l'ordine alfabetico dei nostri nomi»³⁹⁰ – e la spiegazione della vera funzionalità del numero, ciò a cui "serviva" realmente, vale a dire l'identificazione a fini di sorveglianza e la distribuzione del cibo: «pare che questa sia l'iniziazione vera e propria: solo “mostrando il numero” si riceve il pane e la zuppa».³⁹¹ Il numero è quindi messo in collegamento soltanto con il dato corporeo del prigioniero.

Il fatto che Levi usi le virgolette per inquadrare la frase «mostrando il numero» indica il carattere rituale di tale azione, che in se stessa assume un significato improprio, fuori dall'ordinario. Non si tratta semplicemente di mostrare un numero, ma di esplicitare attraverso di esso il lato ferino della propria natura:

«sono occorsi vari giorni, e non pochi schiaffi e pugni, perché ci abituassimo a mostrare il numero prontamente, in modo da non intralciare le quotidiane operazioni annonarie di distribuzione».³⁹²

Nel caso di Levi e di tutti i prigionieri non germanofoni, si presenta un'aggravante: «ci son voluti settimane e mesi perché ne apprendessimo il suono in lingua tedesca».³⁹³ In questo caso, gli internati non solo vengono privati del loro nome e della loro singolarità, ma anche della possibilità di identificarsi attraverso un atto linguistico che esprima la loro identità numerale. Da un punto di vista strettamente psichiatrico, questa mancata espressione di personalità è più lesiva rispetto al divieto comandato nel Levitico e non rispettato dai prigionieri ebrei: se si ha la coscienza di non aver rispettato un divieto, ciò significa che si possiede ancora un minimo di senso dell'identità; al contrario, il prigioniero che, privato del proprio nome, non riesce a comprendere il suono del suo numero di matricola e viene dunque picchiato, subisce una depersonalizzazione doppiamente efficace.

Quando Levi viene selezionato come lavoratore nel laboratorio chimico, il Kapo lo appella "174517, Levi". Per convincersi di essere stato proprio lui il destinatario di

³⁹⁰ P. Levi, *Se questo è un uomo*, cit., p. 30. Il lettore non si lasci ingannare: l'ordine alfabetico non prende in considerazione il nome proprio nella sua totalità, ma solo la sua lettera iniziale.

³⁹¹ *Ibidem*.

³⁹² *Ibidem*.

³⁹³ *Ibidem*.

questa fortuna, Primo dice a se stesso: «Siamo tre Levi nel Kommando 98, ma Hundert Vierundsiebzig Fünf Hundert Siebzehn sono io, non c'è dubbio possibile».³⁹⁴

Ciò accade in un contesto in cui è in atto una dinamica di annullamento della parola del prigioniero, qualsiasi sia la lingua in cui viene espressa, e che fa parte di quella serie di mancate conferme a una *pretesa di attenzione*.

Anche il tempo diventa una categoria vuota, una serie di numeri senza senso: il fatto che Levi, nei primi giorni di prigionia, andasse a cercare l'orologio al suo polso sinistro e che, "ironicamente", gli apparisse il suo nuovo nome,³⁹⁵ è una terribile sostituzione di cifre, perché il numero di matricola si fonde così con l'universo numerico proprio di una categoria fondamentale per l'autodeterminazione (io sono qui e ora) ma che è ormai dissolta. Il nome e il tempo svaniscono nello stesso istante in cui il gesto dell'orologio è agito.

Una prima e fondamentale tappa della devastazione dell'umano sta quindi nella «funerea scienza dei numeri di Auschwitz».³⁹⁶ Attraverso le formule $x < n$ o $x > n$, nelle quali a x corrisponde un individuo privato di tutti i suoi *modi di essere possibili*, Levi fonda suo malgrado il proprio discorso sui prigionieri.

«Ai vecchi del campo, il numero dice tutto: l'epoca di ingresso al campo, il convoglio di cui si faceva parte, e di conseguenza la nazionalità. Ognuno tratterà con rispetto i numeri dal 30 000 all'80 000: non sono più che qualche centinaio, e contrassegnano i pochi superstiti dei ghetti polacchi. Conviene aprire bene gli occhi quando si entra in relazioni commerciali con un 116 000 o 117 000: sono ridotti ormai a una quarantina, ma si tratta dei greci di Salonico, non bisogna lasciarsi mettere nel sacco».³⁹⁷

Questo passo, contenuto in un'opera letteraria, è in realtà uno dei passaggi che meglio mette in evidenza i fini testimoniali di Levi. Attraverso queste narrazioni capiamo come l'orrore maggiore non stia nella logica assurda della pratica del numero messa in atto dai nazisti, ma nella sua accoglienza nell'universo comportamentale del detenuto. È evidente come anche Primo Levi descriva una realtà dei fatti in cui è lo

³⁹⁴ *Ivi*, p. 174.

³⁹⁵ «E per molti giorni, quando l'abitudine dei giorni liberi mi spinge a cercare l'ora sull'orologio a polso, mi appare invece ironicamente il mio nuovo nome». P. Levi, *Se questo è un uomo*, cit., p. 30. È interessante notare qui come anche l'uso dei tempi verbali sia un segno puramente letterario della perdita della concezione del tempo: iniziare un periodo con un complemento di tempo continuato e poi gestire il resto della frase attraverso il presente indicativo, non mi sembra un'operazione linguistica del tutto naturale, anche se plausibile.

³⁹⁶ *Ibidem*.

³⁹⁷ *Ivi*, p. 31.

stesso prigioniero a reificare il compagno attraverso la pratica del numero: ai veterani del campo il numero dice tutto. Ma come può un numero dire tutto, a maggior ragione per chi è numero a propria volta? Se x è maggiore di 30.000 ma minore di 80.000, indica una nazionalità e una vicenda biologica del corpo che a essa è assegnato: non il suo *Dasein*. Non importa quale sia il colore delle sue iridi o l'odore della sua pelle: esseri a loro volta privati di una coscienza del fare dovranno trattarlo bene o male, in base appunto al numero, senza essere pienamente consapevoli dei motivi reali di questo riconoscimento o di questo disprezzo.

Levi chiarisce, molti anni dopo, le modalità in cui egli stesso ha praticato l'osservazione del numero:

«ho contratto dal mio mestiere un'abitudine che può essere variamente giudicata, e definire a piacere umana o disumana, quella di non rimanere mai indifferente ai personaggi che il caso mi porta davanti. Sono esseri umani, ma anche "campioni", esemplari in busta chiusa, da riconoscere, analizzare e pesare. Ora, il campionario che Auschwitz mi aveva squadrato davanti era abbondante, vario e strano; fatto di amici, di neutri e di nemici, comunque cibo per la mia curiosità, che alcuni, allora e dopo, hanno giudicato distaccata. Lo so, questo atteggiamento "naturalistico" non viene solo né necessariamente dalla chimica, ma per me è venuto dalla chimica. D'altra parte, non sembri cinico affermarlo: per me [...] il Lager è stata una Università; ci ha insegnato a guardarci intorno ed a misurare gli uomini».³⁹⁸

L'ambiente estremo del Lager ha portati molti ad assumere un atteggiamento depersonalizzante nei confronti dell'altro, invischiati come si era nella lotta per la sopravvivenza. Tuttavia, Levi aveva in sé una propensione scientifica a pesare, analizzare, riconoscere, e sembra che l'abbia mantenuta e applicata allo stesso modo. Dopo aver visto cosa è accaduto alla ballerina durante la sua danza macabra, sappiamo che salvaguardare alcuni aspetti della vita precedente al Lager era una pratica fondamentale al mantenimento della propria personalità, e Levi non fa eccezione: è uno scienziato e come tale si è comportato, per salvaguardare il proprio io.

Nel campo chi aveva impresso sulla pelle un numero alto veniva immediatamente identificato come un ingenuo, data la propria inesperienza della vita del campo.

³⁹⁸ Primo Levi, *I sommersi e i salvati*, cit., p. 114.

«Quanto ai numeri grossi, essi comportano una nota di essenziale comicità [...]: il grosso numero tipico è un individuo panciuto, docile e scemo, a cui puoi far credere che all'infermeria distribuiscono scarpe di cuoio per individui dai piedi delicati»³⁹⁹.

Levi qui non esprime certo una vena di cinismo, ma scrive queste parole con la coscienza di chi è già stato un “numero grosso”. Quando è stato portato per la prima volta al *Krankenbau*, l'infermeria, come racconta in un capitolo di *Se questo è un uomo*, non sapeva che fosse in vigore la regola per la quale chi entra in quel luogo viene privato della gamella, del cucchiaino, del cappello e dei guanti.

«Gli altri hanno riso, non sapevo che dovevo nasconderli o affidarli a qualcuno, o meglio che tutto venderli, e che in Ka-Be non si possono portare? Poi guardano il mio numero e scuotono il capo: da uno che ha un numero così alto ci si può aspettare qualunque sciocchezza».⁴⁰⁰

Gli altri non ridono solo della sua azione: dopo aver veduto la cifra sul suo braccio, è di lui come persona che ridono. O meglio, ridono di lui in quanto numero. Quindi non solo viene messo in evidenza, in questo passo, come la vergogna agisca nell'opera di depersonalizzazione – dato che lo scherno è rivolto all'individuo nel suo *mostrarsi*, non nel suo *fare* – ma anche come questa depersonalizzazione sia in corso perfino su ciò che, in se stesso, è già privo di personalità.

Questo processo è particolarmente evidente nel passo che segue. Levi è messo in fila per l'ennesima volta, al suo ingresso nel *Ka-Be*, e in un momento di sconforto rivolge la parola al suo vicino:

«Ho provato a chiedergli se sa quando ci faranno entrare. Lui si è voltato all'infermiere, che gli somiglia come un gemello e sta in un angolo a fumare; hanno parlato e riso insieme senza rispondere, come se io non ci fossi: poi uno di loro mi ha preso il braccio e ha guardato il numero, e allora hanno riso più forte»⁴⁰¹.

Il fatto che la dinamica della vergogna sia già in atto è evidente: il prigioniero ha una *pretesa di attenzione*, espressa attraverso l'atto di rivolgere la parola; *pretesa* assolutamente non confermata, dato che i due parlano e ridono “come se lui non ci fosse”. Nel momento in cui vogliono considerare il prigioniero anche nelle sue “qualità

³⁹⁹ *Ibidem*.

⁴⁰⁰ *Ivi*, p. 57.

⁴⁰¹ *Ivi*, p. 59.

numerali”, lo scherno si fa ancora più feroce, le risate più forti: non ridono più della domanda, quindi della sua azione, ma di lui stesso. La vergogna agisce qui in due momenti distinti: quando il prigioniero non è nella condizione di *essere-visto*, perché gli altri non lo considerano, e quando è nella condizione di *esser-visto*, perché direttamente a esso in quanto corpo è rivolto uno scherno feroce.

Così Levi capisce bene, durante la sua permanenza nel campo, che chiunque guardi il suo numero lo inserirà in una categoria:

«[i] ben noti ebrei italiani, arrivati due mesi fa, tutti avvocati, tutti dottori, erano più di cento e già non sono che quaranta, quelli che non sanno lavorare e si lasciano rubare il pane e prendono schiaffi dal mattino alla sera».⁴⁰²

Proprio in questo luogo del testo torna evidente che la depersonalizzazione viene agita sia dai tedeschi che dagli altri prigionieri:

«i tedeschi li chiamano “zwei linke Hände” (due mani sinistre), e perfino gli ebrei polacchi li disprezzano perché non sanno parlare yiddisch».⁴⁰³

Queste sono considerazioni *a priori*, sono attive anche nel caso di prigionieri che non hanno mai visto gli ebrei italiani. Ovvero: i prigionieri italiani marchiati con un certo numero sono incapaci al lavoro e culturalmente inferiori agli altri ebrei, per convenzione.

Ma qual è l'evento che porta il protagonista di *Se questo è un uomo* al *Ka-Be* e al suo rituale? Si tratta di un incidente avvenuto per colpa di uno dei tanti *nonymnoi*, molto prossimo allo stato tipico del *musulmano*. Ecco come avviene la presentazione di questo personaggio:

«È Null Achtzehn. Non si chiama altrimenti che così, Zero Diciotto, le ultime tre cifre del suo numero di matricola: come se ognuno si fosse reso conto che solo un uomo è degno di avere un nome, e che Null Achtzehn non è più un uomo. Credo che lui stesso abbia dimenticato il suo nome, certo si comporta come se così fosse. Quando parla, quando guarda, dà l'impressione di essere vuoto interiormente, nulla più che un involucro».⁴⁰⁴

⁴⁰² *Ibidem*.

⁴⁰³ *Ibidem*.

⁴⁰⁴ *Ivi*, pp. 50-51.

Lo scrittore segna il "nome proprio numerale" di questo prigioniero usando le lettere maiuscole, rispettando certo la grammatica tedesca. Eppure, sembra quasi che, per analogia, le parole esprimano realmente un nome e un cognome. Anche per Levi, in quanto occidentale, l'individuo si esprime nell'unione di un corpo e di un nome proprio. Levi poi, comunicando al lettore la vuotezza che pervade il musulmano, fa pensare che questo prigioniero particolarissimo soffra quell'ansia schizoide da *implosione*⁴⁰⁵ di cui ho già discusso rifacendomi al lavoro di Ronald Laing, cioè l'ansia che tale vuoto, per quanto mortale, venga riempito.

In *Se questo è un uomo* l'autore si sofferma più volte sul numero di matricola e sull'assenza del nome proprio, perché la disumanizzazione è l'argomento centrale del suo lavoro. Le prime pagine della *Tregua* rappresentano invece il luogo testuale in cui l'umano torna a vivere in quei corpi: solo in quel momento della triste vicenda leviana i prigionieri possono dare un nome convenzionale ma finalmente *individuativo* a un altro detenuto. Si tratta del caso del piccolo Hurbinek.

«Hurbinek era un nulla, un figlio della morte, un figlio di Auschwitz. Dimostrava tre anni circa, nessuno sapeva niente di lui, non sapeva parlare e non aveva nome: quel curioso nome, Hurbinek, gli era stato assegnato da noi [...]. La parola che gli mancava, che nessuno si era curato di insegnargli, il bisogno della parola, premeva nel suo sguardo con urgenza esplosiva: era uno sguardo selvaggio e umano a un tempo, anzi maturo e giudice, che nessuno fra noi sapeva sostenere, tanto era carico di forza e di pena»⁴⁰⁶.

Il nome del piccolo non è altro che un suono inarticolato da lui stesso emesso, avvertito da una prigioniera non meglio identificata. Ciò che qui colpisce è che per la prima volta Levi ci parla di un corpo non dotato di parola, né tantomeno di nome, ma che non viene più percepito secondo la «funerea scienza dei numeri». Si tratta di un nome che corrisponde, sì, a una parola che non ha senso, ma la sua possibilità di senso è implicita nella volontà di espressione così vivamente manifesta nel bambino. Il senso della parola sta nel fatto che un essere umano ha avuto *intenzione* di pronunciarla.

L'umano torna quindi, molto gradualmente, nell'universo leviano. In questo contesto, lo sguardo è ancora una volta il gesto dal quale scaturisce una volontà di conoscenza, una dinamica della vergogna mitigata rispetto a quella descritta nei passi precedenti, perché naturale, perché non diretta verso uno sterminio ragionato: lo

⁴⁰⁵ R. Laing, *L'io diviso*, cit., p. 54.

⁴⁰⁶ Primo Levi, *La tregua*, cit., p. 22.

sguardo di Hurbinek non fa vergognare i prigionieri per come agisce su di essi, ma per quello che un uomo è stato capace di fare a un altro uomo, come direbbe Günther Anders nel suo diario di Hiroshima.⁴⁰⁷

Lo sguardo di Hurbinek è metà selvaggio e metà umano, esprime un momento di passaggio tra il detenuto effettivo e il detenuto liberato, ma anche tra l'essere umano *in fieri* e quello compiuto. Il suo sforzo della parola, che deve imparare senza che nessuno si preoccupi di insegnargliela, esprime ciò che accade proprio a quei detenuti che stanno per riacquistare faticosamente lo status di umani. Tutto questo non permette ai prigionieri di guardare negli occhi, o semplicemente di eccitare lo sguardo di Hurbinek, perché sottoposti alla vergogna ontologica di essere uomini.

«Hurbinek, che aveva combattuto come un uomo, fino all'ultimo respiro, per conquistarsi l'entrata nel mondo degli uomini, da cui una potenza bestiale lo aveva bandito; Hurbinek, il senza-nome, il cui minuscolo avambraccio era pure stato segnato col tatuaggio di Auschwitz; Hurbinek morì ai primi giorni del marzo 1945, libero ma non redento».⁴⁰⁸

Hurbinek, con il suo sforzo sovrumano, è il simbolo dell'importanza dell'umano, il valore che dona nuovamente senso a quella *silhouette* su commentata da Laing. Chi è stato uomo e si accinge a diventarlo nuovamente, ha in lui un esempio superiore di tendenza all'*Essere*. Hurbinek è un senza-nome, il suo braccio è stato segnato. Ma nessuno lo chiama con l'unico nome disponibile, il suo numero, perché la corsa verso l'esistenza non si misura in cifre.

⁴⁰⁷ «La vergogna attuale è la vergogna per ciò che gli uomini hanno potuto fare agli uomini; e quindi per ciò che possono farsi anche oggi; e quindi per ciò che noi stessi possiamo farci; e quindi vergogna di essere uomini anche noi. Questa vergogna dev'essere fornita. Poiché quelli che l'hanno fatto, i debitori, i colpevoli, non vogliono pagare la vergogna giunta a scadenza, anzi neppure riconoscerla, devono intervenire altri, in loro rappresentanza, a versare al loro posto la vergogna dovuta. Curiosa divisione del lavoro: gli uni lo fanno, e gli altri arrossiscono. E arrossiscono, oltre tutto, anche del fatto di dover prendere il loro posto». Günther Anders, *Essere o non essere*, cit., pp. 76-77.

⁴⁰⁸ P. Levi, *La tregua*, cit., p. 24.

2.2 Primo piano: il tema del viso in *La specie umana* di Robert Antelme

La tematica del nome è trattata anche in area francese. Troviamo, in un saggio di Finkielkraut del 1996,⁴⁰⁹ le stesse opinioni di Mazzoni riportate più su.

«C'è tra la guerra e il nome un legame secolare. Il combattimento è il momento della verità in cui il nome attesta se stesso. È nell'esporsi al supremo pericolo che l'uomo si distingue, si fa un nome, o si mostra degno del proprio nome. Solo il valore e il disprezzo della morte che assicurano all'eroe uno splendore imperituro. Achille preferisce deliberatamente una vita breve e gloriosa al prolungamento di una confortevole esistenza che la posterità ignorerebbe. [...]. E tutte le prodezze che oggi applaudiamo, per quanto pacifiche siano, ricevono una parte della loro gloria da questa origine marziale. Esistono ben altri fatti che i fatti d'arme, ma tutto è cominciato da lì: la prima azione che ha separato l'individuo dalla folla, sottratto la vita all'anonimato e reso indimenticabile la morte è l'impresa guerriera».⁴¹⁰

L'aver combattuto è un lasciapassare che dà al soggetto la qualifica di eroe e il diritto di essere ricordato attraverso il nome, l'unico indicatore esclusivamente culturale, e quindi teoricamente imperituro, della persona. Ma nella modernità, cambiate la tecnologia e la tecnica militare, il discorso è assai diverso e Finkielkraut continua il suo ragionamento discutendo le nuove pratiche della memoria, nate nel primo dopoguerra:

«Nel 1918, il bisogno di onorare i morti in battaglia impose ovunque un monumento. Ma, poiché la morte aveva cambiato grado e natura, la pietra non poteva assicurare più della lira la sopravvivenza del nome nella fama; poteva soltanto ratificare e reificare la scomparsa del nome nel numero».⁴¹¹

Finkielkraut ricorda, per meglio esprimere questo concetto, un passo da un libro di Ernst Jünger, in cui il tedesco afferma che la virtù del milite ignoto è la sua sostituibilità, il fatto che dietro ogni morto in battaglia è pronto il suo sostituto.⁴¹² Questo è probabilmente il risultato dell'assoggettamento di quei corpi che Michel

⁴⁰⁹ Alain Finkielkraut, *L'humanité perdue*, Seuil, Paris, 1996 (trad. It. *L'umanità perduta. Saggio sul XX secolo*, Liberal, Roma, 1997).

⁴¹⁰ A. Finkielkraut, *L'umanità perduta*, cit., p. 95.

⁴¹¹ *Ivi*, pp. 95-96.

⁴¹² *Ivi*, p. 96. Cfr. Ernst Jünger, *L'operaio: dominio e forma*, Milano, Adelphi, 1995, p. 137.

Foucault ha definito *docili*,⁴¹³ e la spiegazione alla pratica russa e giapponese di punire i soldati che, non avendo rispettato l'imperativo di morire in guerra, riescono a scappare e tornare in patria dopo essere stati fatti prigionieri dai nemici.⁴¹⁴

In un altro passo del saggio di Finkielkraut, in cui viene ripreso un pensiero sull'etica in Lévinas, il discorso sull'identità si raffina e si complica perché, attraverso il concetto di *incontro etico*, si esplicita e si discute un'altra componente fondamentale per la costituzione di un'identità: il volto.

«[Secondo Lévinas] l'etica è anzitutto un avvenimento. Bisogna che qualcosa avvenga all'io, perché questo cessi di essere una 'forza che va' e si desti allo scrupolo. Questo colpo di scena è l'incontro con l'altro uomo o, più precisamente, la rivelazione del volto. Incontro, e non conoscenza; rivelazione, e non svelamento. Vi sono certamente molte cose da leggere nel volto umano. Questo tratto di pelle è una miniera di informazioni, perché dice assai più di ciò che il suo titolare vorrebbe confessare. Con un po' di esperienza si può dedurre una intera biografia dell'osservazione di un volto. Ma il volto ha anche lo strano potere di smentire le proprie confessioni e di attraversare i tratti da esso stesso offerti alla conoscenza dello psicologo, del sociologo, del romanziere [...]».⁴¹⁵

Il discorso di Sartre è profondamente in connessione con questo pensiero di Lévinas: se per Sartre «l'apparizione, tra gli oggetti del *mio* universo, di un elemento di disintegrazione di questo universo, è ciò che io chiamo l'apparizione di *un* uomo nel mio universo»,⁴¹⁶ per Lévinas la disintegrazione sartriana corrisponde, con le dovute differenze di sistema, al colpo di scena etico durante il quale all'uomo nella sua interezza si sostituisce il volto, che si presenta infine come epifania.

Il volto è certo parte integrante del corpo, eppure la sua funzione è complessa nella definizione dell'identità, in quanto anello di congiunzione tra natura e cultura, tra corpo e nome. Le sue manifestazioni fisiologiche, come il rossore o il pianto, possono

⁴¹³ Michel Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Gallimard, Paris, 1975 (trad. it. *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Einaudi, Torino, 1976).

⁴¹⁴ Primo Levi scrive che secondo la Convenzione dell'Aia, il prigioniero di guerra che tenta di evadere non deve essere punito: l'evasione lava la vergogna della prigionia. Mentre al contrario «per il prigioniero di guerra sovietico rimpatriato non c'era guarigione né redenzione, egli era considerato immeritevole e colpevole [...]. Avrebbe dovuto morire anziché arrendersi [...]. Anche nel Giappone in guerra il soldato che si arrendeva era considerato con estremo disprezzo». Cfr. P. Levi, *I sommersi e i salvati*, cit., p. 123. Cfr. inoltre Tzvetan Todorov, *Di fronte all'estremo*, cit., p. 280; J. Améry, *Intellettuale a Auschwitz*, cit., p. 47.

⁴¹⁵ A. Finkielkraut, *L'umanità perduta*, cit., p. 49. Cfr. la terza sezione di Emmanuel Lévinas, *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*, Nijhoff, La Haye, 1961 (trad. it. *Totalità e infinito. Saggio sull'esteriorità*, Jaca Book, Milano, 1980).

⁴¹⁶ J. P. Sartre, *L'essere e il nulla*, Il Saggiatore, Milano, 2008, p. 308.

essere espressione diretta di moti emozionali che fanno capo alla sfera del pensiero, non solo a quella dell'istinto.

Tra gli autori qui trattati, Robert Antelme è sicuramente quello che meglio manifesta questa unione tra volto e nome, il legame tra lo sguardo dell'altro e l'identità. In lui si evince immediatamente come il volto sia uno dei bersagli dell'umiliazione che ha provato il prigioniero, come anch'esso sia soggetto all'omologazione mortale dei *nonymnoi*.

Non a caso, sin dalle prime pagine del libro l'autore definisce i prigionieri in questi termini:

«migliaia di teste grigie che era impossibile pensare di poter distinguere con un nome, con una nazionalità e neppure con un'espressione».⁴¹⁷

Il nome e l'espressione (del volto) sono i segni dell'individualità. Vi si aggiunge la nazionalità, che a mio parere va intesa nei termini in cui questa influisce sulla comunicazione, ovvero la lingua.

Queste tre componenti identitarie vengono accuratamente isolate dalle SS nella sfera dell'anonimato, perché il nome è mutato in numero, la lingua parlata nella maggior parte dei casi è il tedesco e le espressioni si omologano perché si manifestano su volti troppo simili l'uno all'altro, ormai straziati dalla fame.

È però un passo successivo, tratto ancora dalle fasi iniziali del testo, quello in cui Antelme rende più esplicito il matrimonio concettuale tra nome e volto, il quale rimarrà costante lungo tutto il corso della sua opera:

Le SS arrivano: due hanno il berretto, le altre, le sentinelle, la bustina e il fucile. Prima contano, poi un Lagerschutz chiama i nomi storpiandoli. Anche il mio c'è tra i nomi polacchi e russi. Risata sul mio nome al quale rispondo "presente". Il mio nome mi ha colpito l'orecchio come un barbarismo, tuttavia l'ho riconosciuto. Per un attimo, sono dunque stato indicato direttamente, hanno chiamato me solo, hanno in modo particolare sollecitato me, insostituibile! e io sono apparso. Qualcuno si è trovato a rispondere "sì" a quello strano suono che però corrispondeva altrettanto bene all'uomo che era lì. E bisognava dire sì per risprofondare nella notte, per tornare ad essere la pietra di una faccia senza nome. Se non avessi risposto, mi avrebbero cercato e prima di avermi ritrovato gli altri non sarebbero partiti. Ci avrebbero di nuovo contato appena si fossero accorti che uno non aveva detto "sì", che lui non voleva essere lui. E dopo avermi scoperto, le SS mi

⁴¹⁷ R. Antelme, *La specie umana*, cit., p. 18.

avrebbero pestato la faccia fino a farmi ammettere che, lì, io ero ben io, fino a farmi entrare in testa quella logica che io ero ben io, quel niente che corrisponde al nome che avevano letto.⁴¹⁸

Il *Lagerschutz*, ovvero una guardia di polizia del campo che poteva anche essere un detenuto (e di norma tali prigionieri speciali erano politici o comuni tedeschi), storpia i nomi perché la sua lingua madre è il tedesco. Il cognome "Antelme", nonostante non sia ancora stato trasformato in numero, già subisce un'omologazione attraverso la pronuncia tedesca, che livella così cognomi di diverse nazionalità sulla base di una fonetica comune. Nonostante il proprio nome "barbarizzato" lo colpisca all'orecchio – e se l'autore ha scelto di usare il verbo *frapper* certo vuol dire che ha subito una ferita – Antelme vi si riconosce e ricorda di essere un soggetto unico, irripetibile. Ricostruisce la propria identità attraverso il proprio nome che indica il proprio corpo, la propria *apparenza*, perché è questa la sua risposta al suono "antelme": l'apparizione del proprio corpo, agli altri ma soprattutto a se stesso.

Il prigioniero però sa bene che, in quel preciso istante, sta godendo di un *principium individuationis* momentaneo. Basta infatti rispondere "sì" alla caricatura del proprio nome per espletare il compito che le SS gli hanno affidato: esistere dentro il campo, non essere fuggito, non aver tolto un numero e un'unità lavorativa alla macchina del Lager. Basta rispondere "sì" e si torna a non essere più, a «risprofondare nella notte», nel buio, ovvero nella condizione in cui lo sguardo non ha più il potere di individuare un corpo. Ma soprattutto, basta dire "sì" perché il proprio volto, l'ultimo baluardo dell'identità, torni a essere «la pietra di una faccia senza nome», a irrigidirsi in un bizzarro *rigor mortis* in vita.

Se Antelme non avesse risposto, racconta, le guardie lo avrebbero cercato e gli avrebbero «pestato la faccia» fino a fargli ammettere che "lui era lui", che era quel niente corrispondente a quel nome. Lo avrebbero percosso nel luogo più gravido di significato, il volto, fino a fargli ammettere però di essere un niente che corrisponde a un nome: le guardie, quindi, opererebbero una sorta di riduzione dell'identità del prigioniero esattamente nel momento in cui quest'ultimo la dovrebbe confermare nella sua totalità.

Si tratta di un'operazione assai ben riuscita, perché per i prigionieri, ci racconta Antelme, «la faccia e il corpo vanno alla deriva, qui non esistono più né belli né brutti.

⁴¹⁸ *Ivi*, p. 26-27.

Fra tre mesi, saremo ancora diversi e sempre meno ci distingueremo gli uni dagli altri». ⁴¹⁹

L'impossibilità di individuazione non è solo di tipo estetico. Infatti l'autore registra un piccolo episodio in cui un uomo che si aggrappa a lui chiedendogli sostegno dice, giustificandosi, di essere vecchio. Per comparazione, e solo per comparazione, Antelme giunge alla conclusione:

«io dunque sono ancora giovane. Eppure, se volto la testa vedo un'ombra, dei tratti che potrebbero essere i miei. Nessuno di noi ha più età. È stato aggrappandosi che questo povero B. si è ricordato di essere vecchio». ⁴²⁰

Il viso è omologato, quindi, perfino dal punto di vista anagrafico, non è più la superficie culturale dalla quale Finkielkraut sostiene sia possibile dedurre un'intera biografia, ma si presenta esclusivamente nel suo dato corporale: occhi, naso, bocca e via discorrendo. Per questo motivo è anche il destinatario principale della violenza nel campo: di fronte ai suoi nemici Antelme non avverte l'impulso di menar le mani al ventre, ma è colto invece dalla «voglia di schiacciare sotto i piedi la faccia, i denti, il naso» di chi gli fa un torto, o lo fa a un suo caro, ⁴²¹ esattamente come il *Lagerschutz* e le SS farebbero con lui.

In un momento assai vicino alla conclusione del racconto, quando i prigionieri subiscono l'ultimo disperato trasporto verso Dachau, Antelme tratta il tema in modo ambiguo, probabilmente perché anche nelle fasi finali dell'esistenza, o quantomeno in momenti di grave pericolo, il volto di un uomo non può essere omologato del tutto a quello degli altri. ⁴²² L'autore si sofferma, tra i suoi compagni di viaggio, su due prigionieri catalani, un padre e un figlio, rifacendosi inizialmente alla questione dell'omologazione («Padre e figlio, tutti e due ormai senza età, avevano finito per assomigliarsi»). ⁴²³ Ma dopo poche righe sembra tornare a concepire il viso di quel padre come un volto nei termini di Finkielkraut: «Tutti i segreti del vecchio sono visibili sulla

⁴¹⁹ *Ivi*, p. 103.

⁴²⁰ *Ivi*, p. 298.

⁴²¹ *Ivi*, p. 23.

⁴²² Così come le sue parole, come avrebbe a dire il Benjamin del saggio sul narratore. Cfr. Walter Benjamin, *Der Erzähler* (1936), (trad. it. *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov*, in *Angelus Novus*, Einaudi, Torino, 1962).

⁴²³ R. Antelme, *La specie umana*, cit., p. 307.

sua faccia».⁴²⁴ In ultimo, ammette che la percezione di quel volto particolare è diversa in base al punto di vista da cui la si guarda, perché:

«il vecchio catalano è forse diventato trasparente per noi, ma per il ragazzo la sua faccia rugosa è ancora quella del padre su cui si è impregnata anche quella della madre e ancora, attraverso quella, tutto il mistero della filiazione».⁴²⁵

Per gli internati, ormai allo stremo delle forze e indaffarati esclusivamente nel sopravvivere, il volto del vecchio catalano è uguale a tanti altri volti di uomini che stanno per morire. Per il figlio, al contrario, il volto del padre è una miniera di significati tanto vasta da contenere anche il volto della madre e, con esso, «il mistero della filiazione». Sarebbe qui riduttivo invocare la genetica, perché si tratta di un processo di marca squisitamente umanistica. Infatti, il figlio non assiste al semplice trapasso di un corpo biologico altro dal suo: sta assistendo alla trasfigurazione della propria morte, data la sua stessa somiglianza con il corpo morente che ha dinnanzi.

Anche il narratore protagonista vive la trasfigurazione del proprio volto, in un passo assai toccante del libro in cui fa la sua straordinaria apparizione nel campo, come un oggetto magico e miracoloso, un frammento di specchio:

«René possiede un frammento di specchio che ha trovato a Buchenwald dopo il bombardamento di agosto. Esita a tirarlo fuori, sa che immediatamente tutti si precipitano a chiederglielo. Ognuno vuole vedersi.

L'ultima volta che ho potuto avere lo specchio, non mi vedevo da molto. Era domenica; stavo seduto sul pagliericcio senza avere nulla da fare. Subito non ho badato a come era il mio colore, se giallo piuttosto che grigio, e nemmeno a come erano il mio naso e i miei denti. Da principio ho solo visto una faccia che avevo completamente dimenticato. Non portavo che un peso sulle spalle».⁴²⁶

Il volto, segno identitario a metà tra cultura e natura, viene qui degradato alla sola componente naturale. Antelme sorvola sui dettagli, sul colore della propria pelle e sullo stato di salute dei suoi denti, e va direttamente a sondare ciò che del proprio viso gli appartiene più intensamente, ossia la propria differenza da tutti gli altri. Ma non si riconosce, o lo fa a stento, e definisce il proprio volto come una testa morta, un peso

⁴²⁴ *Ibidem.*

⁴²⁵ *Ibidem.*

⁴²⁶ *Ivi*, p. 62.

inutile da portare sulle spalle. È lo stesso modo di vedere della SS, lo sguardo mortifero della guardia:

«Lo sguardo della SS, il suo modo di fare sempre uguale, significava che per lui non esisteva differenza tra una faccia e l'altra dei prigionieri. All'appello, in colonna per cinque, bastava che la SS in ogni colonna potesse contare cinque teste».⁴²⁷

Nonostante la privazione dell'identità fosse a lungo andare deleteria per i prigionieri, nel momento dell'appello poteva essere una parziale garanzia di salvezza. È un paradosso: il dispositivo mortifero per eccellenza si trasforma in espediente salvifico in alcuni momenti ben definiti della giornata in Lager. Durante atti ritualizzati come l'appello o le marce non bisognava assolutamente farsi identificare, e l'unico modo perché questo accadesse era avere qualcosa di diverso nel volto. Ma il lettore non pensi che questo segno distintivo potesse consistere in un tratto somatico. Antelme fa riferimento specifico a un accessorio, ovvero agli occhiali:

«Un viso era reperibile solo se aveva qualcosa in più: gli occhiali per esempio, che in questo senso erano una calamità. [...] nessuno doveva mostrare qualche cosa che attraverso la faccia potesse apparire come un principio di dialogo con la SS. Così il viso non solo era inutile ma suo malgrado pericoloso»⁴²⁸

A questo punto Antelme descrive esplicitamente il paradosso che ho poc'anzi evocato:

«si era arrivati a fare noi stessi uno sforzo di negazione della nostra faccia, in accordo perfetto allo sforzo loro. Negato, due volte negato oppure altrettanto grottesco e provocante di una maschera. Era veramente provocare uno scandalo portare sulle nostre spalle qualche cosa del nostro vecchio viso, la maschera dell'uomo – il viso per noi stessi aveva finito per scomparire dalla nostra vita [...] era lui stesso diventato un'assenza. [...] era ben alla fine una faccia pressoché comune e anonima quello che appariva degli altri a ognuno di noi. Da lì quella specie di seconda fame che spingeva tutti a ritrovarsi attraverso il sortilegio dello specchio».⁴²⁹

Una volta passato attraverso la narrazione della negazione del proprio volto, Antelme ha una sorta di reazione: continua a parlare di quella domenica in cui lo

⁴²⁷ *Ibidem.*

⁴²⁸ *Ibidem.*

⁴²⁹ *Ivi*, pp. 62-63.

specchio fa la sua apparizione, ma a questo punto il viso non è più visto come un peso sulla testa, e lo specchio diventa realmente un oggetto magico perché isola, come in un cerchio sacro e sicuro, le sembianze di chi vi si specchia, trasportandolo oltre la realtà del Lager e mettendolo a tu per tu con se stesso.

«Quella domenica continuavo infatti a guardarmelo il mio viso. Non lo trovavo né bello né brutto ma semplicemente meraviglioso. Mi aveva seguito e andava a spasso lì. Non aveva da fare ora, era fermo, ma era pur sempre la macchina per esprimere. Il grugno della SS era nulla in confronto. E le facce dei compagni che uno dopo l'altro si sarebbero guardati, restavano quello che erano, ferme allo stato fissato dalle SS. Solo quella dello specchio era distinta. Lei sola voleva dire qualche cosa che lì non si poteva ricevere. Era su di un miraggio che si apriva quella scheggia di vetro. Lì non si era così. Si era così solo nello specchio, da soli, e quello che i compagni aspettavano con impazienza era quel pezzo di solitudine splendente, dove sparivano le SS e tutti gli altri».⁴³⁰

Per questo ho parlato di trasfigurazione del volto del protagonista: lo specchio ha il potere di elevarlo dal suo stadio cosale e trasformarlo in epifania, una «solitudine splendente» dalla quale scaturisce un «miraggio». È come se il frammento di specchio costituisse, con i suoi limiti, un secondo recinto di salvezza – rispetto al primo, quello reale e mortale del Lager – esattamente come i prigionieri sono costretti a una seconda negazione del loro volto. Un recinto nel quale si è sani e salvi, soli, lontani non soltanto dallo sguardo reificante delle SS, ma anche dalla costante visione degli effetti di tale sguardo, ovvero i volti annichiliti dei compagni di prigionia.

Per questo motivo Antelme cambia registro subito dopo aver esplicitato il paradosso della doppia negazione del volto e reagisce, tornando a parlare dello specchio e dicendo che il proprio volto è meraviglioso, se lì riflesso: perché lo specchio è il luogo in cui il paradosso si annulla, in cui la doppia negazione si trasforma in affermazione di identità. Se non si risprofondasse immediatamente nel buio e nell'umiliazione della quotidianità, se non si fosse sempre così deboli e "negati", «si oserebbe guardare la SS in faccia»,⁴³¹ scrive più in là l'autore.

Nonostante questi pensieri domenicali possano invitare all'ottimismo, il prigioniero Antelme deve sempre fare i conti con la realtà del campo e con la costante riduzione della propria personalità. In un passo successivo quindi, paradossalmente,

⁴³⁰ *Ivi*, p. 63.

⁴³¹ *Ivi*, p. 91.

continua a negare il proprio volto, sino a non riuscire più a ricordarlo o a immaginarlo per come era prima della prigionia:

«Non mi vedo che di spalle io quando penso a laggiù, sempre di spalle. La faccia di M. [Marguerite Duras] sorride a colui che vedo solo di spalle».⁴³²

Non solo non riesce più a visualizzare il proprio volto quando era in salute, a casa, ma omette anche il nome della moglie, Marguerite Duras – lasciando solo l'indizio dell'iniziale, come farà per molti altri personaggi del libro – ne confonde il volto (attraverso il mancato riconoscimento del suo sorriso)⁴³³ e ne dimentica la voce, «sepolta sotto la voce dei compagni, sepolta sotto le voci tedesche».⁴³⁴

Ma il momento in cui il mancato riconoscimento di una persona nota raggiunge il suo culmine è l'episodio in cui Antelme va in infermeria a trovare un professore francese, K. – un altro nome obliterato dal testo, un'altra identità taciuta.

«Ho cercato K. nei letti. Ho riconosciuto delle facce, alle quali ho fatto un cenno di saluto. Ho camminato senza far rumore lungo i letti. Cercavo K.

Ho chiesto all'infermiere, che mi ha risposto sorpreso: – Come, – ha detto, – se ci sei passato davanti! È là.

Mi ha accennato un letto davanti al quale ero effettivamente passato. Sono tornato sui miei passi e nei letti vicino alla porta ho guardato tutte le teste. Non ho visto K. Arrivato in fondo, mi sono girato e ho visto un tipo che prima era steso e che ora cercava di sollevarsi facendo leva sui gomiti. Aveva un lungo naso, due buche al posto delle guance, occhi blu quasi spenti, e una piega della bocca che poteva anche essere un sorriso.

Mi sono avvicinato pensando che mi guardasse, niente, ho spostato la mia testa da un lato; la sua non si è mossa e la bocca ha mantenuto la stessa piega.

Sono andato allora al letto del vicino e a lui ho chiesto dove era K.

Ha voltato la testa e, senza parlare, mi ha indicato colui che era appoggiato sui gomiti.

Ho guardato allora quello che era K. e ho avuto paura, paura di me. Per rassicurarmi ho guardato altre teste, le riconoscevo bene, sapevo chi erano ancora, non mi sbagliavo. L'altro era ancora nella posizione di prima, la testa ciondoloni e la bocca semiaperta. Di nuovo mi sono avvicinato e, chino su di lui, ho guardato a lungo i suoi occhi blu, poi mi sono allontanato: gli occhi non si sono mossi.

⁴³² *Ivi*, p. 127.

⁴³³ «Lei ride. Ride ma non così, non credo che lei rida così. Qual è questo nuovo riso di M.? è quello di una donna dell'officina, ora ricordo. La vedo e lei ride. Oppure è René che ride così? Non so più». *Ibidem*.

⁴³⁴ *Ivi*, p. 128.

Ho guardato gli altri. Erano calmi e io li riconoscevo ancora. Subito sono tornato verso di lui.

Questa volta l'ho guardato dal sotto in su, l'ho esaminato talmente a lungo che ho finito per dirgli (anche per prova) con voce bassa ma vicinissima:

– Buona sera, vecchio mio!

Non si è mosso. Eppure io non potevo mostrarmi di più. Lui continuava ad avere sulla bocca quella specie di sorriso.

Non riconoscevo nulla ma proprio nulla di lui.

Ho fissato il suo naso, un naso lo si doveva pur riconoscere! Mi sono aggrappato a quello, niente. Ero impotente.

Mi sono allontanato dal suo letto, voltandomi spesso sempre con la speranza di ritrovare la faccia che conoscevo, no, nemmeno il naso. Solo quella testa ciondoloni con la bocca semiaperta di nessuno. Ho lasciato l'infermeria.

Tutto quel cambiamento era avvenuto in otto giorni.⁴³⁵

Il lettore scuserà la lunga citazione, ma riportare questo passo senza interruzioni ha lo scopo di mettere a fuoco le scelte stilistiche di Antelme. Come è evidente, gli a capo sono assai frequenti e non senza scopo, dato che non se ne registra un uso così ampio in altri luoghi del testo. In questo passo l'a capo segue esattamente i movimenti del personaggio, prima quelli del corpo e poi quelli dello sguardo, come farebbe una macchina da presa. Infatti, dalla metà di questo passo, i verbi semanticamente collocabili nella sfera della vista ricorrono quasi anaforicamente a ogni capoverso.⁴³⁶

È una prosa che procede, quindi, per frammenti e secondo la tecnica del montaggio, allo scopo di conservare passo dopo passo, visione dopo visione, il grigio realismo della scena; quasi per costringere lo stesso lettore a girare la testa, a ripercorrere in qualche modo la durata di questo episodio. La scelta tecnica ovviamente rende chiara l'importanza di questo passo per l'autore, che non riesce a riconoscere il professore K. nonostante lo osservi e lo riosservi da più punti di vista.

A un certo punto il narratore confessa di aver paura, ma paura di cosa? Di diventare come K. o di non essere in grado di riconoscere più l'identità di qualcuno che si conosceva bene? Probabilmente di entrambe le cose. Terrore di perdere la propria identità e di non essere più capace di riconoscere quella degli altri: paura, forse, che il concetto stesso della personalità unica sia svanito dal mondo, cancellato dalla riuscita politica e tecnica dello stato totalitario. Infatti, nel passaggio immediatamente

⁴³⁵ *Ivi*, pp. 201-202.

⁴³⁶ Più avanti, vedremo come anche Giuseppe Berto utilizzi un espediente grafico per significare l'apertura e la chiusura degli occhi, in un racconto intitolato *Economia di candele*.

successivo, Antelme afferma di aver guardato i suoi compagni, di averne riconosciuti alcuni e di essersi così tranquillizzato. E ancora dopo ripeterà:

«Poiché non ritrovavo quello che conoscevo, perché lui non mi aveva riconosciuto, per un momento avevo dubitato di me. Ed era stato per assicurarmi che io ero ben io, che avevo guardato gli altri, come per riprendere fiato».⁴³⁷

Ma, usando ancora i termini levinassiani, il volto di K. non si offre ad Antelme, e così non ha luogo il "colpo di scena", l'incontro etico. Oppure, a dirla con Sartre, l'ingresso nell'universo del protagonista di qualcosa di esterno a quello stesso universo. In breve, K. non si manifesta come uomo. Dopo averlo chiamato "vecchio mio", il protagonista a sua volta dice di non potersi «mostrare» di più, cioè di non poter più stimolare l'umanità perduta di K. attraverso l'ostensione della propria. Probabilmente perché il Lager è diventato anche per K. un grande contenitore di anonimie, alle quali non è più possibile manifestare il proprio volto sofferente, Antelme incluso.

Poco più di una settimana in infermeria è bastata, sembra, a cancellare l'umanità di K. dal suo viso. Le sue «due buche al posto delle guance», i suoi «occhi blu quasi spenti» ricordano le «anella senza gemme»⁴³⁸ dei golosi del purgatorio dantesco: eppure, nonostante la magrezza, «chi nel viso de li uomini legge "omo"/ben avria quivi conosciuta l'emme», cioè avrebbe ancora letto nelle loro sopracciglia, evidenziate dalla magrezza, una lettera che serve a costruire la parola "uomo", un segnale quindi della loro umanità.

Infatti è il solo Antelme a non riconoscere K.:

«Eppure c'era ancora qualcuno che lo riconosceva. Quella trasformazione non era avvenuta senza testimoni. Quelli che avevano il letto vicino al suo, lo riconoscevano ancora. Nessuna possibilità di diventare nessuno per tutti, dunque. Quando avevo chiesto al suo vicino: – Dov'è K.? – me lo aveva subito indicato; K. era ben K. per lui».⁴³⁹

Questo passo, nonostante la tragedia dalla quale è stato prodotto, sembra ottimistico, perché sancisce un'impossibilità: l'umanità di un uomo non può cancellarsi definitivamente dal suo volto. Il legame tra il nome e il corpo è però idealmente scisso:

⁴³⁷ *Ivi*, p. 203.

⁴³⁸ Purgatorio, XXIII, vv. 31-33.

⁴³⁹ R. Antelme, *La specie umana*, cit., p. 202.

«Ora restava quel nome, K., che ondeggiava su colui che rivedevo in officina. [...].

Come le facce pressoché uguali degli altri mi avevano rassicurato, anche il morto K. ci avrebbe rassicurato, rifatto l'unità di questo uomo. Restava tuttavia, tra quello che avevo conosciuto e il morto K. che avremmo conosciuto tutti, questo "nessuno".

Bisogna aspettare che K. muoia perché il suo corpo e il suo nome tornino alla loro unità, perché chi lo conosceva possa perpetuarne la memoria attraverso i propri ricordi. Non è possibile parlare di K. come professore e «militante solido»⁴⁴⁰ se il K. che adesso vive in mezzo a noi è ridotto a una condizione subumana; e ovviamente ci si rifiuta di fare il contrario, cioè parlare di lui come di un non-uomo. «K. era ben K.», direbbe Antelme, anche se il suo volto non è più capace neanche di arrossire della sua condizione.

Non a caso parlo dell'arrossire. Si tratta infatti di una delle reazioni fisiologiche della vergogna e, allo stesso tempo, si presenta come importante tema ricorrente nel testo di Antelme, tanto da stimolare la critica di due studiosi: il filosofo Giorgio Agamben, da un lato, e dall'altro Ruth Leys, storica della scienza e della psicologia, che prova a confutarlo.

Come Leys sostiene, il viso rosso (o rosa) in Antelme ha diversi significati: salute, vitalità, forza, rabbia, potere, pulizia;⁴⁴¹ ma ciò che non convince nel suo ragionamento è che questo non sia mai imputabile alla vergogna,⁴⁴² mentre a mio parere lo è quasi sempre, in maniera più o meno patente.

Leys non è d'accordo con Agamben nella sua interpretazione di un passo specifico, quello in cui uno studente di Bologna viene ucciso da una guardia durante la marcia tra Gandersheim e Dachau. Ne riporto il testo:

«La SS chiama ancora:

– Du, komme hier!

È un altro italiano a uscire. Uno studente di Bologna. Lo conosco, lo guardo e vedo che la sua faccia è diventata rosea. L'ho guardato attentamente, quel sorprendente rossore l'avrò sempre negli occhi. Ha l'aria confusa e non sa cosa fare delle sue mani. Gli passiamo davanti. Nessuno lo tiene, non ha manette, è solo vicino al fossato e non si muove. Aspetta Fritz, si darà a Fritz. La "pesca" continua. Tocca a noi ora passare davanti alla SS. Ci

⁴⁴⁰ *Ivi*, p. 200.

⁴⁴¹ Ruth Leys, *From guilt to shame*, cit. p. 178, nota 30.

⁴⁴² *Ivi*, p. 176.

raddrizziamo per non mostrare segni di stanchezza. Mi sono tolto gli occhiali per non farmi notare. Ci nascondiamo il più possibile, cerchiamo di passare sul lato opposto alla SS. Camminiamo in fretta con gli occhi bassi, approfittiamo di uno più alto per nasconderci dietro. Soprattutto non bisogna incontrare lo sguardo della SS.

L'umidità dell'occhio, la facoltà di giudicare, è questo che stimola in loro la voglia di ammazzare. Bisogna essere qualsiasi, sbiaditi, già inerti. Ognuno sente i suoi occhi come un pericolo. [...]

Il terrore aumenta tra noi che in silenzio camminiamo con lo stesso passo. Nessuno si volta. Tutto avviene alle nostre spalle. [...].

Abbiamo visto la morte posarsi sull'italiano. È diventato roseo appena la SS gli ha detto: – Du, komme hier! – Si è guardato attorno prima di arrossire, ma era proprio lui che volevano e allora è diventato roseo quando non ha avuto più dubbi. La SS che cercava un uomo, uno qualsiasi da far morire, aveva "scelto" lui. Non si è chiesto perché questo e non un altro. E nemmeno l'italiano si è chiesto "perché io e non un altro"; ha accettato la fatalità. Quello che gli stava di fianco deve aver sentito la metà del suo corpo messa a nudo. [...] Preparato a morire credo che lo si sia, ma pronti ad essere scelti a caso per morire no. So che quando capiterà a me la mia faccia diventerà rosea come quella dell'italiano». ⁴⁴³

È chiaro come questo passo faccia ancora una volta riferimento all'etica dello sguardo. Sorvolando sull'esposizione del paradosso del quale ho già parlato – quello per cui lo sguardo reificante della SS viene evitato dal prigioniero, che si reifica però a sua volta – l'episodio mette in evidenza ancora una volta le conseguenze di un deciso *principium individuationis* quando questo si manifesta nell'ambiente del Lager, o comunque quando il soggetto vive sotto la prigionia delle SS.

Il ragazzo viene scelto tra i tanti compagni della colonna, e nel momento in cui si rende conto che probabilmente viene indicato proprio lui – proprio il suo corpo – si guarda intorno per essere certo della scelta della SS. Ha bisogno di questa verifica perché non viene chiamato per nome – mai potrebbe accadere, dato che il nome è mutato in numero – ma attraverso un tu generico. L'individuazione della sua identità culturale non si verifica ma, nonostante tutto, è il suo essere biologico a essere indicato tra tanti. Anche per questo la sua reazione è fisiologica: arrossisce. Prova vergogna per essere costretto a esporsi fisicamente nonostante lui e i suoi compagni stiano facendo di tutto per non esserlo, come testimonia il comportamento dello stesso Antelme, che si toglie gli occhiali e cammina a occhi bassi per non incrociare lo sguardo della Medusa SS. Il testo lo afferma molto esplicitamente.

⁴⁴³ R. Antelme, *La specie umana*, cit., pp. 270-271.

Per rendere ancor più chiaro questo aspetto dell'emozione di cui parliamo, riporto un passo del libro di Battacchi in cui, attraverso Wurmser, Sartre, Scheler e Binswanger, lo studioso bolognese rende chiaro il meccanismo della vergogna da svelamento:

«le situazioni di umiliazione e vergogna da svelamento non hanno come condizione sufficiente e nemmeno necessaria, né la presenza di un difetto della persona, né un atteggiamento patentemente derisorio degli altri. La sola condizione sufficiente è appunto lo svelamento di qualcosa di sé, qualunque essa sia, che si voleva tenere per sé, *segreto*, il segreto dell'esistenza [...]. Possiamo chiamarla vergogna esistenziale-preservante [...], vergogna come protezione del proprio valore individuale [...], «vergogna da pudore», da violazione dell'intimità o della privacy, o da esposizione [...]. In analogia con le altre forme di umiliazione e vergogna già considerate, le definiamo come umiliazione e vergogna da *disconferma di un'aspettativa di rispetto*. [...]. La vergogna da svelamento concerne, per usare i termini di Wurmser [...], il livello della funzione, del farsi vedere e dell'essere visti, non il livello dei contenuti, cioè del che cosa si fa vedere o viene visto, ovvero, nei termini sartriani, l'essere oggetto guardato, non l'essere oggetto repressibile [...].»⁴⁴⁴

La spiegazione di questo passo attraverso le categorie della psicologia dinamica rende chiaro come la vergogna rappresenti qui l'emozione principale, e che possa non riferirsi direttamente al *livello dei contenuti*, cioè al fatto che si tratta di prigionieri smunti provenienti da un Lager. La vergogna del ragazzo di Bologna è prima di tutto un fatto interiore, non legato immediatamente al Lager o alle conseguenze di quella individuazione, ossia la morte per mano della guardia, ma all'individuazione in se stessa. Prima di arrivare a una vergogna di contenuto, il ragazzo arrossisce come farebbe un bambino vergognoso, o un adulto che *pretende* fortemente di preservare la propria fisicità dallo sguardo altrui.

Solo a questo punto è possibile seguire Agamben, e concepire la vergogna anche come sentimento ontologico, la qual cosa lo allontana dalla prospettiva scientifica di Ruth Leys. Il filosofo italiano inoltre nega, come aveva già fatto Günther Anders nel suo diario giapponese,⁴⁴⁵ il concetto di colpa caro a Leys, perché riconducibile secondo lui a una narrazione tragica che tende a eroicizzare il soggetto colpevole, mentre invece Leys

⁴⁴⁴ M. W. Battacchi, *La vergogna*, cit., pp. 50-52.

⁴⁴⁵ «Egli si vergognava come "peccatore", come chi, essendo uomo, "avrebbe potuto farlo", e, in un certo senso, "l'ha fatto". Questo modo di accusarsi al condizionale, questo tentativo di sembrare peggiori di quanto si è, mi sembra inammissibile; mi pare un modo illecito di commuoversi, una finzione; un'ipocrisia ancora peggiore di quella di chi cerca di sembrare migliore di quello che è. – Non è vero che avrebbe potuto farlo, e non l'ha fatto; ma gli manca il coraggio di riconoscere la propria mancanza di cattiveria. Peggio ancora, vuol essere cattivo come gli altri; si nega l'innocenza per non privarsi della possibilità del pentimento». Günther Anders, *Essere o non essere*, cit., p. 117.

tende a negare il fatto che, nel caso dell'episodio dello studente di Bologna, si tratti di vergogna. In ultimo, Leys non crede possibile che Antelme stia mettendo in connessione il rossore con un'emozione fissa.

Per meglio capire, sarà utile vedere quali siano precisamente le posizioni di Agamben:

«Che la vergogna non sia, in realtà, senso di colpa, vergogna per essere sopravvissuto a un altro, ma abbia un'altra causa, più difficile e oscura, è testimoniato al di là di ogni dubbio da Antelme. [...]. È difficile dimenticare il rossore dell'anonimo studente di Bologna, morto durante le marce, solo, nell'ultimo istante, sul margine della strada col suo assassino. E, certo, l'intimità che si prova di fronte al proprio sconosciuto assassino è l'intimità più estrema, che può, come tale, provocare vergogna. Ma, qualunque sia la causa di quel rossore, certo egli non si vergogna per essere sopravvissuto. Piuttosto, secondo ogni apparenza, egli si vergogna di dover morire, di essere stato scelto a vanvera, lui e non un altro, per essere ucciso. [...]. Auschwitz ha significato anche questo: che l'uomo, morendo, non può trovare alla sua morte altro senso che quel rossore, che quella vergogna.

In ogni caso, lo studente non si vergogna per essere sopravvissuto. Al contrario, a sopravvivergli è la vergogna. Anche qui Kafka era stato buon profeta. Alla fine del "Processo", nel momento in cui Josef K. sta per morire "come un cane" e il coltello del carnefice gli gira due volte nel cuore, si produce in lui qualcosa come una vergogna, "era come se la vergogna dovesse sopravvivergli". Di che cosa si vergogna Josef K.? Perché lo studente di Bologna arrossisce? È come se quel rossore sulle guance tradisse che, per un istante, un limite è stato sfiorato, qualcosa come una nuova materia etica è stata, nel vivente, toccata. Certo non si tratta di un fatto di cui egli potrebbe testimoniare altrimenti, che avrebbe potuto provarsi a esprimere a parole. Ma, in ogni caso, quel rossore è come un'apostrofe muta che vola attraverso gli anni per raggiungerci, testimonia per lui».⁴⁴⁶

Agamben inizialmente riconduce il rossore del ragazzo all'intimità fatale che avrà di lì a poco con il suo assassino, sul ciglio della strada. Infatti la colonna continua ad andare avanti. Nessuno si volta, per il terrore di vedere ciò che probabilmente in seguito sarà fatto a loro stessi: «Ognuno sente i suoi occhi come un pericolo. [...]. Il terrore aumenta tra noi che in silenzio camminiamo con lo stesso passo. Nessuno si volta. Tutto avviene alle nostre spalle. [...]».⁴⁴⁷ La dimensione dello sguardo degli altri si annulla, rimane solo il volto dell'SS e la sua mitraglietta.

⁴⁴⁶ G. Agamben, *Quel che resta di Auschwitz*, cit., pp. 95-96.

⁴⁴⁷ R. Antelme, *La specie umana*, cit., p. 271.

Agamben giunge al punto cruciale della sua interpretazione del passo nel momento in cui chiama in causa la *vanvera*: il ragazzo si vergogna – oltre che per il semplice ma basilare fatto di essere stato costretto a mostrarsi – perché viene scelto a caso. Il *principium individuationis* che lo aveva isolato dagli altri come corpo singolo è privo di intenzionalità, quindi mette in atto in realtà una *disconferma a una pretesa di attenzione*.

Filosoficamente parlando, la *vanvera* è una dimensione affine, a mio parere, a quella della *chiacchiera* heideggeriana, cioè una delle peculiarità dell'esistenza inautentica. Il ragazzo di Bologna, additato così brutalmente e senza una motivazione plausibile, viene scaraventato all'interno dei confini di questa inautenticità. Anche Josef K., nel *Processo*, subisce i capricci della *vanvera* e la sua morte avviene per caso.

La sola reazione possibile, l'unica plausibile rivendicazione della propria umanità consiste nel provare vergogna, nell'arrossire, nel manifestare, anche se involontariamente, la propria capacità di autoindividuazione. Perché «il prezzo dell'individuazione», come diceva Kinston, «è la vergogna».⁴⁴⁸ Da un punto di vista filosofico, la reazione ai capricci della *vanvera* è l'individuazione di una «nuova materia etica».

Per meglio chiarire è opportuno citare un altro episodio, collocato nelle fasi iniziali del libro, in cui la *vanvera* è esercitata ancora una volta da una SS come segno di potenza. Una notte, i prigionieri si svegliano perché all'interno della baracca l'SS urla contro tre dei loro compagni. Sbirciando di nascosto, vedono che il tedesco – che si mette a gambe tese in segno di potenza, esattamente come la SS che indicherà alla morte il ragazzo di Bologna – fa fare a questi degli esercizi di ginnastica. Dal testo si evince come la loro incredulità di fronte alla pena gratuita sia centrale:

«[La SS] comanda a tre uomini in camicia e pantaloni che gli stanno allineati davanti, che con le mani sui fianchi si piegano e si raddrizzano secondo i suoi ordini.

Un compagno col viso tutto rosso si arresta. Uno schiaffo. Si rialza, fa ancora due piegamenti e si ferma di nuovo. Un calcio negli stinchi. La SS ride e minaccia. [...] i compagni hanno le facce stravolte, non capiscono cosa si voglia da loro».⁴⁴⁹

Torna il rossore del viso, ma è un rossore ambiguo, perché il prigioniero potrebbe anche essere accaldato per via dello sforzo fisico a cui è costretto, e non solo in risposta

⁴⁴⁸ W. Kinston, *A theoretical context for shame*, cit., pp. 213-226.

⁴⁴⁹ R. Antelme, *La specie umana*, cit., p. 43.

a uno stimolo emozionale. Tuttavia, è palpabile la sensazione di paura dovuta alla *vanvera*, alla scelta casuale di una pena che significa esclusivamente la possibilità della SS di fare dei prigionieri ciò che vuole. La centralità della *vanvera* viene confermata nei passaggi di poco successivi:

«Si ha una voglia matta di ridere quando non si capisce. [...]. Non bisogna tentare di capire, non ne vale la pena, è il gioco senza fine, senza perché che non ha ragione di finire.

I compagni che la SS è riuscita ad acchiappare sono atterriti. "Perché la ginnastica? Perché i colpi? Cosa abbiamo fatto?" non si legge che questo sulla faccia dei compagni, non c'è che questo interrogativo». ⁴⁵⁰

In questo passo il rossore potrebbe essere dovuto, ripeto, esclusivamente all'attività fisica forzata. Tuttavia, nella scena viene descritta una dinamica in cui è attivo uno sguardo giudicante, quindi una sottomissione. Una dinamica, dunque, che si ritrova esattamente nelle definizioni della vergogna delle quali già ho parlato. L'SS ubriaca, in un passo contiguo che non ho riportato, addita se stessa ridendo del proprio potere e degli effetti che provoca nei detenuti: forse è anche per via di questa ilarità ebbra che Antelme chiama «gioco senza fine» il passaggio degli sguardi.

Un episodio il cui protagonista è Gaston, un compagno di Antelme, dà ulteriori segnali della presenza della vergogna in un contesto di dinamiche dello sguardo. Costui organizza una sorta di riunione tra internati per chiarire il punto della situazione, dato che gli Alleati sono giunti a pochi chilometri dal campo. Non è affatto scontato che questa riunione si tenga, per via del possibile disinteresse degli altri detenuti, ma improvvisamente questi iniziano a confluire nella baracca. Gaston, che non si aspetta tutto questo, si muove con l'atteggiamento del vergognoso:

«Gaston è salito sulla tavola. La piccola lampada a olio illuminava in pieno la sua faccia. Si era tolto il berretto, il suo cranio quadrato e ossuto si mangiava la faccia dalle gote incavate. La divisa zebra era sporca, le scarpe infangate. [...]. Non sapeva cosa fare delle sue mani che ogni tanto stropicciava o lasciava pendere lungo il corpo». ⁴⁵¹

⁴⁵⁰ *Ibidem*.

⁴⁵¹ *Ivi*, p. 228.

Esattamente come il ragazzo di Bologna. Anche lui «ha l'aria confusa e non sa cosa fare delle sue mani».⁴⁵² La coincidenza di questo atteggiamento in due personaggi che vivono una situazione di plausibile imbarazzo mi sembra che dia delle conferme, soprattutto considerando il fatto che anche Gaston, quando finisce di parlare, arrossisce:

«Gaston aveva gridato tutto questo di seguito con voce che progressivamente era diventata più acuta. Era rosso, i suoi occhi erano spalancati e tesi».⁴⁵³

Certamente, in questo caso il rossore nel viso di Gaston può essere collegato non solo all'emozione della vergogna, ma ancora una volta a un innalzamento della temperatura corporea, dovuto al fatto che ha parlato a voce alta in una vasta camerata. Tuttavia Antelme ci lascia un indizio testuale nelle mani di Gaston. Inoltre, il fatto che lo stesso Gaston non si aspettasse una così grande partecipazione alla riunione da lui organizzata, e che quindi si ritrovi improvvisamente a dover fronteggiare una situazione che appare come un arbitrio del caso, rimanda ancora una volta alla dimensione della *vanvera* di cui ho parlato prima, e che mi sembra il vero motore della vergogna per come è concepita da Antelme.

Ruth Leys non è dello stesso parere. Come ho già anticipato, il suo sforzo critico tende alla confutazione di Agamben. La sua argomentazione viene condotta, in particolare, su un passo di Antelme che qui riporto, non citato dal filosofo italiano e che, a detta di Leys, dovrebbe rivelare che il ragazzo di Bologna non prova assolutamente vergogna. Vi si descrive l'ingresso della colonna di detenuti nella tranquilla Wernigerod, e la reazione dei suoi abitanti:

«Ieri, mentre uccidevano i nostri compagni, questa gente oziava come ora sui marciapiedi; il macellaio continuava a pesare le razioni di carne, un ragazzo era forse malato nel suo letto, aveva la faccia accesa, la madre inquieta lo guardava. Anche all'italiano sulla strada la faccia si era arrossata, la morte gli si stendeva dolcemente sul viso e lui non sapeva come fare per avere l'aria naturale. Questa madre ora ci guarda forse passare: dei prigionieri. Cinque minuti fa ci ignoravano; anche questa mattina, e avevamo paura chissà quanti compagni vedevano la loro di madre; questa madre, qui, guarda e non vede nulla. [...] chi vede il ragazzo con la faccia accesa nel suo letto, e ha visto ieri l'italiano roseo sulla strada; chi vede le due madri, quella del ragazzo e quella dell'italiano a Bologna,

⁴⁵² *Ivi*, p. 270.

⁴⁵³ *Ivi*, p. 229.

e chi rifarà l'unità di tutto questo, e spiegherà queste distanze enormi e queste similitudini? Ma tutto il mondo può vedere.

Fintanto che si è vivi, si ha un posto in tutto quello che succede, si recita una parte. Tutti quelli che se ne stanno sul marciapiede o passano in bicicletta, che ci guardano o non ci guardano, rappresentano una parte in questa storia. Tutti fanno qualche cosa in rapporto a noi. [...] tra loro e noi, esiste una relazione che nulla può distruggere. Sanno quello che fanno, sanno quello che fanno di noi. Lo sanno come se fossero noi. Lo sono. Voi siete noi stessi! Non ci riconosceranno. È un sonno di uomini che passano attraverso il sonno di altri uomini. Questa è l'apparenza. In realtà, sappiamo tutti, gli uni e gli altri, degli uni e degli altri. Attraversando Wernigerod è per quelli del marciapiede che puntiamo gli occhi. Non si chiede elemosina; bisognerebbe solo che ci vedessero. E noi ci mostriamo». ⁴⁵⁴

Leys sostiene che il tema centrale di questo passo sia la totale "integrità" delle relazioni umane, come risposta alla divisione tra umano e non umano che le SS provano a esercitare nel loro relazionarsi con i prigionieri (da qui il titolo del libro, *La specie umana*). Inoltre, sostiene che la genialità del passo risieda nel fatto che tale relazione è articolata in una dinamica di visione-non visione, e che la visione corrisponde alla conoscenza. Dunque i prigionieri che cercano di essere notati dai cittadini di Wernigerod pretenderebbero in ultima analisi di essere *conosciuti* da questi attraverso la visione, in modo che i tedeschi si rendano conto di ciò di cui sono stati capaci.

Conclude Leys:

«The passage has nothing to do with shame. If anything, at a remove it has to do with human responsibility, with guilt. The implication, if there is one, is of the guilt of those who see but refuse to recognize what they see and the human relatedness of what they see. [...]. Pink, *rose*, emerges as the most vivid figure that Antelme can propose for the absolute similarity of likeness of human beings. It cannot be tied to any specific emotion. [...]. All we are entitled to say is that in these pages pink appears to be an expression of a *threatened aliveness or vitality*.

The passage thus insists on the prisoners' need to make themselves visible to the Germans. Antelme's account is at the farthest possible pole from the standard version of shame, since the emphasis falls not on the subject's wish to hide from the gaze of others but rather on the need to be seen. [...]. Nor does the passage appear to have anything to do with survivor guilt, not because Antelme replaces guilt with shame but because the implied guilt is that of the onlookers, not that of the survivors». ⁴⁵⁵

⁴⁵⁴ *Ivi*, pp. 275-276.

⁴⁵⁵ R. Leys, *From guilt to shame*, cit., p. 178. Testo non tradotto in italiano.

Leys, in sintesi, critica ad Agamben il suo rifiuto della sindrome del sopravvissuto – scelta da porre certamente in discussione – che egli manifesta apertamente nel passo sopracitato.⁴⁵⁶ Sostiene poi che questo punto del testo renda chiaro come il ragazzo bolognese non provi vergogna e come invece, al limite, si possa parlare di colpa, ma di colpa dei cittadini di Wernigerod. Infine, afferma che il rossore non può essere legato ad alcuna emozione. Semmai, un viso imporporato consisterebbe semplicemente «nell'espressione di una vitalità in pericolo».

Ci si domanda: cosa prova il ragazzo di Bologna, dunque? Se il suo rossore significa questo, egli dovrebbe provare, quantomeno, paura: quindi, in ultima analisi, un'emozione. Inoltre, quando Leys discute il concetto di colpa, parla di un'emozione provata dai cittadini tedeschi, quindi da soggetti che nel testo di Antelme non arrossiscono affatto.

Proprio perché il passo è meravigliosamente articolato, come lei stessa sostiene, tra la dimensione dello sguardo e quella del suo fallimento, la vergogna ha un ruolo forte in questi momenti del testo, sia in quello che descrive il ragazzo bolognese, sia quello che chiama in causa il rossore del bambino malato.

I prigionieri in colonna, durante la marcia, evitano di mostrarsi per sopravvivere, perché essere notati significa morire. Lo sguardo della SS nel Lager è mortifero perché depaupera il prigioniero della propria identità, della propria individualità, e durante la marcia può addirittura costare la morte fisica, non solo quella culturale, del soggetto. Ma i cittadini di Wernigerod non possiedono uno sguardo reificante, non possono fare nulla contro i prigionieri. A loro è possibile mostrarsi, per farli sentire in colpa o, al limite, per fargli provare una sorta di *vergogna morale* indiretta.⁴⁵⁷ Questo è il motivo per cui i prigionieri prima si nascondono e poi si mostrano: il pubblico che li deve o non li deve guardare non è lo stesso.

Questo particolare non è affatto segnalato da Leys, la quale nega la possibilità che questo sguardo abbia a che fare con la sfera emozionale degli attanti, cioè di chi guarda e di chi è guardato.

⁴⁵⁶ «Ma, qualunque sia la causa di quel rossore, certo egli non si vergogna per essere sopravvissuto. [...]. In ogni caso, lo studente non si vergogna per essere sopravvissuto». G. Agamben, *Quel che resta di Auschwitz*, cit., pp. 95-96.

⁴⁵⁷ In questo caso non si può parlare di *vergogna morale* in senso stretto, perché i cittadini di Wernigerod non sono i diretti responsabili dello stato fisico di quei detenuti in particolare. Tuttavia Antelme, come molti, li ritiene a conoscenza dei fatti e, in quanto dotati di *agency*, colpevoli per aver permesso la persecuzione e l'istituzione dei campi di concentramento.

«chi vede il ragazzo con la faccia accesa nel suo letto, e ha visto ieri l'italiano roseo sulla strada; chi vede le due madri, quella del ragazzo e quella dell'italiano a Bologna, e chi rifarà l'unità di tutto questo, e spiegherà queste distanze enormi e queste similitudini? Ma tutto il mondo può vedere».⁴⁵⁸

Leys sostiene che la risposta ideale alla domanda "chi vede?" dovrebbe essere "Dio", ma che Dio è significativamente assente da questo passo. Il passo, oltre a mettere in chiaro che l'umanità del ragazzo di Bologna e quella del bambino tedesco sono della stessa specie, rende esplicito un altro particolare: la differenza radicale di questi rossori, la loro "distanza enorme". Il bolognese non dovrebbe arrossire di vergogna, eppure lo fa. Il bambino, in quanto tedesco, dovrebbe forse arrossire a sua volta, ma giustamente non lo fa, perché non ha alcun concorso di colpa nelle faccende dei suoi padri. Arrossisce per altre cause, ed è questo che Antelme mette in chiaro. Nonostante l'effetto e la reazione fisiologica siano i medesimi, il rossore dei due è enormemente diverso.

Esistono altre ricorrenze testuali, meno complesse dal punto di vista etico, in cui la differenza tra rossori di cui parlo diventa più chiara, in particolare i due passi in cui il rossore tematizzato da Antelme non si riferisce direttamente, a prima vista, all'emozione di cui mi occupo in questo lavoro.

«Hanno le gote rosse. Perdono la guerra ma sono a casa loro col pane, la marmellata e le gote. Noi vinciamo la guerra. Ma abbiamo fame».⁴⁵⁹

«La sua faccia assomiglia a un sedere ben curato, rosa, ma di un rosa ben curato, naturale, non quello freddo o della mancanza di fiato, è un rosa in fiore. Un uomo come questo lo si potrebbe senz'altro mangiare».⁴⁶⁰

Quello descritto da Antelme in quei casi non è un rossore episodico, non è una reazione fisiologica a uno stimolo emozionale esterno, ma si tratta di un rossore perenne, proprio del colorito naturale dei volti delle persone che sta descrivendo in quel momento, le quali, a differenza sua, sono pienamente in salute dato che non hanno mai sofferto di sottoalimentazione. Vi è quindi, in questi casi, un collegamento diretto tra il colorito sano di quelle persone e la loro possibilità di essersi nutriti a dovere. Ma è proprio questa possibilità, questo punto cruciale di differenza a far scattare un

⁴⁵⁸ R. Antelme, *La specie umana*, cit., p. 275.

⁴⁵⁹ *Ivi*, p. 294.

⁴⁶⁰ *Ivi*, p. 332.

cortocircuito, una sovrapposizione di volti: infatti l'arrossire dei deboli è direttamente collegato alla vergogna, mentre il rossore degli altri ne è totalmente esente, e provoca scandalo.

Antelme lo dice molto chiaramente descrivendo un fatto avvenuto a Dachau. Un ragazzo russo molto magro non è riuscito a farsi assegnare un pacco della croce rossa, e quindi ne ruba uno per disperazione. Poco dopo, un prigioniero barbuto, vigoroso e perfettamente in salute, scopre il furto e, per difendere il resto dei prigionieri, inizia a minacciare e a scuotere violentemente il ladro:

«La sua voce, la sua animazione solo quelle di uno che ha sempre mangiato. Un sospetto pesa qui sull'uomo che è ancora forte. Ognuno che avesse avuto la sua stessa fortuna potrebbe essere oggi grosso come lui. Ma qui, in mezzo agli altri, non si può non aver vergogna delle proprie cosce, delle braccia, delle guance, se sono piene. Certo questo tipo che urla contro il russo e lo minaccia e lo scuote, fa tutto questo per noi. Ma tanta violenza davanti all'altro così magro è scandalosa. Non ci difende coi nostri mezzi, ma con la forza dei muscoli di cui nessuno qui dispone. Quest'uomo senza alcun dubbio utile ed efficiente non lo sentiamo uno dei nostri».⁴⁶¹

Qui il cortocircuito nasce dal fatto che l'uomo vigoroso, nonostante sia pieno e, s'immagina, colorito in viso, *non si vergogna*. Il fatto che non si vergogni desta *scandalo*, e allontana gli altri da lui. Questo passo rende chiaro fino a che punto il collegamento tra rossore e vergogna – che rimangono stretti in un rapporto di causa-effetto anche quando non dovrebbero essere direttamente legati – sia stato tematizzato dall'autore.

C'è un ultimo riferimento al rossore nel testo di Antelme, ancora una volta immerso in una dinamica emozionale complessa ma facente capo, a mio parere, alla vergogna. La scena vede i prigionieri di Gandersheim a lavoro, comandati non da una SS, ma da un civile che a prima vista sembra un uomo gentile:

«Il civile aveva l'aspetto di un uomo d'ufficio. [...] La sua presenza ci intimidiva, piuttosto che impaurirci. Non potevamo certo dire che di fronte a noi ci fosse un brutto [...]. Sembrava interessarsi più al lavoro che a noi. Potevamo pensare che questo uomo, che non gridava ma non ci lasciava respirare, fosse in qualche modo posseduto dal lavoro che era necessario fare e non ci vedesse nemmeno; per noi era preferibile non svegliarlo».⁴⁶²

⁴⁶¹ *Ivi*, pp. 329-330.

⁴⁶² *Ivi*, pp. 221-222.

I prigionieri non provano paura. Non è possibile impaurirsi davanti a un uomo che sembra incarnare più lo spirito del lavoro che quello della punizione. Il fatto che il suo interesse risieda nel rendimento e non nella loro distruzione, il fatto che "non li veda nemmeno" e che non abbia intenzione di individuarli come fa la SS con il ragazzo di Bologna, rasserena gli internati. La relazione mortifera con lo sguardo tedesco sembra essersi interrotta negli occhi di questo civile. Ma a un certo punto accade qualcosa di inaspettato:

«Ora, verso la metà della mattinata, mentre eravamo intenti a sollevare una putrella di ferro non più lentamente di come lo avevamo fatto fino ad allora, eccolo precipitarsi bruscamente sul compagno che gli stava più vicino e affibbiargli due pedate nelle reni. Poi, diventando tutto rosso, mettersi a urlare. Il compagno s'era rialzato spostandosi di lato. Il civile non insistette. Gli occhiali gli erano leggermente scivolati, il suo viso era scarlatto»⁴⁶³.

Il modesto uomo d'ufficio si trasforma improvvisamente in un carnefice. Nonostante i ritmi di lavoro non siano calati, decide di affibbiare senza convinzione, dato che non insiste, una punizione casuale a un prigioniero. Ancora una volta la dimensione della *vanvera* aleggia tra le pagine di Antelme. Il civile si mette a urlare e diventa rosso, «scarlatto», ancora una volta probabilmente per via dell'innalzamento della temperatura corporea. Ma il passo successivo rende chiaro che, in realtà, è la vergogna il vero motore di significanza in questo testo di Antelme:

«Appariva grottesco. Non era abituato a dar pedate, ed era grottesco nella misura in cui lo è un civile quando infrange il limite dei gesti che il suo vestito gli consente; grottesco come un uomo vestito di nero con il colletto duro che gioca a pallone su una spiaggia in mezzo a gente nuda, grottesco come un civile che vorrebbe fare l'atleta. Aveva voluto con noi giocare alla SS. Non possiamo sapere se le due prime pedate gli siano costate, ma è certo che poi ci aveva preso gusto. Se si camminava con un po' più di lentezza tornando dall'aver posato le travi fuori, si precipitava saltellando, prendeva lo slancio e ce le dava nel culo e nelle reni. Ma la maniera maldestra sembrava venirgli dall'aver sormontato una paura. Era certo che si sentiva un eroe, non solo come buon cittadino, ma un eroe per aver superato la barriera del suo corpo, per essersi esibito e aver esercitato personalmente la sua forza».⁴⁶⁴

⁴⁶³ *Ivi*, p. 222.

⁴⁶⁴ *Ibidem*.

I detenuti continuano a non provare paura, sembra. Piuttosto, assistono alla maniera maldestra in cui il civile cerca di superare i propri limiti. La *vanvera* è certo subita da loro, ma sembra che l'effetto-vergogna venga scatenato, anche solo brevemente, nel perpetratore stesso della *vanvera*. Antelme lo definisce «grottesco», perché ha superato i limiti naturali del proprio corpo, del suo stare al mondo, e lo ha fatto in maniera goffa. La similitudine che porta a esempio (l'uomo vestito di nero che gioca a pallone sulla spiaggia in mezzo a gente nuda) rende ancora più paradossale la scena. È probabile che il civile avverta di essere considerato grottesco, perché non riesce a incutere paura nei suoi sottoposti: pertanto è lecito pensare che, almeno inizialmente, si vergogni.

Antelme prosegue il suo intento derisorio dicendo che il civile «ha voluto giocare con noi alla SS», e sottolinea ancora una volta che, per quando l'impiegato provi a darsi un atteggiamento militare, non gli è possibile riuscirvi.

I prigionieri non sanno se le prime pedate «gli sono costate», sanno solo che dopo queste ne sono venute altre. Ma il suo rimane un atteggiamento maldestro, che «sembrava venirgli dall'aver sormontato una paura». Paura evidentemente del fallimento della sua *pretesa di approvazione* da parte degli altri, che lo vedono agire maldestramente.

Nonostante tutto sembra che l'uomo mite abbia il diritto di sentirsi un eroe, perché è andato oltre le proprie possibilità. Certo, questo sentirsi eroi non è altro che una tecnica di autodifesa, per non costringersi a dire che si è risultati ridicoli perfino di fronte a chi è considerato non umano; che si è fatta cattiva figura di fronte a degli animali.

La prima reazione di quest'uomo, trasformato dal lavaggio del cervello politico subito da ogni tedesco di minimo conto, è il suo arrossire, la vergogna di aver oltrepassato un limite, e l'unica maniera di nascondere a se stesso di averlo fatto con pavidità è quello di urlare, di mostrarsi convinto di ogni sua azione, anche se questa risulta ridicola e la propria pretesa di essere un eroe fallisce miseramente, a ogni pedata.

Nel testo di Antelme, ormai è chiaro, le manifestazioni del volto corrispondono all'espressione di una filosofia etica, forse una «nuova materia etica», come sostiene Agamben. A ogni modo, il volto assume un significato centrale. Si pensi poi che in area francese più di un filosofo ha parlato del volto, Sartre prima della pubblicazione di *La*

specie umana, Lévinas dopo. Fatto sta che il tema della visione rimane costante in tutta la riflessione esistenzialista e fenomenologica franco-tedesca di quegli anni.

L'ultimo segnale testuale che riguarda il volto, e che lo eleva a tema di significanza principale in tutto il testo dello scrittore francese, sta proprio nella pagina finale del libro, quando Antelme, al buio, non riesce a trovare un giaciglio su cui dormire e si siede quindi su una panca.

«Mi sono seduto allora su una panca, dove già ce n'erano altri. La luce è spenta.

Vicino a me un'ombra, con una punta rossa di sigaretta. Di tanto in tanto, da una strappata, intravedo – come un faro lontano – una bocca e un naso.

Il tizzo si è allontanato dalla bocca che rientra nel buio. Il tizzo si avvicina a me. Non ci bado. Una toccata di gomito. Prendo allora la sigaretta. Tiro due boccate. La mano la riprende.

– Grazie.

È la prima parola. Ero solo, e non sapevo che lui esistesse. Perché la sigaretta a me?

Non so chi sia lui. Il tizzo diventa di nuovo rosso alla sua bocca, poi si allontana per avvicinarsi ancora a me. Una strappata. Siamo insieme adesso lui e io: fumiamo la stessa sigaretta. Chiede:

– Franzose?

– Ja, – rispondo.

Si fuma. È tardi. Nella camerata non c'è più nessun rumore. Quelli come noi sulle panche non dormono, ma se ne stanno zitti. A mia volta chiedo al compagno:

– Rusky?

– Ja.

Parla con dolcezza. Dalla voce si direbbe che sia giovane. Non riesco a vederlo.

– Wie alt? (Quanti anni hai?)

– Achtzen (Diciotto).

Arrota un po' la erre. Ha in bocca una sigaretta. Tutto intorno silenzio. Quando me la porge, risprofonda nel buio. Gli chiedo di dov'è.

– Sebastopoli.

Risponde ogni volta docilmente. Nel buio di lì, è come se raccontasse la sua vita.

La sigaretta è finita. Non l'ho visto. Domani non lo riconoscerò. L'ombra del suo corpo si è piegata. Dei minuti passano. In fondo alla panca qualcuno russa. Mi piego anch'io. Niente più esiste all'infuori del ragazzo che non mi riesce di vedere. Poggio la mano sulla sua spalla.

Gli sussurro:

– Wir sind frei (Siamo liberi).

– Ja, – dice.

Questa pagina presenta la stessa frammentarietà di scrittura che l'autore ha adottato per raccontare il suo ingresso in infermeria, alla ricerca di K., perché anche qui l'autore ha bisogno di soffermarsi su ogni particolare. Se però nel passo di K. la scena era del tutto visiva, adesso non può esserlo più perché la luce è spenta. Il perché è semplice: nel mondo del Lager, Antelme è stato costretto a vedere troppe cose inimmaginabili; in Lager, la vista corrisponde alla conoscenza, ma anche all'annullamento dell'io. Perché il mondo risorga, perché una «nuova materia etica» si esprima, la vista non può più assumere il ruolo di "senso della conoscenza". Al contrario, tutto ciò che è al di fuori della vista, entra nell'esistenza. «Niente più esiste all'infuori del ragazzo che non mi riesce di vedere». Il fallimento della sguardo, la sua impossibilità, garantisce una percezione nuova dell'altro, una via di acquisizione della conoscenza assai diversa.

Il giorno seguente, Antelme non potrà riconoscere quell'uomo, non potrà conoscerlo come è sempre stato abituato a conoscere l'altro. L'annullamento della vista come principio e cardine della conoscenza porta con sé non già il rifiuto della conoscenza, ma la ricerca di una nuova via per raggiungerla. Antelme ha conosciuto un essere umano attraverso i rumori, attraverso le poche parole che riescono a scambiarsi. Si chiedono immediatamente l'un l'altro quale sia la loro nazionalità proprio per verificare se è possibile parlare con una lingua comune, che alla fine paradossalmente sarà il tedesco. *Wir sind frei*, siamo liberi, pronunciato nella lingua che li ha imprigionati, rappresenta un ulteriore rovesciamento delle modalità della conoscenza.

L'indomani i due non si riconosceranno: rimarrà nella loro mente il ricordo dell'incontro con il primo uomo libero dopo la prigionia nazista. Un uomo non riconoscibile come singolo, come persona dotata di nome proprio e di un volto, ma un uomo collettivo che rappresenta tutti gli uomini. Per la prima volta nel testo la privazione dell'identità personale non rappresenta un aspetto deleterio dell'esistenza. Al contrario, chi pronuncia *Wir sind frei*, chi risponde *Ja*, sono uomini liberi e rappresentano l'intera umanità liberata.

Certo la rappresentano solo per un momento. Già quando si alzano, per stringersi la mano, il ragazzo russo cerca di vedere Antelme, prova a scrutarlo. La vista non

⁴⁶⁵ *Ivi*, pp. 341-342.

perderà quindi la priorità tra tutti i sensi: tante cose ancora dovranno vedere quegli uomini, prima di definirsi finalmente liberi.

Ma per una notte, per una sola notte, i due ragazzi rinascono alla vita, dentro una baracca buia stipata fino all'inverosimile di corpi dormienti, liberi e stanchi, una baracca-utero che l'indomani li riporterà alla luce. Una luce nuova.

2.3 La presentazione dei personaggi e il rituale della schedatura

L'incontro tra il ragazzo russo e Antelme assume le caratteristiche del momento kairotico anche perché è collocato nella fase conclusiva del racconto. È posto quindi su una soglia, una delle più importanti se, come sostiene Frank Kermode, sarebbe quella che noi percepiamo come latrice di senso per eccellenza.⁴⁶⁶

Ma come è chiaro, anche gli *incipit* rappresentano una soglia fondamentale: il modo in cui la si passa influenza lo sviluppo stesso del racconto. Nel capitolo precedente si è visto come, attraverso alcune scelte d'autore, l'*incipit* sia diventato un luogo di dichiarazioni etiche e metaretoriche in cui viene giustificato, o al contrario condannato, l'utilizzo della finzione nella narrazione della Shoah, o la fiducia nel linguaggio e nella sua comunicabilità.

Una soglia ulteriore, simile per natura all'*incipit* ma chiaramente distinta, è quella della presentazione del personaggio. L'*incipit* disegna i primi confini dell'universo diegetico e quando il personaggio principale del racconto li oltrepassa, entrando nel pieno della scena, si assume il compito di allargare tali confini, spesso fino a chiuderli in un cerchio perfetto nel momento dell'*explicit*. Se c'è poi una triplice coincidenza tra protagonista, narratore e autore del libro, cioè quando siamo in presenza di un'autobiografia in prima persona,⁴⁶⁷ siamo di fronte a un autore che si interroga sul senso della propria esistenza e che prova a darsi delle risposte.

Un buon esempio di romanzo in cui il protagonista è colui che apre e chiude la storia è *La scrittura o la vita* di Jorge Semprún. Il suo *incipit* è straordinario perché presenta una postura narrativa che l'autore assumerà nel corso di tutto il libro, con le sue dinamiche narrative e psicologiche fondamentali.

L'inizio della narrazione qui corrisponde esattamente alla presentazione del personaggio.

«Stanno davanti a me, con gli occhi sbarrati, e d'improvviso io mi vedo nel loro sguardo di terrore: nel loro sgomento.

⁴⁶⁶ Frank Kermode, *The sense of an ending. Studies in the theory of fiction*, Oxford University Press, New York, 1967.

⁴⁶⁷ Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Seuil, Paris, 1975 (trad. it. Philippe Lejeune, *Il patto autobiografico*, Il Mulino, Bologna, 1986).

Da due anni vivevo senza volto. Nemmeno uno specchio, a Buchenwald. Vedevo il mio corpo, la sua crescente magrezza, una volta alla settimana, alle docce. Nessun viso, su quel corpo irrisorio. Con la mano, talvolta, sfioravo un'arcata sopracciliare, degli zigomi sporgenti, una gota incavata. Avrei potuto, forse, procurarmi uno specchio. Al mercato nero del campo si trovava tutto, in cambio di pane, tabacco, margarina. Persino un po' di tenerezza, all'occorrenza.

Dettagli che non mi interessavano. [...].

Mi guardano, con gli occhi impauriti, pieni di orrore. I miei capelli rasati non possono essere in causa, né essere la causa di tanto guardare. [...]. Saranno gli abiti, allora? [...]. Sarà la mia magrezza? [...]. Tutti questi particolari: i capelli rasati, i cenci scombinati, possono sorprendere, lasciare interdetti. Ma questi uomini non sono sorpresi, né incuriositi. Quello che leggo nei loro occhi è spavento.

Non resta altro che il mio sguardo, concludo, che possa lasciarli tanto sbalorditi. È l'orrore del mio sguardo che il loro sguardo, pieno di orrore, rivela. Se i loro occhi sono uno specchio, io devo avere uno sguardo da folle, uno sguardo sconvolto, insomma».⁴⁶⁸

I primi personaggi a essere nominati sono, lo scopriremo poco dopo, tre ufficiali britannici. Subito viene detto che hanno gli occhi sbarrati, che sono sgomenti, ma in realtà il loro sguardo è lo specchio di quello del protagonista. La prima cosa che vediamo è il volto degli ufficiali, ma come se fosse uno schermo bianco sul quale viene proiettato il volto di Semprún. Il protagonista si rivede nel loro terrore, lui è il loro terrore, lo provoca perché ne è portatore e fruitore.

Quella che qui l'autore presenta è una dinamica dello sguardo assai complessa, soprattutto considerando il fatto che non si fermano qui i suoi incroci: immediatamente dopo, infatti, il protagonista sostiene che per due anni ha vissuto senza volto. Gli ufficiali britannici sono terrorizzati probabilmente perché vedono un volto che in realtà non è capace di esprimere uno sguardo.

Un altro dato interessante è la mancanza di specchi a Buchenwald, o meglio, il totale disinteresse da parte del protagonista nel possesso di uno specchio. Il cerchio magico di Antelme, il luogo unico in cui il suo volto gli appariva meraviglioso, viene invece rubricato da Semprún come "dettaglio senza interesse". E chissà che non sia proprio questo disinteresse nei confronti del proprio volto, l'accettazione parziale di questa negazione, a fare del viso di questo scrittore-prigioniero una maschera sconvolgente.

⁴⁶⁸ J. Semprún, *La scrittura o la vita*, cit., pp. 11-12.

Il protagonista si interroga sulle possibili motivazioni dello stupore degli ufficiali e, non trovandone, ritiene che sia colpa del proprio sguardo. Se gli occhi dei britannici sono uno specchio dei suoi, il prigioniero sta operando ancora una volta una negazione del volto, questa volta di un volto altrui, che si ribella mostrando al proprio distruttore la sua orribile figura.

Si tratta di poche righe, in fondo è solo un *incipit*. Eppure i concetti qui condensati, la complicatissima trama di sguardi e ciò che essi comportano, rivelano molto sullo sviluppo successivo del testo, oltre a dare testimonianza di un fatto realmente accaduto.

Abbiamo infatti un'altra occorrenza di un episodio molto simile, posto anch'esso in sede di *incipit*, narrato da Primo Levi e tratto dal suo secondo libro, *La tregua*:

«La prima pattuglia russa giunse in vista del campo verso il mezzogiorno del 27 gennaio 1945. [...].

Erano quattro giovani soldati a cavallo, che procedevano guardinghi, coi mitragliatori imbracciati, lungo la strada che limitava il campo. Quando giunsero ai reticolati, sostarono a guardare, scambiandosi parole brevi e timide, e volgendo sguardi legati da uno strano imbarazzo sui cadaveri scomposti, sulle baracche sconquassate, e su noi pochi vivi. [...].

Non salutavano, non sorridevano; apparivano oppressi, oltre che da pietà, da un confuso ritegno, che sigillava le loro bocche, e avvinceva i loro occhi allo scenario funereo. Era la stessa vergogna a noi ben nota, quella che ci sommergeva dopo le selezioni, ed ogni volta che ci toccava assistere o sottostare a un oltraggio: la vergogna che i tedeschi non conobbero, quella che il giusto prova davanti alla colpa commessa da altrui, e gli rimorde che esista, che sia stata introdotta irrevocabilmente nel mondo delle cose che esistono, e che la sua volontà buona sia stata nulla o scarsa, e non abbia valso a difesa».⁴⁶⁹

Britannici o russi, coloro che si avvicinano con occhi nuovi al perimetro del campo, a liberazione avvenuta, provano qualcosa di molto simile. Le parole dei russi sono «brevi e timide», i loro sguardi sono «legati da uno strano imbarazzo», sono oppressi da «un confuso ritegno» che «avvinceva i loro occhi allo scenario funereo», quasi come se fossero ipnotizzati di fronte alla visione che li muove a vergogna, in un circolo di vergogne sempre più incalzante.

⁴⁶⁹ P. Levi, *La tregua*, cit., pp. 10-11.

Un'emozione di questo genere richiama in causa il tema dello specchio prima evocato da Semprún, dato che la vergogna provata dai russi è la stessa, a quanto afferma Levi, dei prigionieri. Anche i loro volti sono specchi, specchi che si riflettono l'un l'altro, in un vortice.

Accade lo stesso in Lager, per tutti. Ogni viso scarno è il possibile riflesso del proprio.

«Non c'è ove specchiarsi, ma il nostro aspetto ci sta dinanzi, riflesso in cento visi lividi, in cento pupazzi miserabili e sordidi».⁴⁷⁰

Vale la pena di sottolineare il fatto che Levi, nel passo precedente, estrometta i tedeschi dalla possibilità di provare un'emozione simile, mentre invece, con un'apertura mentale miracolosa, ne rende parte i russi, che possono provare insieme a lui la stessa emozione nonostante non abbiano subito una selezione, o altri dolori peculiari del Lager. Perché questa emozione non è legata a un dato esclusivamente materiale: si tratta della vergogna che «il giusto prova davanti alla colpa commessa da altrui, e gli rimorde che esista».

Torniamo indietro al concetto di soglia, alla sua molteplicità se veduto nel contesto della letteratura dei Lager: non tutti i testi sui campi di concentramento hanno inizio dentro il perimetro dello stesso. Al contrario, dei quattro testi di prima generazione presi in considerazione, solo quello di Antelme presenta il suo protagonista immediatamente immerso nella realtà del Lager.

Levi, Wiesel e Semprún invece raccontano, nei loro rispettivi volumi, il momento in cui fanno il loro ingresso alla nuova vita del Lager. Dopo la spoliazione di ogni bene, le docce, la disinfezione, arriva il momento ufficiale della schedatura e dell'impressione del numero sull'avambraccio sinistro. Sono questi i momenti ufficiali, i riti iniziatici di questa nuova terribile vita. In particolare, sono i momenti in cui ai detenuti vengono date nuove generalità: un numero di matricola, un'età, una nazionalità, un lavoro.

Ovviamente, nulla vieta al prigioniero di mentire riguardo la propria identità, e questo aspetto della vicenda è ormai chiaro, dopo aver letto quanto ha voluto scrivere Viktor Frankl in materia.

Ho già parlato di come Levi ha descritto il suo ingresso ad Auschwitz, di come abbia visto nella ritualità del tatuaggio il principio di un funesto battesimo. In questa

⁴⁷⁰ P. Levi, *Se questo è un uomo*, cit., p. 29.

occasione lo scrittore racconta solo questo rito, e il lettore verrà a conoscenza del fatto che è un chimico solo alcune pagine dopo, in un dialogo fugace con un certo Schlome.⁴⁷¹

Wiesel e Semprún, invece, raccontano nel dettaglio il momento in cui passano la nuova soglia del Lager, la schedatura, e di come fosse fondamentale mentire, inventarsi un'età diversa dalla propria e un lavoro mai fatto per sopravvivere. Nella pratica, si tratta di due "riti" diversi: Wiesel racconta la primissima selezione di Auschwitz, quando i prigionieri scendono dal treno e si trovano immediatamente di fronte al dottor Mengele; Semprún invece racconta il momento vero e proprio della schedatura, avvenuto a Buchenwald. Ma al di là di questa piccola differenza, e delle ovvie coincidenze, è bene soffermarsi su un ulteriore punto di contatto tra i due episodi: in entrambi i casi, i protagonisti incontrano qualcuno che li invita caldamente a mentire. Così infatti inizia l'episodio tratto da *La notte*:

«– Hei, ragazzo, quanti anni hai?

Era un detenuto che mi interrogava. Io non lo vedevo in viso, ma la sua voce era stanca e calda.

– Non ancora quindici anni.

–No, diciotto.

– Ma no – replicai – Quindici.

– Razza di cretino, ascolta ciò che *io* ti dico.

Poi interrogò mio padre che rispose:

– Cinquant'anni.

Più furioso ancora, l'altro riprese:

– No, non cinquant'anni. Quaranta. Avete capito? Diciotto e quaranta.

Scomparve con le ombre della notte».⁴⁷²

Il rito si completa all'atto della bugia detta a Mengele. È lì che si comprende quanto fosse fondamentale mentire, dato che sia il piccolo Elie che il padre scampano alla prima selezione.

«– La tua età? – Domando con un tono che forse voleva essere paterno.

– Diciott'anni. – La mia voce tremava.

– Sano?

– Sì.

⁴⁷¹ *Ivi*, p. 34.

⁴⁷² E. Wiesel, *La notte*, cit., pp. 35-36.

- Il tuo mestiere?
Dire che ero studente?
– Contadino – mi sentii rispondere». ⁴⁷³

Il racconto di Wiesel è piuttosto lineare, anche perché il suo libro rispetta la cronologia dei fatti e li narra ordinatamente in sequenza. Così non è per Semprún che, al contrario, fa un uso molto astuto della *dispositio*, confonde i piani, in modo tale da comunicare al meglio la sua esperienza reale. La sua scrittura infatti è profondamente letteraria, approva pienamente l'utilizzo dell'artificio finzionale.

L'ingresso nel Lager di Jorge è narrato a fatti ormai avvenuti, quando il campo di Buchenwald è già libero, occupato dall'esercito americano. La narrazione della schedatura ha inizio a partire da un breve scambio di battute tra il prigioniero e il tenente Rosenfeld, durante una passeggiata – lunga quasi dieci chilometri – che li conduce lentamente presso la casa di campagna di Goethe, alle porte di Weimar.

«Vestito di stracci scombinati, stralunato, ilare, timoroso, strizzando fra le mani l'orrendo cappello, mi sono subito dopo ritrovato davanti a un tavolo dove dei detenuti preparavano la scheda di identità dei nuovi arrivati. [...].

[...] L'uomo davanti al quale mi aveva posto il caso mi ha domandato nome, cognome, luogo e data di nascita, nazionalità. Le generalità, insomma. Alla fine, mi ha domandato la professione.

"*Philosophiestudent*", gli ho risposto. Studente di filosofia. Una sorta di luce è sprizzata dai suoi occhi insolitamente cupi, insolitamente disincantati.

"No", ha detto con tono perentorio, "non è propriamente una professione. *Das ist doch kein Beruf!*". [...].

"Qui", ha aggiunto, "gli studi di filosofia non sono una professione che convenga! Qui, vale più essere elettricista, riparatore, muratore... Operaio specializzato, insomma!"

E ha insistito su quest'ultimo termine. [...].

Avevo vent'anni, ed ero un aspirante normalista senza esperienza della vita. Del messaggio che quell'uomo cercava di trasmettermi non ho capito nulla.

"Io sono uno studente di filosofia, e nient'altro", ho ripetuto testardamente.

Allora, l'uomo dagli occhi azzurri ha avuto un gesto di impotenza o di impazienza. E senza smettere di compilare la mia scheda, mi ha licenziato chiamando un altro dalla fila d'attesa». ⁴⁷⁴

⁴⁷³ *Ivi*, p. 37.

⁴⁷⁴ J. Semprún, *La scrittura o la vita*, cit., pp. 84-85.

Vale la pena osservare che il tenente Rosenfeld, sapendo che Jorge vuole scrivere la sua esperienza, gli dice che questo potrebbe essere un ottimo *incipit*, gli propone cioè una coincidenza tra l'ingresso nell'universo diegetico e quello nel campo.

Ma l'episodio non si conclude qui: uno studente di filosofia registrato come tale nel 1944 a Buchenwald non aveva speranza di sopravvivere. Era fondamentale che Jorge mutasse identità per evitare i trasporti alla Dora, la terribile fabbrica di missili che i nazisti avevano messo su in fretta e furia, uccidendo di lavoro una quantità impressionante di detenuti. È un nodo che si scioglie, infatti, cinquant'anni dopo. Semprún lo racconta nelle fasi finali del suo libro. Per questo non ha usato l'episodio come *incipit*: si tratta al contrario di un meraviglioso *explicit*. La scena vede Jorge, ormai anziano, in visita a Buchenwald nel 1992, seguito da una troupe televisiva. Lì, ripreso dalle telecamere e ascoltato da un piccolo pubblico – nel quale individua un quarantenne molto attento – racconta nel modo più asciutto possibile la sua esperienza, fino ad arrivare al racconto che già aveva ascoltato il tenente Rosenberg, quello della sua schedatura.

«Allora, probabilmente stanco della mia ostinazione, mi ha fatto cenno di allontanarmi, di lasciare il posto successivo... E ha scritto sulla mia scheda 'studente' con un gesto che mi è sembrato pieno di rabbia..."

È a quel punto che il quarantenne ha parlato, con voce regolare, calma, ma categorica.

"No", ha detto "non ha scritto questo!".

Ci siamo voltati verso di lui, stupiti. [...].

"Ho letto i suoi libri, aggiunge. Lei ha già fatto riferimento a questo episodio in *Quel beau dimanche!* Allora, sapendo che oggi sarebbe venuto sono andato a cercare la sua scheda di arrivo fra i documenti di Buchenwald."

Ha abbozzato un sorriso.

"I tedeschi, lo sa, amano l'ordine! Ho trovato, quindi, la sua scheda, come era stata compilata la notte del suo arrivo..."

Mi ha teso un foglio di carta.

"Eccone la fotocopia! Potrà constatare che il compagno tedesco non ha scritto 'studente!'"

Ho preso il foglio di carta, le mie mani tremavano. No, non aveva scritto *Student*, il compagno tedesco sconosciuto. Spinto probabilmente da un'associazione fonica, aveva scritto *Stukkateur*. Guardavo la scheda, mi tremavano le mani.

Semprun, George
10. 12. 23 Madrid
Stukkateur
29. Jan. 1944

Polit.
Span.

È così che si presentava la mia scheda personale compilata la notte del mio arrivo a Buchenwald. Stampato in precedenza, 44904 era il numero di matricola che mi era destinato. Intendo dire: destinato al deportato, chiunque egli fosse, comparso in quel dato momento davanti all'uomo incaricato di compilare quella scheda. Per caso, o meglio per fortuna, ero io. Il semplice fatto di essere stato registrato come "stuccatore" probabilmente mi ha salvato dai trasporti verso Dora, a quell'epoca ingenti». ⁴⁷⁵

Stukkateur diventa una parola magica che dona la vita, rovescia completamente l'idea che lo stesso Semprún si era fatto della propria esperienza. Improvvisamente capisce che qualcuno aveva mutato la sua identità, il profondo orgoglio legato alla sua qualifica di studente di filosofia, ma non lo aveva fatto con le cattive intenzioni delle SS.

Solo adesso Jorge può scrivere il suo libro, adesso che la sua vicenda ha un epilogo ben definito. Il suo personaggio è entrato e, finalmente, è uscito dal mondo diegetico. Il motivo vero della sua sopravvivenza è evidentemente di fronte ai suoi occhi, nel sottile riquadro di una fotocopia. Tutto questo ovviamente differenzia la sua esperienza rispetto a quella di molti altri detenuti, che non hanno un motivo così palpabile per rispondere alla domanda "perché sono sopravvissuto".

All'interno dello stesso testo vi è infine una seconda parola magica, quella che sancisce la momentanea – in quanto puramente mentale – liberazione da Buchenwald. Si tratta della parola tedesca *Genosse*, compagno. Buchenwald nacque come campo per prigionieri politici, con il risultato di concentrare in un unico luogo la resistenza comunista di mezza Europa. Solo in un momento successivo, com'è noto, giunsero gli ebrei, trasportati forzatamente dal fronte orientale. *Genosse* è una parola importante per Semprún perché sostituisce *Häftling* – detenuto – nei primi giorni della liberazione del campo:

«Quella mattina [...] ero stato strappato al sonno dall'insistente risuonare del mio nome. Una voce ruvida, autoritaria, mi era sembrato, gridava il mio nome all'altoparlante. Nel risvegliarmi di soprassalto, avevo avuto qualche secondo di confusione mentale. Per un

⁴⁷⁵ *Ivi*, pp. 272-273.

attimo avevo creduto di essere ancora sottomesso agli ordini delle SS, all'ordine delle SS. In uno sprazzo di coscienza, malgrado le nebbie del brusco risveglio, avevo pensato che le SS mi convocassero alla porta del campo. In genere, essere chiamati a presentarsi alla porta di Buchenwald non era un buon segno. [...]. Ma questa volta il mio nome non era seguito dall'ingiunzione abituale: *Sofort zum Tor!* Non venivo convocato all'entrata del campo, sotto la torre di controllo, venivo convocato nella biblioteca. E poi, la voce non diceva il mio numero di matricola, ma il mio vero nome. Non chiamava il detenuto 44.904 - *Häftling vierundvierzigtausendneunhundertvier* -, ma il compagno Semprún. Non ero più *Häftling* ma *Genosse*, nella voce dell'altoparlante. A quel punto mi sono svegliato del tutto. Il mio corpo si è rilassato. Mi sono ricordato che eravamo liberi. Una sorta di felicità dirompente, di fremito dell'anima, mi ha assalito».⁴⁷⁶

Genosse diventa l'appellativo della libertà, non più un contenitore politico. Si può essere compagni nella lotta e compagni di prigionia. Qui mi sembra invece che la parola tedesca pronunciata dall'altoparlante voglia identificare Semprún come "compagno di specie", cioè come essere che condivide con tutti gli altri il proprio attributo di umanità. Attributo che ha bisogno di certi requisiti minimi per concretizzarsi in una persona. Uno di questi requisiti è, appunto, l'identità. A *Genosse* non segue un numero di matricola, ma il vero nome dello scrittore. Se all'atto della schedatura il nome era stato tradotto in numero, adesso è come se avvenisse un rituale opposto: la riconversione, la decrittazione dello stesso numero nel suo nome corrispondente. Per questo l'autore tiene a raccontare il fatto in un luogo del testo assai vicino all'inizio della narrazione: vuole che il lettore si renda conto che il proprio *ménage* con la scrittura, la morte e la vita avviene dal momento in cui è uomo già libero ma non del tutto distaccato, perché ancora ignaro del fatto che una seconda parola, *Stukkateur*, cela il motivo della propria sopravvivenza.

La schedatura e il tatuaggio, gli atti rituali che impongono una nuova identità al prigioniero, aggiungono qualcosa al discorso che ho fatto precedentemente. In particolare, arricchiscono di una nuova sfumatura il paradosso della doppia negazione del volto dell'internato, per come è trattato nel libro di Robert Antelme. Come ho detto in precedenza, lo sguardo della SS reifica il detenuto, ma il detenuto reifica a sua volta se stesso proprio per non subire questo trattamento dalla guardia. È un'azione che esprime una scelta, è un segnale di autonomia in un luogo in cui ogni tipo di autonomia dovrebbe essere bandito. Così accade durante la schedatura: si tratta di uno dei

⁴⁷⁶ *Ivi*, p. 61.

pochissimi momenti in cui un prigioniero può prendere una decisione indipendentemente da ogni forzatura. Può scegliere se comunicare la propria professione reale o, se è il caso, mentire. Questo non modifica il loro trattamento al livello della vita quotidiana – alle guardie interessano solo i ritmi di lavoro – ma certamente può influire sulla possibilità di essere trasferiti in luoghi in cui vengono imposti soltanto lavori pesanti e mortali, come appunto la Dora.

Mutare la propria identità all'interno del Lager è quindi un'azione dotata di più significati e molteplici conseguenze. Autori come Perec e Grossman, pur non avendo vissuto direttamente la prigionia, hanno capito sin da subito l'importanza del nome, della sua traduzione in numero, del suo tradimento

2.4 Nomi, grafie, simboli dell'identità in *W* di Georges Perec

Georges Perec ha un rapporto molto particolare con i nomi propri, tanto da renderli uno dei temi ricorrenti della narrazione in *W o il ricordo d'infanzia*. L'autore, francese di origini ebraiche polacche e orfano di entrambi i genitori, ha costantemente portato avanti una ricerca della propria identità e, come abbiamo visto in precedenza, ha usato il linguaggio e la scrittura per crearsene una, cercando di riempire con l'immaginazione i vuoti o le impossibilità della memoria.

Nella sezione più spiccatamente autobiografica di *W*, quella scritta in tondo, l'autore racconta parte della storia della propria famiglia. I Perec emigrano in Francia dalla Polonia e, in piena occupazione nazista, adottano ogni tipo di espediente per sopravvivere alle leggi razziali del Reich. Pur non avendo subito il mutamento del proprio nome in numero tra le mura di un Lager, Georges è tuttavia testimone di quelle profanazioni autonome dell'identità praticate da chi vive in una nazione nella quale bisogna nascondersi. La francesizzazione dei nomi propri è una di queste: nel raccontare al suo lettore la lunga storia dei nomi della propria famiglia, Perec sembra dedicare a questi l'attenzione di un cabalista.

L'autore afferma che lui stesso è l'unico membro della propria famiglia ad aver creduto per lungo tempo che suo padre si chiamasse André e sua madre Cécile.⁴⁷⁷ In realtà i nomi reali dei genitori, che lui scoprirà solo più tardi, sono Icek Judko e Cyrla. Da questo momento in poi, Perec dà inizio a un gioco di rimandi, traduzioni e travestimenti dei nomi propri:

«Icek ovviamente corrisponde a Isaac e Judko è senz'altro un diminutivo di Jehudi. [...] Suo fratello maggiore era chiamato Léon, quando invece il suo nome all'anagrafe era Eliezer. In realtà tutti chiamavano mio padre Isie (o Izy). Sono il solo ad aver creduto per lunghi anni che si chiamasse André».⁴⁷⁸

La grafia incerta Isie-Izy deriva dal fatto che è stato trovato un diminutivo francese a un nome polacco. Non è certo un atto di depersonalizzazione, ma la pronuncia inquinata del nome proprio è sicuramente uno dei limiti all'integrazione di una minoranza. In un contesto come quello del campo di concentramento, figura come

⁴⁷⁷ G. Perec, *W o il ricordo d'infanzia*, cit., p. 41.

⁴⁷⁸ *Ibidem*.

un atto che si aggiunge al costante atteggiamento depersonalizzante dalle guardie, tanto da far scrivere Antelme in proposito, come abbiamo già visto.⁴⁷⁹

Il tema della possibile incrinatura dell'identità attraverso la storpiatura fonica e grafica viene ripreso anche per la genealogia del cognome "Perec":

«Il nostro nome di famiglia è Peretz. È nella Bibbia. In ebraico significa "buco", in russo "pepe", in ungherese [...] indica quello che noi chiamiamo "Bretzel" ("Bretzel" non è che un diminutivo (Beretzele) di Beretz, e Beretz, così come Baruk o Berek, ha la stessa radice di Peretz – in arabo, ma non in ebraico, la B e la P sono la stessa identica lettera).

Ai Perez piace pensare di essere dei discendenti degli ebrei spagnoli cacciati dall'Inquisizione (i Perez sarebbero dei marrani) della cui migrazione ci sono tracce in Provenza (Peiresc)».⁴⁸⁰

Peretz, Bretzel, Beretzele, Beretz, Baruk, Berek, Perez, Peiresc. L'autore elenca e spiega tutte le possibili variabili, percorrendo a ritroso tutte le possibili implicazioni semantiche e foniche. In più, Perec ricorda che la sua famiglia paterna è originaria di Lubartow, attualmente nel voivodato di Lublino, una città che negli anni tra il 1896 e il 1909, corrispondenti alle date di nascita del padre e degli zii, «fu successivamente territorio russo, polacco e poi di nuovo russo». A questo punto, Perec scrive una frase collegabile direttamente con il libro di Antelme, del quale lui stesso era un grande estimatore:

«Un impiegato dell'anagrafe che sente in russo e scrive in polacco sentirà Peretz e, mi hanno spiegato, scriverà Perec. Ma potrebbe anche essere andata al contrario: secondo mia zia sarebbero stati i russi a scrivere "tz" e i polacchi a scrivere "c"».⁴⁸¹

"Perec" non è quindi una resa francese del polacco, ma una metamorfosi fonica che si ottiene con l'incontro tra lingua russa e lingua polacca. L'autore infatti, poco oltre, si premura di specificare che anche in francese vi è una lieve differenza tra la grafia e la pronuncia. Non è quindi plausibile pensare che la modifica del cognome sia stata effettuata in Francia, dato che non abbiamo motivo di pensare che un impiegato francese avrebbe tradotto in segni dei suoni che, nella sua lingua, non corrispondono.

⁴⁷⁹ R. Antelme, *La specie umana*, cit., pp. 26-27.

⁴⁸⁰ G. Perec, *W o il ricordo d'infanzia*, cit., pp. 41-42.

⁴⁸¹ *Ivi*, p. 42.

«dovrebbe essere Pérec o Perrec (è così che viene spontaneo scriverlo, con un accento acuto o con due erre) e invece è Perec, anche se non si pronuncia Peurec».⁴⁸²

Peretz, Perez, Peiresc, Beretz, Pérec, Perrec, Peurec. L'analisi del proprio cognome è certolina e chiede ausilio a più fonti, da quelle storiche alle storie familiari, insieme con la naturale conoscenza della propria lingua madre.

Come in altri luoghi del testo, Perec prova a mimetizzare la propria attenzione nei confronti di questo tema attraverso l'ironia: «Chiaramente, il punto qui non è mio padre; si tratta di un regolamento di conti fra me e mia zia».⁴⁸³ In realtà, proprio nel capoverso successivo, parla della prima (e probabilmente ultima) visita al cimitero in cui è sepolto il padre, e la cosa che più lo colpisce è vedere scritto sulla lapide il proprio cognome, dato che per molto tempo una caratteristica che lo differenziava da tutti i componenti della famiglia era proprio quello di chiamarsi Perec, dati i problemi di trascrizione all'anagrafe già discussi.

L'autore non si interessa solo al proprio cognome: l'analisi dei nomi percorre infatti anche la sezione matrilineare del suo albero genealogico, con correzioni e ripensamenti di natura fonica e grafica.

«Cyril Schulevitz, mia madre, più comunemente chiamata Cécile, come scoprii le rare volte che ne sentii parlare, era nata a Varsavia il 20 agosto del 1913. Suo padre, Aaron, era artigiano; sua madre, Laja, nata Klajnerer, casalinga».⁴⁸⁴

Più in là, in alcune note composte dallo stesso Perec, assistiamo a uno stravolgimento di queste poche ma fondamentali informazioni sulla sua famiglia, attraverso tre rettifiche. La prima riguarda il cognome della madre: «Nella trascrizione del nome ho fatto ben tre errori di ortografia: la grafia esatta è Szulewicz».⁴⁸⁵ Queste due righe testimoniano quanto l'errore nella trascrizione di un nome abbia un senso, per un uomo che sta scrivendo un libro sulla propria infanzia iniziando con la frase «non ho ricordi d'infanzia».⁴⁸⁶ L'autore tiene a comunicare la propria confusione anche al lettore: un errore di trascrizione è un segnale perfetto per raggiungere questo scopo narrativo. Non avrebbe alcun senso espungerlo, trattarlo come un refuso, un errore di battitura.

⁴⁸² *Ibidem*.

⁴⁸³ *Ivi*, p. 43.

⁴⁸⁴ *Ivi*, p. 36.

⁴⁸⁵ *Ivi*, p. 45.

⁴⁸⁶ *Ivi*, p. 8.

Qui l'errore è carico di significato e va riportato come elemento significante del testo. Ogni volta che questo tipo di mancanza testuale si verifica, Perec si cura di farla notare al lettore.

La seconda rettifica riguarda il cognome della nonna materna, Klajnlerer, che nella prima trascrizione è infatti mancante della lettera L.⁴⁸⁷ La possibilità di sbagliare, di far finta di sbagliare, costituisce uno dei fondamentali della postura narrativa di Perec, del suo costante corpo a corpo ironico con il lettore.

La terza rettifica riguarda sia il nome che il mestiere del nonno materno: «In realtà Aaron – o Aron – Szulewicz, di cui, come dell'altro mio nonno, so poco o niente, non era artigiano, bensì fruttivendolo ambulante».⁴⁸⁸

Come abbiamo visto, poche righe sulla storia della propria famiglia bastano a Perec per costruire una fitta sottotrama di correzioni, le quali comunicano la profonda confusione riguardo alla propria identità. Una confusione che l'autore vuole comunicare al lettore nel modo che gli è più congeniale, ovvero attraverso il gioco combinatorio delle lettere, l'errore di trascrizione, l'ironia, i parallelismi. Il misticismo linguistico proprio dell'ebraismo diventa la base d'appoggio di tutta una serie di dispositivi narrativi.

I parallelismi, in particolare, sono la chiave per comprendere il rapporto, in *W*, tra la sezione in corsivo e quella in tondo: Caecilia (Cyrla, Cécile) è il nome della madre di Gaspard Winckler, come di quella di Perec. Gaspard Winckler è a sua volta un evidente rimando a Kaspar Hauser, il leggendario figlio d'Europa apparso d'un tratto il 26 maggio 1828, orfano come Perec, in una piazza di Norimberga.

All'inizio del testo corsivo, il falso Winckler non è capace di decifrare il blasone familiare di Otto Apfelstahl,⁴⁸⁹ l'uomo misterioso che gli affida la missione del

⁴⁸⁷ Mi permetto di segnalare un errore di traduzione. Nel testo in italiano, è scritto «Klajnlerer sta per Klajnerer». Questa rettifica non ha senso, perché l'autore non ha mai scritto Klajnlerer, se non in questa occasione. Infatti il testo principale recita: «Laja, nata Klajnerer, casalinga». Il testo francese recita, invece, «Klanjlerer au lieu de Klajnerer». Per mantenere la locuzione "sta per", il traduttore avrebbe dovuto invertire i termini. Questa correzione non vuole essere un esercizio di pignoleria. A mio parere ha importanza segnalare questo errore soprattutto in un libro come *W*, in cui è lo stesso autore a commettere errori volontari, perché dotati di senso. Se quello che discuto fosse stato un "errore d'autore", la cosa sarebbe stata assai plausibile. Un errore che ricorre, nella sua correzione, in un altro errore; un cognome mai scritto che improvvisamente viene corretto. Sarebbe stato un procedimento decisamente perecchiano. Cfr. G. Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, Denoël, Paris, 1975, p. 59.

⁴⁸⁸ G. Perec, *W o il ricordo d'infanzia*, cit., p. 46.

⁴⁸⁹ *Ivi*, p. 10. Volendo seguire l'analisi onomastica di Perec anche in sede critica, Apfel in tedesco significa mela, mentre Stahl significa acciaio. Non trovo collegamenti possibili tra il contenuto del romanzo e il significato scomposto del cognome di Otto. Probabilmente si tratta di una tipica applicazione forzata dei *contraintes* perecchiani.

ritrovamento del vero Gaspard Winckler; mentre nella parte in tondo, il primo ricordo d'infanzia di Perec riguarda proprio il fatto che a tre anni era riuscito a individuare un segno, in un fascio di giornali yiddish su cui era seduto, chiamandolo «gammeth, o gammel».⁴⁹⁰ Si tratta di un segno particolare, «la forma di un quadrato aperto sull'angolo inferiore sinistro».⁴⁹¹ Conoscendo il testo di Perec, il fatto che la presunta lettera che il bambino ha riconosciuto abbia due nomi desta qualche sospetto. Nella pagina successiva, infatti, l'autore non tarda a presentare la sua ennesima rettifica:

«In effetti una lettera chiamata "Gimmel" esiste, e mi piace credere che potrebbe essere l'iniziale del mio nome; ma non assomiglia affatto al segno che ho tracciato e che potrebbe, al limite, corrispondere a una "mem" o a una "M".⁴⁹²

L'atto stesso di assegnare un nome a una cosa o a una persona, in Perec, è un atto problematico. Il mondo vacilla nell'insicurezza più profonda e ogni precisazione, ogni gesto che conduca al possibile chiarimento della realtà è destinato a fallire. Non perché la realtà non abbia significato, ma perché ne può avere molteplici.

Questo concetto diviene chiaro in un luogo del testo in cui Perec ha ancora una volta a che fare con dei simboli. Si tratta di un ulteriore ricordo d'infanzia: l'autore si sofferma sul fatto che, ricordando il cavalletto a forma di X su cui un vecchio usava spaccare la legna nei pressi di una villa che aveva frequentato da bambino, abbia pensato intensamente al valore di quella lettera. La X, sostiene, ha dei significati propri: indica la parola cancellata, la moltiplicazione, l'ascissa, l'incognita matematica.⁴⁹³ Ma non solo. Essa costituisce soprattutto:

«Il punto di partenza di una geometria irreali di cui la V raddoppiata costituisce la figura base e le cui molteplici combinazioni raffigurano i simboli predominanti della storia della mia infanzia».⁴⁹⁴

La V infatti, nota Perec, rappresenta la metà di una X che a sua volta, prolungando i suoi bracci, si tramuta in una svastica. Da quest'ultima, ruotando uno dei suoi bracci, è possibile ricavare la lettera S dell'alfabeto runico usato dalle popolazioni

⁴⁹⁰ *Ivi*, p. 16.

⁴⁹¹ *Ibidem*.

⁴⁹² *Ivi*, p. 17.

⁴⁹³ Dato che si discute qui di obliterazioni dell'identità, vale la pena ricordare che la X è tradizionalmente il segno che gli analfabeti appongono come firma sui documenti.

⁴⁹⁴ *Ivi*, p. 89.

protogermaniche, la quale, se raddoppiata, forma il simbolo delle SS tedesche. Due coppie di V, continua l'autore, se opportunamente combinate, producono sia la stella di David, sia il simbolo che Charlie Chaplin sostituisce, nel *Grande dittatore*, alla svastica.⁴⁹⁵

Dunque, come possono i simboli avere dei significati univoci? Come possono indicare la realtà senza tentennamenti? Come può un volto, infine, corrispondere a un nome, a un'identità? La possibilità reale che ciò accada è data dal fatto che Perec descrive delle fotografie dei suoi genitori dentro lo stesso *W*,⁴⁹⁶ ma il contesto in cui lo fa, ovvero una realtà traditrice e infida, non lascia dubbi sull'incertezza con la quale si accosta a questo tema.

Quando verrà il momento di parlare di *W*, allegoria di Auschwitz, il tema dell'identità e dei simboli a essa connessi tornerà con forza. I nomi degli atleti dell'isola, esattamente come quelli dei prigionieri del Lager, vengono infatti cancellati. A *W* gli unici nomi attribuibili sono quelli di coloro che per primi hanno vinto nelle rispettive discipline. Il nome di questi atleti delle origini corrispondono a delle onorificenze: l'atleta che vince, si dia il caso, la gara di corsa di cento metro, assumerà il nome di colui che per primo vinse la gara dei cento metri, fino a quando un altro atleta non lo spingerà giù dal podio.

A questo punto, Perec spinge questa premessa fantasiosa in un territorio assai simile a quello di Auschwitz, fino a far diventare *W*, ripeto, un'allegoria del campo di concentramento polacco:

«La perdita del nome proprio rientrava nella logica di *W*: l'identità degli Atleti non tardò a confondersi con l'enunciazione dei loro record. A partire da quest'idea di base – un Atleta non è altro che le proprie vittorie – è stato elaborato un sistema onomastico tanto raffinato quanto rigoroso.

I novizi non hanno nome. Li chiamano "novizi". Sono facilmente riconoscibili perché sulla parte posteriore della tuta non hanno la *W*, bensì un grande triangolo di tessuto bianco, cucito con la punta rivolta verso il basso.

Gli Atleti in attività non hanno nomi, solo nomignoli. [...]. L'Amministrazione non ha mai visto di buon occhio questi nomignoli [...]. Un Atleta, per quanto la riguarda, al di

⁴⁹⁵ *Ivi*, pp. 89-90.

⁴⁹⁶ Per un approfondimento, cfr. Ferdinando Amigoni, *Perec e il nibbio: su una foto di "W o il ricordo d'infanzia"*, Contemporanea, 2008, 6, pp. 33-64.

fuori dei nomi che gli derivano dalle vittorie ottenute, è identificato semplicemente dall'iniziale del suo villaggio accompagnata da un numero di matricola». ⁴⁹⁷

Privazione del nome proprio, segnalazione della propria appartenenza a un dato gruppo sociale per mezzo di un simbolo (il triangolo bianco rovesciato) che costituisce la metà di una stella di David (ma anche il rovesciamento del reale simbolo utilizzato dai nazisti per indicare i non ebrei), numeri di matricola: si tratta di una perfetta resa finzionale della tecnica di depersonalizzazione utilizzata dai nazisti sui loro prigionieri.

Anche i nomignoli che gli atleti si danno l'un l'altro, basati su caratteristiche fisiche o morali, perdono di significato per un semplice motivo: sono ereditari. «L'Atleta che abbandona la squadra» scrive Perec «lascia al novizio che lo sostituisce il proprio nome ufficiale [...] e il soprannome». ⁴⁹⁸ Può quindi accadere che un atleta alto e magro dia in eredità il proprio soprannome a un atleta basso e sovrappeso. Con il tempo, ovviamente, i soprannomi costruiti in questo modo perdono il loro significato originario e diventano segni vuoti. Anche il piccolo gesto di personalizzazione che, in tempi remoti, aveva toccato gli abitanti di W è ormai dimenticato.

Perec non riesce a dare patente di legittimità all'unione di un nome e di una persona, di un simbolo e di un concetto: neanche nel mondo finzionale da lui stesso creato.

⁴⁹⁷ G. Perec, *W o il ricordo d'infanzia*, cit., p. 113.

⁴⁹⁸ *Ivi*, pp. 113-114.

2.5 I volti, i nomi e i numeri in *Vedi alla voce: amore* di David Grossman

Nella sezione in corsivo di *W*, vale a dire quella finzionale, Perec omette spesso i nomi propri e quelli delle città. Il che è un paradosso, dato che nella parte in tondo, nella quale mette in certo modo a nudo la propria biografia, non rinuncia mai a riferire i nomi delle persone coinvolte, ma addirittura li analizza lettera per lettera, come abbiamo visto. Così facendo viene meno alla tradizionale laconicità di molti scrittori autobiografici.

In *Vedi alla voce amore*, i personaggi della storia hanno tutti un nome e un cognome, un'identità, anche se in alcune occasioni quest'ultima viene in certo modo distorta. La prima di tali distorsioni avviene con il passaggio dal primo e al secondo capitolo, quando il giovane protagonista Momik diventa l'adulto Schlomik. La seconda ha luogo nel terzo capitolo, quando il suono "herrneigel", continuamente emesso da nonno Anshel, diventa finalmente Herr Neigel, il comandante del campo di concentramento in cui è rinchiuso Anshel Wassermann (che a sua volta ha un nome d'arte: Sheherazade). La terza avviene nello stesso capitolo, dato che Momik, poi Schlomik, nella bocca di Anshel diventa Shleimele.

I capitoli stessi sono basati su delle identità: i loro titoli portano infatti il nome dei loro protagonisti principali: Momik, Bruno (Schulz), Wasserman.

Tuttavia, la presenza costante di nomi propri non significa che le identità dei personaggi siano salde. Al contrario, vi è in Grossman una costante interrogazione sul problema. Sin dalle primissime pagine del suo lavoro, infatti, l'autore inserisce nella storia due figure che, a fasi alterne, torneranno in scena e che si costituiscono come materializzazioni narrative di questo tema:

«Ginzburg che era sudicio e puzzolente chiedeva sempre chi sono chi sono, e questo perché aveva perso la memoria quando era da quelli lì che Dio li maledica, e il piccolino, Seidman, sorrideva a tutti, e si diceva di lui che era vuoto dentro».⁴⁹⁹

Ginzburg e Seidman sono personaggi, ma la loro funzione narrativa è più simile a quella del simbolo. In queste poche frasi è già condensato il problema della

⁴⁹⁹ D. Grossman, *Vedi alla voce: amore*, cit., p. 19.

depersonalizzazione operata nel Lager, ne sono già chiari gli effetti. Ginzburg perde la memoria a tal punto da dimenticare se stesso, mentre Seidman dice di essere vuoto dentro, ed emula costantemente i movimenti e gli atteggiamenti degli altri. Seidman è molto probabilmente un esempio di persona in stato schizoide, la sua condizione di vuotezza tanto somiglia a quella del malato mentale che soffre di ansia da *implosione*.⁵⁰⁰ Anche Levi aveva detto che l'internato è «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».⁵⁰¹

Inoltre, Momik li chiama Ginzburg e Seidman operando una scelta ben precisa: sa infatti che questi sono i loro veri nomi, mentre tutti gli altri li chiamano Max e Moritz. Il lettore qui può dedurre che la depersonalizzazione è completa, non potrebbe esserlo di più, perché tale processo interno alle loro personalità è stato ormai riconosciuto e legittimato anche all'esterno, da quelle persone altre che non si curano più di chiamarli con i loro veri nomi, ovvero di identificarli per ciò che essi realmente sono.

L'autore mostra così quali sono gli effetti del soggiorno prolungato in Lager, mette in scena le storture della mente nel pieno di un giorno qualsiasi, in un quartiere qualsiasi. Fortunatamente Grossman è un narratore generoso e il suo lettore non deve accontentarsi della rappresentazione di tali effetti perché, nella seconda parte del libro, l'autore ne mette in chiaro anche le cause. Mette cioè in scena il meccanismo di distruzione dell'identità insito nella macchina del Lager. Tale meccanismo si articola in due momenti distinti: quello in cui le SS si depersonalizzano per fare il loro lavoro e quello in cui depersonalizzano a loro volta i prigionieri. Analizziamo più da vicino il primo aspetto di questo problema.

In una scena in cui Neigel e Anshel discutono della guerra, l'ufficiale tedesco esprime la propria opinione sul movimento nazista. Dopo aver citato il noto discorso tenuto da Himmler a Poznań, il militare instaura un legame diretto tra l'uccisione di donne e bambini e la fortificazione dell'animo. Ammette, come peraltro ogni libro sull'argomento ha fatto fino a oggi, che esistono dei sadici i quali godono del massacro, eppure quest'ultimo lo si deve condurre in silenzio, perché la vera SS non deve far trapelare alcuna emozione, non deve gioire del proprio lavoro. Neigel si sofferma in modo particolare su questo punto, perché tiene a citare un episodio che ha come protagonista proprio Himmler:

⁵⁰⁰ R. Laing, *L'io diviso*, cit., p. 52.

⁵⁰¹ P. Levi, *Se questo è un uomo*, cit., pp. 29-30.

«Lo sai che Himmler stesso viene ad osservarci mentre eseguiamo le selezioni, per vedere se permettiamo all'espressione, di qualunque sentimento, di apparirci in faccia».⁵⁰²

Himmler si ispira al *Drill*, la pratica militaresca ereditata dall'esercito prussiano. Primo Levi ne parla specificamente nel suo *I sommersi e i salvati*:

«si ha l'impressione che per tutta la Germania hitleriana il codice ed il galateo della caserma dovessero sostituire quelli tradizionali e "borghesi": la violenza insulsa del *Drill* aveva cominciato a invadere fin dal 1934 il campo dell'educazione e si ritorceva contro lo stesso popolo tedesco. Dai giornali dell'epoca, che avevano conservato una certa libertà di cronaca e di critica, si ha notizia di marce estenuanti imposte a ragazzi e ragazze adolescenti nel quadro delle esercitazioni premilitari: fino a 50 chilometri al giorno, con zaino in spalla, e nessuna pietà per i ritardatari. I genitori e i medici che osavano protestare venivano minacciati di sanzioni politiche».⁵⁰³

Come è chiaro, il culto della durezza permea la società tedesca dell'era nazista, costantemente in concorrenza con la durezza che caratterizza l'Armata Rossa. Lo sforzo, il sacrificio, l'annullamento della pietà entrano a far parte del sistema educativo tedesco, poiché è necessario alla dirigenza di partito inculcare una *Weltanschauung* militaresca nella mente dei giovani.

L'Italia di Mussolini non mette in pratica lo spietato *Drill* prussiano. Tuttavia, l'*Opera nazionale balilla per l'assistenza e per l'educazione fisica e morale della gioventù* venne fondata nel 1926, e sin dal 1928, cioè prima ancora che Hitler prendesse il potere, il giuramento stampato sulle tessere dell'Opera nazionale Balilla non lascia dubbi: «Nel nome di Dio e dell'Italia giuro di eseguire gli ordini del DUCE e di servire con tutte le mie forze e se è necessario col mio sangue la causa della Rivoluzione Fascista».

Anche da questo aspetto della storia dei totalitarismi è stato tratto spunto per una rappresentazione artistica: gli americani infatti, cogliendo la brutalità dell'educazione tedesca, hanno prodotto nel 1943 un cortometraggio di propaganda antinazista, *Education for Death. The making of the Nazi*, realizzato dalla Disney.⁵⁰⁴

⁵⁰² David Grossman, *Vedi alla voce: amore*, cit., p. 301.

⁵⁰³ P. Levi, *I sommersi e i salvati*, cit., p. 94.

⁵⁰⁴ Clyde Geronimi, *Education for Death. The making of the Nazi*, 1943.

Anche Tzvetan Todorov parla del *Drill* in un suo saggio già più volte citato, legando direttamente questa pratica prussiana alla depersonalizzazione:

«Infine la depersonalizzazione è ottenuta anche mediante l'indottrinamento ideologico, che soprattutto in Germania assume la forma di un culto della "durezza" e di una sistematica denigrazione di ogni senso di pietà. Un culto anteriore al nazismo, detto *Drill*, e che fa parte di quella che è stata definita "psicologia nera" (il padre deve picchiare il figlio per farne un uomo), lo si ritrova anche nell'addestramento militare prussiano, durante il quale vengono imposti esercizi spossanti, marce chilometriche con un grosso peso sulle spalle, in nome dell'idea che ogni sofferenza in più è per il tuo bene e che invece di lamentarsene se ne deve essere orgogliosi. Il nazismo si appropria di queste "tradizioni" e le integra in un sistema coerente. L'addestramento delle SS è "duro", il che garantisce che il trattamento a cui sottoporranno i detenuti non sarà viziato da una spontanea pietà».⁵⁰⁵

L'SS diventa un automa: ovvero, la condizione in cui vorrebbe che morissero le sue stesse vittime. Una tecnica per raggiungere questo risultato consiste nella fuga di ogni emozione dal proprio volto, la qual cosa riporta direttamente al testo di Antelme, nei passaggi in cui il volto e il suo rossore diventano tema centrale. La comprensione profonda del significato dello sguardo mutilato di Neigel è propedeutica a quella dei passi seguenti, i quali riportano il lettore, seppur nel quadro di una scrittura narrativa, nei territori del pensiero fenomenologico ed esistenziale.

Il nodo centrale del rapporto tra Herr Neigel e Anshel Wasserman sta nel fatto che nessuno riesce a uccidere quest'ultimo. Camera a gas e proiettili in testa non possono nulla contro questo piccolo uomo che non riesce a morire. Il patto tra Neigel e Anshel è semplice: se l'ebreo riuscirà a raccontare una bella storia al tedesco, costui proverà a ucciderlo. La scena seguente ha luogo proprio in un momento in cui Anshel, che desidera fortemente di morire, chiede disperatamente alla SS di ucciderlo. Tuttavia, specifica di non desiderare un omicidio alla maniera dei nazisti. Anshel infatti vorrebbe morire in un modo particolare, che va oltre la volontà e oltre la legge che Neigel deve rispettare:

«Lei ne ammazza qui a migliaia ogni giorno. Tutti gli ebrei che ci sono al mondo le passano davanti come pecore mandate al macello per ordine suo, e l'ho vista finire con le sue mani così tanta gente. Innumerevoli volte. E non ho mai visto che lei ci riflettesse su o esitasse, Dio liberi, nemmeno una sola volta! E cosa le chiedo io, ora? Un nonnulla! Un

⁵⁰⁵ T. Todorov, *Di fronte all'estremo*, cit., pp. 178-179.

puntino sull'i, non più grosso di un puntino sull'i è ciò che le chiedo! Di fare come è suo solito, ma solo, questa volta, di farlo con intenzione, in virtù di una decisione nuova! O forse non è capace di farlo, Herr Neigel? Mi spari, batta sulla sua polvere da sparo, *nu!* Magari le si tappasse la bocca di terra, spari a palla! *Feuer*, Neigel, *Feuer*, fuoco!"

Neigel chiuse gli occhi e sparò e nel far così emise uno strano suono, un sospiro o un grido di spavento strozzato». ⁵⁰⁶

Dopo questo momento terribile, di fronte ad Anshel ancora vivo, Neigel inizia a tremare – senza nascondere, si premura di comunicare l'autore – e gli appare una strana espressione sul volto, è in pieno shock emotivo. Ma ciò su cui dobbiamo ulteriormente soffermarci è il fatto che a Neigel è stata chiesta una cosa "illegale", a volerla vedere dalla sua ottica. Wasserman gli chiede di ucciderlo con *intenzionalità*, ovvero uno dei concetti più cari alla scuola fenomenologica. Tale intenzionalità dovrebbe mettere in atto il *riconoscimento* dell'altro, cosa assolutamente inconcepibile per Neigel, sia perché così altri non vogliono che sia fatto, sia perché attraverso il riconoscimento si esporrebbe al colpo di scena etico levinassiano, cioè all'epifania dell'altro per mezzo dell'apparizione del volto, che lo condannerebbe a rendersi pienamente conto di essere un assassino. Per questo motivo, quando fa esplodere il colpo in testa al suo problematico prigioniero, i suoi occhi sono completamente chiusi.

Il tema degli occhi chiusi si ripete in una scena successiva, quando Neigel decide di mettere in pratica la regola della decimazione e deve selezionare venticinque prigionieri:

«Neigel sceglie con un cenno del dito i condannati a morte. Tiene gli occhi socchiusi come se esaminasse i condannati molto attentamente. Ma tra i condannati molti sarebbero stati pronti, più tardi, a giurare che ha scelto le sue vittime ad occhi chiusi. [...]. Quando passò davanti all'abbaino, anche Wasserman poté vedere che la sua faccia era molto tesa e i suoi occhi parevano chiusi». ⁵⁰⁷

Da questo momento in poi, si capisce che il destino di Neigel è segnato. Non è semplicemente un uomo incapace di mantenere fede agli obblighi imposti da Himmler, cioè non tradire emozioni, ma non riesce neanche a infrangere la regola come fanno di solito i suoi colleghi, cioè godendo profondamente dei massacri. Neigel chiude gli occhi perché serba ancora, dentro di sé, un po' di umanità.

⁵⁰⁶ David Grossman, *Vedi alla voce: amore*, cit., p. 317.

⁵⁰⁷ *Ivi*, p. 348.

Per uno scrittore che parla della Shoah, il tema dell'umanità dei carnefici è delicato e difficile da equilibrare nella narrazione senza esporsi alla polemica: l'intervista di Gitta Sereny a Franz Stangl, in cui il carnefice nazista viene descritto da questo punto di vista, ha infatti valso diverse critiche alla sua autrice; Jonathan Littell ha subito la stessa sorte. Anche l'azione contraria, ovvero l'accusa dei capi delle comunità ebraiche, ha suscitato sospetti e violente reazioni nei confronti di Hannah Arendt, la quale ha espresso questa critica in uno dei suoi libri più celebri.

Volendo tornare al tema del riconoscimento, è importante soffermarsi su ciò che anche Todorov ha da dire in merito. Dopo aver elencato le tecniche di depersonalizzazione delle vittime (tra cui annovera la nudità forzata, la privazione del nome proprio e il mancato utilizzo di termini afferenti al campo della personalità), lo studioso bulgaro mette in chiaro che quando il carnefice si trova di fronte l'essere umano in sé, ovvero quando non può vederlo come inserito in una categoria, è costretto a interagirvi come persona:

«Proprio per questa ragione nei campi di sterminio tutto è concepito per evitare il faccia a faccia, per impedire che il boia veda lo sguardo della vittima posarsi su di lui. Solo un essere individuale ci può guardare [...]; sfuggendo il suo sguardo ci sarà più facile ignorarne la persona».⁵⁰⁸

La conferma che Neigel sia coinvolto in un vortice di eventi che lo mettono sotto uno scacco etico insopportabile è data dal fatto che, dopo l'uccisione, continua a tenere gli occhi chiusi. Neigel diventa il sonnambulo della propria morale: per un certo periodo di tempo successivo al massacro non solo sceglie di non guardare il volto delle proprie vittime, di non riconoscerle, ma oblitera intenzionalmente al suo sguardo la totalità del mondo circostante, che potrebbe ancora contenere un collegamento diretto tra lui stesso e la propria colpa.

Il vero nazista, il vero gerarca non avrebbe bisogno di questo. È noto che al processo di Norimberga gli imputati, per giustificarsi, hanno spesso portato avanti il principio dell'obbedienza ai comandi,⁵⁰⁹ cioè un principio che li priva di autonomia e li riduce a uno stato subumano. Questa tecnica di legittimazione li conduce alla continua perpetrazione dell'omicidio e li condanna a una condizione voyeuristica forzata – vedere

⁵⁰⁸ T. Todorov, *Di fronte all'estremo*, cit., p. 177.

⁵⁰⁹ Cfr. il testo di Todorov, ma anche e soprattutto Hannah Arendt, *La banalità del male*.

la morte di migliaia di persone a causa loro – le cui conseguenze psicologiche sono però azzerate dalla neutralizzazione del loro Super-Io.

Poche pagine dopo, Neigel dimostra di non saper fare lo stesso e continua a tradire questa sua umanità nascosta, la quale, tornando in attività, gli causerà la morte. Il lettore certo sa, o facilmente deduce, che le SS non davano certo del lei o del voi ai prigionieri. La cosa è ben documentata anche da Bettelheim, il quale sostiene inoltre che gli stessi internati erano costretti a darsi del tu tra di loro. Bettelheim vede in quest'obbligo un'ulteriore prova del fatto che i nazisti adottassero la tecnica della regressione infantile⁵¹⁰ per controllare i loro prigionieri attraverso l'umiliazione:

«Vorrei a questo proposito ricordare che quando parlavano tra loro gli internati erano obbligati a darsi del "tu", che in Germania non viene mai usato indiscriminatamente, se non fra bambini, mentre dovevano rivolgersi alle guardie nella maniera più ossequiosa, usando tutti i titoli che loro spettavano».⁵¹¹

Anche Neigel dà del tu a Wasserman, all'inizio della loro strana relazione. Ma, assai stranamente, non va in collera per il fatto che Wasserman fa altrettanto.⁵¹² Probabilmente accetta la situazione perché Anshel è il mitico Sheherazade, lo scrittore per bambini che lui stesso leggeva assiduamente da piccolo. Paradossalmente, siamo di fronte a due tentativi di regressione infantile: una, quella agita da Neigel nei confronti di Anshel, è coatta e volta alla distruzione dell'equilibrio mentale; l'altra, che consiste nell'atto di narrare storie per bambini a un ufficiale tedesco, non è volontaria e risulta piacevole alla sua "vittima".

Ciò che però risulta del tutto fuori luogo è il fatto che assurdamente, dopo l'esecuzione dei venticinque prigionieri, Neigel faccia un passo indietro nel tradizionale processo sociale che vede l'incremento della confidenza tra due soggetti. Vale a dire che se in precedenza aveva dato esclusivamente del tu a Wasserman, a un certo punto inizia

⁵¹⁰ Primo Levi non apprezza le analisi di Bettelheim. Le sue interpretazioni gli sembrano «approssimative e semplificate» (*I sommersi e i salvati*, p. 65). Tuttavia, anch'egli sembra sia d'accordo con il nodo centrale della teoria di Bettelheim, ovvero che le SS applicassero tecniche per portare il prigioniero a una regressione infantile. Nelle prime fasi di *I sommersi e i salvati* parla di una "regressione allo stato primitivo" (p. 27), ma nel capitolo dedicato al tema dell'intellettuale ad Auschwitz, dopo aver elencato le vessazioni a cui erano sottoposti gli internati, parla di una «regressione esiziale verso uno stato d'infanzia desolato, privo di maestri e di amore» (p. 108). Tuttavia, non fa mai esplicito riferimento a Bruno Bettelheim.

⁵¹¹ B. Bettelheim, *Il prezzo della vita*, cit., p. 112.

⁵¹² D. Grossman, *Vedi alla voce: amore*, cit., p. 273.

a dargli del lei, come se d'improvviso riconoscesse Anshel come una persona dotata di un'identità precisa e meritevole di rispetto.

«"Grazie, Herr Wasserman". Gli occhi di Wasserman si socchiusero in un lungo palpito di dolore e di piacere. Era la prima volta, da anni, che un tedesco lo chiamava "Herr"». ⁵¹³

La parola Herr, pronunciata da Neigel, costituisce un passo ulteriore nel lungo cammino che lo ha portato, infine, a riconoscere Anshel, *intenzionalmente*. Che il tema dell'intenzionalità del riconoscimento sia caro a quest'ultimo è evidente da molte sue parole: perfino durante una discussione, in cui cerca di trovare nell'anima di Neigel un piccolo rimorso, non si lamenta semplicemente del fatto che i nazisti abbiano ucciso migliaia dei suoi correligionari, ma che li abbiano uccisi senza neppure chiedere il loro nome. ⁵¹⁴

Dal punto di vista del rapporto tra Neigel e Wasserman, la storia del tema del riconoscimento in *Vedi alla voce: amore* si chiude su un episodio molto significativo, collocato non a caso nella fase conclusiva del romanzo. Si tratta del momento in cui Anshel si rifiuta categoricamente di narrare la sua storia a Neigel, che risponde alla provocazione picchiandolo, per la prima e ultima volta. In questa reazione non troviamo nulla di speciale: ciò che risulta, al contrario, assai significativo è il modo in cui reagisce all'evento lo stesso Anshel. Grossman riporta il suo pensiero nella forma del discorso diretto:

«"Mi aveva preso per il collo, il poveretto, e mi percuoteva con i pugni, con tutta la sua forza mi batteva, e io non mi lasciavo sfuggire di bocca un sol suono, solo mi facevo piccino e pregavo che venisse per me la fine, imperocché in quella maniera, una maniera intima, mai fino allora avevano tentato di finirmi, ma solo da lontano avevano tentato, senza toccarmi"». ⁵¹⁵

Anche stavolta Neigel, dopo il trauma emozionale, si accascia, ansima, geme. Proprio perché, per un istante, ha riconosciuto Neigel. Picchiandolo, si è macchiato di un delitto doppio, perché da un lato aveva uno scopo troppo personale per prenderlo a

⁵¹³ *Ivi*, pp. 360-361.

⁵¹⁴ *Ivi*, p. 423.

⁵¹⁵ *Ivi*, p. 529.

pugni, dall'altro perché si è reso conto di essere un prevaricatore, e la cosa ormai gli risulta talmente chiara da non poter sfuggire al meccanismo del senso di colpa.

Ma come ho anticipato, la reazione di Anshel è ciò che più importa in questo passo. Egli infatti afferma che nessuno aveva mai provato, fino a quel momento, a ucciderlo da vicino, ma sempre per mezzo di quelle estensioni tecnologiche che hanno permesso ai nazisti di mettere in atto un genocidio in larghissima scala e, contemporaneamente, un distanziamento della responsabilità. Camere a gas, bombe sganciate dal cielo, pistole. Sono tutti modi impersonali di uccidere un uomo. Neigel, invece, commette l'errore di toccare Anshel, regalandogli quel momento di intimità che tanto agognava. Secondo Giorgio Agamben, è proprio l'intimità con il proprio carnefice ciò che accende il viso del ragazzo di Bologna descritto da Antelme. Il giovane arrossisce, però, perché quell'intimità non è da lui voluta. Al contrario, Wasserman non ha niente di cui arrossire, dato che è in confidenza da troppo tempo con la persona che, lui spera, finalmente lo ucciderà. Anzi, l'eventualità di morire a causa di percosse e non per via di una pallottola in testa quasi spinge Anshel a pregare più forte affinché la sua fine si avvicini.

Come ho anticipato, il meccanismo di distruzione dell'identità messo in atto in Lager si articola in due momenti. Abbiamo analizzato il primo, quello relativo all'autocontrollo imposto dai nazisti alle stesse SS. Per quanto riguarda il secondo, si può dire che Grossman fa passare Anshel attraverso tutto gli stadi voluti dal triste rituale nazista: il trasporto, la schedatura, il tatuaggio. Non descrive questi momenti passo per passo, come farebbero Levi o Wiesel, ma dà per certo che siano già accaduti. Tant'è vero che Anshel fa il suo ingresso nel mondo diegetico del secondo capitolo proprio nel momento in cui i nazisti si rendono conto che non riescono a ucciderlo, vale a dire, nel momento in cui, per cause di forza maggiore, Wasserman è escluso da questo rituale.

Neigel era fiero del fatto che in quel campo non ci fosse mai stato un incidente, allora Anshel prova, assurdamente, a consolarlo, ma così facendo esprime un lato assai spinoso del problema:

«"Il signor comandante provi, per favore, a sistemare la cosa, vale a dire – quella mia piccola problematica, è una piccola questione di statistica, forse, nevvvero?". Ma Neigel si spaventa: "Statistica?"

E Anshel Wasserman si spaventa del suo spavento: "No, Dio ne liberi" Ma cosa mai ho detto! Sono il più sciocco essere del mondo! *Nu*, certo, ma ero sicuro che a voi vi

piacesse, cioè lo so che voi amate le cifre, e allora anche quello *Spiel* della Statistica, *nu*, perché no, e anch'io ho avuto l'onore di ricevere qui da voi un bel numero [...]».⁵¹⁶

Anshel intuisce che il problema di Neigel ha due nature: il fatto che un uomo non riesca a morire neanche a colpi di pistola costituisce ovviamente un trauma, ma lo è anche il trovarsi di fronte all'obbligo di giustificare la cosa. Non potrebbe mai svelare ai suoi superiori che nel campo da lui comandato abita un uomo, oltretutto ebreo, incapace di morire. Deve quindi nascondere e per farlo adotterà l'*escamotage* più comune, adottata a sua volta, come abbiamo visto in precedenza, dagli stessi prigionieri: lo scambio di numero. Per essere più precisi, l'omissione del numero:

«C'è solo un problema, e il problema è che tu figuri già nel numero di quelli di cui abbiamo già finito di occuparci. Ma questo si può sistemare. Uno di quelli che sono arrivati oggi non riceverà, molto semplicemente, un numero. No. Non sarà davvero un problema».⁵¹⁷

Attraverso l'omissione del numero è possibile far sparire idealmente una persona, ma è un espediente che da solo non basta: per completare l'opera di mascheramento, Neigel vorrebbe trovare un'occupazione casalinga al suo "protetto", per metterlo a servizio in casa sua senza che nessuno faccia domande. È un compito difficile perché, ironicamente, Anshel non sa fare nulla, neanche morire. Tutte le proposte di lavori casalinghi vengono rifiutate. Wasserman alla fine si occuperà del giardino del comandante ma senza successo, tanto da suscitare curiosità e, con essa, provocare la morte di Neigel.

Ognuna di queste scene, in cui Neigel sembra mantenere la superiorità nel suo rapporto con Anshel, sono rappresentazioni di una dinamica psicologica di potere, la quale rende possibile l'emozione della vergogna. In genere è lo stesso sottomesso a conferire potere al suo padrone, poiché ne accetta l'universo di valori. Già Améry aveva chiarito che esiste una macabra forma di ammirazione da parte del torturato nei confronti del torturante:

«Non ho dimenticato anche che vi furono momenti in cui provai una vergognosa ammirazione per la torturante sovranità che esercitavano sulla mia persona. Chi è in grado

⁵¹⁶ *Ivi*, pp. 243-244.

⁵¹⁷ *Ivi*, p. 257.

di ridurre un uomo così completamente a corpo e a piagnucolante preda della morte, non è forse un dio o almeno un semidio?». ⁵¹⁸

Améry accetta il sistema di valori del suo torturatore per un solo istante, quello che lo porta ad ammirarlo perché è riuscito a sottometterlo totalmente, a trasformarlo in un «maialetto che urla terrorizzato mentre viene portato al macello». ⁵¹⁹ Ciò non significa "diventare nazisti", ma banalmente accettare per poco la prospettiva del torturatore, che si fonda sulla legge del più forte.

Anshel non fa altro che sminuirsi, poiché si ritiene un incapace, eppure non è il solo a provare vergogna. Neigel infatti sente in lui il ritorno dei furori infantili, torna bambino e vola nei cieli della propria fantasia, lui uomo tutto d'un pezzo, attraverso le parole di un vecchietto, oltretutto ebreo: dove sono finiti i suoi duri ideali di nazionalsocialista? Dove quel modello di vita che l'ha condotto al comando di un grosso campo di concentramento?

Il fatto che entrambi si riconoscano, in qualche modo, come esseri senzienti, provoca in loro sollievo e allo stesso tempo risentimento. Perfino quando Anshel dice a Neigel, con un po' di orgoglio, di essere stato scrittore, e quando il tedesco afferma di ricordarsi di lui, sente di dover chiedere scusa al nipote per la propria felicità: «Non giudicarmi male, Schleimele. Ero assetato di un tale riconoscimento». ⁵²⁰

Tuttavia, il numero tatuato sul suo braccio resta indelebile. Momik lo noterà immediatamente, quando il Nonno Anshel viene portato, all'inizio del romanzo, a casa sua:

«In quel momento Momik vide che anche sul braccio del nuovo nonno c'era segnato un numero, come c'era anche sul braccio del babbo e della Zia Itka e di Bella, ma Momik vide che questo era un numero differente, e già da quel momento cominciò a impararlo a mente». ⁵²¹

Probabilmente Anshel è stato internato in un campo di concentramento diverso rispetto a quello in cui hanno soggiornato i genitori, la zia e la droghiera, tant'è vero che Wasserman era, per loro, scomparso durante la guerra. Per questo motivo credo che abbia un numero diverso, e il bambino se ne rende conto immediatamente.

⁵¹⁸ J. Améry, *Intellettuale a Auschwitz*, cit., p. 72.

⁵¹⁹ *Ivi*, p. 71.

⁵²⁰ D. Grossman, *Vedi alla voce: amore*, cit., p. 248.

⁵²¹ *Ivi*, p. 18

Momik continua le sue elucubrazioni infantili sul numero e Grossman, facendo uso della tecnica dello straniamento, riesce attraverso il suo personaggio a parlare di quella realtà in termini quasi fanciulleschi. Un modo, quindi, terribile. Momik è infatti convinto che, dentro il corpo del nonno ormai muto e inerme, si nasconda un secondo nonno più piccolo, imprigionato. Inizialmente prova a battere dei colpi sulla tavola da pranzo, di fronte a Wasserman, perché spera che il nonno prigioniero risponda con altri colpi:

«Ma non era successo nulla di nulla. Poi Momik aveva cercato di decifrare il codice segreto che il Nonno portava scritto sul braccio. Già ci aveva provato una volta coi codici del babbo e di Bella e della Zia Itka, e anche allora non c'era riuscito. Quei numeri l'avevano fatto proprio impazzire, perché non li avevano scritti a penna e non si cancellavano coll'acqua o con lo sputo. Momik aveva provato di tutto mentre lavava le mani al Nonno, ma il numero era restato lì, e per via di questo Momik aveva cominciato a pensare che quello era forse un numero che l'avevano scritto non dal di fuori ma dal di dentro, e per questo era diventato ancora più sicuro che ci fosse qualcuno dentro il Nonno, e forse anche dentro gli altri, e questo era il loro modo di chiedere aiuto, e Momik si rovistava il cervello per capire cosa mai potesse essere, e si era annotato sul quaderno il numero del Nonno accanto ai numeri del babbo e di Bella e di Itka, e aveva fatto con quelle cifre tutta una serie di esperimenti aritmetici, e poi – ma guarda un po' che fortuna – proprio in quei giorni avevano imparato a scuola il valore numerico delle lettere [...], e appena tornato a casa aveva provato a tradurre quelle cifre in lettere in tanti modi, ma anche questo senza arrivare a nulla ma solo a un mucchio di parole strambe che lui non ci capiva nulla».⁵²²

Il numero di Auschwitz diventa un fanciullesco codice segreto, una combinazione di numeri simbolici, portatori di possibili significati altri. Nel passaggio successivo a quello citato, Momik crede di aver capito che il numero corrisponde al codice di apertura di una cassaforte. Il corpo di Anshel è la cella muta di un prigioniero che brama la sua libertà.

Tenendo conto che il numero corrisponde alla matricola del prigioniero, e che questo numero viene scomposto da Momik in «una serie di esperimenti aritmetici», sembra di trovarsi di fronte alla medesima sensibilità cabalistica che abbiamo già rinvenuto in Perec. Sia Momik che il piccolo Georges sono immersi in un mondo criptato, complicatissimo da decifrare. Lo scrittore francese, ricordo, riferisce al suo

⁵²² *Ivi*, pp. 32-33.

lettore che il suo primo ricordo d'infanzia consiste nella sua decifrazione di una lettera ebraica, individuata in un fascio di giornali scritti in yiddish. Nel passo di Grossman l'alfabeto ebraico, con il suo valore numerico, torna nella rappresentazione romanzesca in maniera esplicita: il bambino infatti rammenta che in quei giorni a scuola si tenevano delle lezioni sul valore numerico delle lettere. Grossman riesce quindi a immergere il bambino nella propria cultura in maniera patente. Un bambino così giovane e appartenente a una cultura non ebraica probabilmente non avrebbe mai pensato a questo aspetto simbolico dei numeri, legato al misticismo linguistico caratteristico della cabala ebraica.

Momik miscela i numeri scritti sull'avambraccio sinistro del nonno con quelli di tutta la famiglia e di Bella. Cerca quindi di sondare le cose che non capisce attraverso i codici segreti dei suoi cari, i portatori del suo mondo affettivo. Dentro questo mondo fatto di identità mancate, numeri e amore, Momik si sente libero di sperimentare il proprio gioco, incoscientemente, dentro l'orrore della depersonalizzazione nazista.⁵²³

Ancora una volta, grazie alla tecnica dello straniamento infantile, Grossman fa pronunciare a Momik parole che suonano fin troppo amare, se ad ascoltarle è l'orecchio di un adulto che conosce la verità. Il bambino comprende fin troppo bene la realtà del numero tatuato proprio nel momento in cui si rende conto che è indelebile. Non è scritto a penna, non va via con il sapone, con l'acqua, con lo sputo. Prova in ogni modo a cancellare questo codice indecifrabile, ma non ci riesce. Allora ipotizza che il numero sia scritto dal di dentro, per mano di quell'uomo che vive imprigionato nella pelle del nonno Anshel, come forma di richiesta d'aiuto. A mio parere, questo è uno dei modi meglio riusciti, in tutta la letteratura narrativa sulla Shoah, per spiegare l'intima tragedia del numero. La persona imprigionata non è nient'altro che la vera identità del detenuto, ormai morta dentro un corpo incapace di intendere e di volere.

La teoria del bambino al riguardo è anche un ottimo modo per rappresentare in maniera figurale lo stato schizoide. Inoltre, il fatto che il numero sia scritto dentro, e da dentro, fa comprendere bene due aspetti del problema: in primo luogo, rende chiaro il fatto che le cifre sono incise con dolore su un'identità ormai distrutta e non ricostruibile; in secondo luogo, fa capire che, nel meccanismo della depersonalizzazione, un attore

⁵²³ Anche Spiegelman, nel secondo volume di *Maus*, alla tavola 28, mette in scena la decifrazione, da parte di un prete cattolico, del numero tatuato sul braccio del padre di Artie, 175113: «hmm... your number starts with 17. In Hebrew that's "k'minyan tov". Seventeen is a very good omen... [...] It ends with 13, the age a jewish boy becomes a man. And **look!** Added together it totals 18. That's "chai", the hebrew number of life. I can't know if I'll survive this hell, but I'm certain **you'll** come through all this alive!».

fondamentale alla buona riuscita di questa operazione è proprio l'internato, che oblitera il proprio volto – come abbiamo visto in Antelme e nello stesso Grossman – e vede nel numero i segni distintivi del suo prossimo (nazionalità, data di arrivo).

Ricordo al lettore che tutti i moti alla comprensione del bambino sono rivolti, in buona fede, al salvataggio dei suoi cari dalla Belva Nazista. Ma proprio a causa di questa empatia profonda il bambino rivive su di sé le nevrosi dei genitori, sopravvissuti al campo di sterminio. Uccidere la Belva diventa un'ossessione, una mania velenosa. Come già anticipato, Momik costruirà di nascosto una sorta di zoo casalingo, in cui rinchiude ogni sorta di animaletto che riesce a catturare: da ognuno di essi potrebbe scaturire il mostro. Solo che non sa come stuzzicarlo, come convincerlo a uscire allo scoperto. Quando capisce che alla Belva bisogna dare in pasto l'ebreo, riesce a instaurare un collegamento tra il suo ebraismo e il numero sull'avambraccio, il codice segreto. A questo punto Grossman giunge a un terribile snodo del suo libro, il momento in cui l'immedesimazione tra il piccolo Momik e l'internato giunge a compimento:

«lui continuava a dormicchiare lì [nel suo piccolo zoo] avvolto nel vecchio cappotto del babbo e a volte si svegliava e faceva vedere alle bestie il numero che lui s'era appiccicato sul braccio coi ritagli dei biglietti della lotteria».⁵²⁴

Momik, in questo momento, rimette in scena il tipico rituale d'ingresso in un campo di concentramento: i vestiti troppo larghi, nei quali non ci si può sentire sé stessi e a proprio agio (veste infatti il cappotto del padre che, presumibilmente, deve calzargli in modo assai largo), ma soprattutto il numero, non più tatuato ma infantilmente incollato sul braccio. Grossman utilizza la tecnica dello straniamento infantile in modo assai doloroso, nonostante non stia raccontando la storia di un bambino che vive in un campo di concentramento, Il recente libro di John Boyne, *The Boy in the Striped Pyjamas*,⁵²⁵ pur parlando di un bambino che vive in un campo di concentramento, non raggiunge la stessa profondità, lo stesso grado di penetrazione del problema.

Grossman, nella seconda parte del suo romanzo, riprende brevemente l'episodio dei biglietti della lotteria incollati sul braccio (che nel frattempo, nel ricordo ormai lontano, diventano cartelle del lotto). Scholmik lo racconta a Ruth, ma questa, una volta

⁵²⁴ D. Grossman, *Vedi alla voce: amore*, cit., p. 91.

⁵²⁵ John Boyne, *The Boy in the Striped Pyjamas*, David Fickling Books, Oxford, 2006 (trad. it. *Il bambino con il pigiama a righe*, Fabbri, Milano, 2006).

finito il racconto, impallidisce e afferma di non voler parlare mai più di quel fatto.⁵²⁶ È un piccolo richiamo narrativo che, nonostante la sua brevità, dà conferma del fatto che l'episodio in questione diventa la chiave di volta di tutta la prima parte del romanzo, la goccia che fa traboccare il vaso e getta Momik in uno stato mentale anormale.

Schlomik capirà il vero significato del numero tatuato nel giorno del suo matrimonio con Ruth, cioè in un periodo della sua vita che precede il momento della scrittura. Vale la pena precisare che il libro non segue un andamento cronologico, e che il lettore viene a sapere di questa completa comprensione del problema solo nella fase conclusiva del testo.

«Festa di matrimonio.

Quando mi sono sposato con Ruth, Zia Itka venne alle nozze e sul braccio s'era messa un cerotto. Aveva nascosto così il numero tatuato sul suo braccio, perché non voleva offuscare l'allegria della festa. E io, il cuore mi si spezzava dalla pena e dalla pietà che provavo per lei, per quello che doveva aver passato decidendo di fare ciò che aveva fatto. Tutta quella sera non riuscii a distogliere lo sguardo dal suo braccio. Sentivo come se lì, sotto quel cerottino pulito, Zia Itka avesse un abisso molto profondo, che ci aspirava, ci risucchiava tutti, la sala festosa, gli ospiti, l'allegria. Ho sentito il bisogno di raccontarlo qui. Scusatemi».⁵²⁷

Questo passo corrisponde, nella sua interezza, alla voce *Nozze* dell'*Enciclopedia completa della vita di Kasik*, il titolo del quarto e ultimo capitolo del romanzo. Un frammento, sito non cronologicamente nel corpo del testo, che non costituisce certo un passaggio fondamentale per lo sviluppo della trama, ma contribuisce a comprenderne i significati ultimi.

Zia Itka infatti fa un atto di omissione di fronte a Schlomik, ormai uomo maturo, nel momento in cui si è sottoposto al rito del matrimonio, che sancisce il suo ingresso definitivo nel mondo degli adulti. Omette il proprio numero così come i genitori di Momik e Bella omettevano il nome della Germania, della Polonia, e sostituivano la realtà del passato con una versione edulcorata di essa, non riuscendo tuttavia a proteggere il bambino dai loro stessi veleni. La scena si ripete nuovamente al matrimonio di Momik, ormai cresciuto, e ha le medesime conseguenze: più che nascondere il dolore, l'obliterazione del numero lo mette in mostra, almeno agli occhi

⁵²⁶ D. Grossman, *Vedi alla voce: amore*, cit., p. 139.

⁵²⁷ *Ivi*, p. 475.

dello sposo. Probabilmente se Itka non avesse coperto il suo numero, Schlomik non ci avrebbe fatto caso: conosce a memoria il numero tatuato sul braccio della zia sin da quando era piccolo, come sappiamo.

Il frammento è un espediente narrativo di grande impatto, soprattutto in questo caso, perché si tratta della narrazione di un momento kairotico, un'epifania del senso profondo di quelle obliterazioni che hanno rovinato la vita a Momik e che, nella vita reale, hanno creato difficoltà a un autore come Perec, che a Momik, con le dovute differenze, somiglia.

III

AUTOBIOGRAFI DELLA VERGOGNA

L'analisi delle dinamiche della vergogna e delle sue articolazioni in alcune scritture della Shoah ha permesso di rilevare una serie di pratiche narrative, temi e dispositivi ben definiti. La descrizione di scene in cui viene messa in moto una dinamica di potere, condizione basilare affinché si provi vergogna, è assai frequente infatti nell'opera di Levi come in quella di Antelme e degli altri narratori ai quali ho chiesto supporto per condurre l'analisi. All'interno di tali scene, inoltre, la dimensione dello sguardo – tema centrale, come abbiamo visto, anche nella riflessione filosofica e nella ricerca psicologica a partire dagli anni Quaranta del Novecento – si rivela fondamentale, espressa sia nel suo senso diretto, come abbiamo visto nel caso di Levi e del dottor Pannwitz, che tematizzata nell'immagine e nelle descrizioni del volto, come accade principalmente nell'opera di Antelme.

Di grande importanza si è rivelato poi, direttamente connesso a quello del volto, il tema dell'identità, anche questo espresso sia in forma diretta che attraverso la tematizzazione delle sue componenti principali: il nome proprio, il corpo e, ripeto, il volto.

Inoltre, la dichiarata sfiducia nei confronti delle possibilità comunicative del linguaggio, e quindi la ricerca di una forma linguistica e stilistica adatta a comunicare la verità, è un tema che serpeggia costantemente in quasi tutte le scritture del periodo. Tema sia pratico che teorico, dato che viene espresso proprio tra le righe di testi letterari che si preoccupano di testimoniare, di dire quindi la verità.

Voglio infine soffermarmi su un ultimo dato. Un testo facente parte del grande insieme che, per comodità, chiamiamo letteratura della Shoah, è spesso costruito su due pratiche narrative: la riflessione etica e la descrizione visiva di scene. La prima è sempre stata in forte commercio, com'è ovvio, con il discorso filosofico; la seconda, che spesso funge da preludio e pungolo alla teoresi proprio perché consiste nella messa in pratica di una teoria dello sguardo, è legata a doppio filo con la tecnica cinematografica del montaggio, la quale avrà poi immenso successo come tecnica di scrittura a partire dal

dopoguerra. Ho già descritto, nello specifico, l'utilizzo di questa tecnica nel caso del libro di Antelme.⁵²⁸

In ultima istanza, il forte approccio visivo di questi autori, reso caratteristico dal fatto che descrivono una realtà inumana e distorta, è causa del loro soffermarsi in narrazioni di scene che si distinguono per via di una loro certa "aria onirica". Il sogno quindi, tema psicanalitico e letterario per eccellenza, assume un ruolo importante anche in queste narrazioni, ed è forse, insieme con l'autobiografia classica, uno dei pochi legami che la letteratura della Shoah instaura con la letteratura precedente. Il sogno di Primo Levi è uno dei cardini su cui ruotano *Se questo è un uomo* e *La tregua*; alcuni passi in stile grottesco presenti in *La specie umana* potrebbero benissimo venire dalle immagini di un incubo; le due scene di risveglio raccontate da Jorge Semprún in *La scrittura o la vita*, cioè scene in cui il personaggio principale è in una condizione di semi incoscienza, hanno con la dimensione onirica un forte legame.

Le pratiche letterarie e i temi che qui ho specificato entreranno a far parte dell'insieme di strumenti adoperati da alcuni scrittori italiani del dopoguerra che, pur non avendo sperimentato l'esperienza del Lager e non parlando direttamente di questo tema, sono influenzati dal medesimo clima culturale venutosi a creare. Tale clima comprende le filosofie e le tecniche psicanalitiche, ma anche la presenza di decisivi cambiamenti nella pratica della scrittura letteraria, dovuti non solo alla centralità di Auschwitz, ma anche ai mutamenti e alle piccole rivoluzioni che la letteratura italiana si è conquistata autonomamente, per riflessione interna e in risposta alla caduta del fascismo.

Sia nel campo della prosa che in quello della poesia, infatti, assistiamo a cambiamenti consistenti. Da un lato, il frammentismo e certa prosa d'arte – nata anche per via della censura – progressivamente lasciano il posto al romanzo e al neorealismo, con la conseguente promozione di uno stile e di un linguaggio semplici e diretti. Dall'altro, la poesia dismette sempre più i modi ermetici e, grazie ad alcuni autori, inizia il suo cammino verso la contaminazione con la prosa.

La gran parte degli autori italiani vengono influenzati anche inconsapevolmente da questo clima: i risultati sono l'abbassamento generale dello stile – con l'ovvia eccezione di Carlo Emilio Gadda – e il più insistente interesse in tematiche etiche e d'impegno politico.

⁵²⁸ Cfr. cap. II, §2.2, *Primo piano: il tema del viso in La specie umana di Robert Antelme.*

Le opere di Cesare Pavese, di Elio Vittorini, quelle di Corrado Alvaro, Alberto Moravia, Vasco Pratolini, concorrono, con l'influsso delle letterature straniere e in particolare di quella americana, a creare il clima giusto perché la letteratura italiana successiva alla Resistenza trovi la sua modalità di espressione. A partire da queste esperienze l'Italia darà vita a una congerie di nuovi scrittori come Italo Calvino, Carlo Levi, Giuseppe Berto.

Tutti gli autori qui citati sono certo assai diversi tra loro, per lingua, modalità narrative, scelte stilistiche. Tuttavia seguono un filo comune che caratterizzerà la letteratura italiana a lungo, costituito ripeto dall'abbassamento dello stile e dalla scelta di tematiche sia politiche che etico-esistenziali.

Nella prima parte di questo lavoro ho diviso gli autori trattati in una sorta di canone diviso in tre gruppi: testimoni diretti o prima generazione (Primo Levi, Robert Antelme, Elie Wiesel e Jorge Semprún); testimoni indiretti o seconda generazione (Georges Perec, Art Spiegelman); autori ebrei i quali, pur non essendo coinvolti nella storia del genocidio neanche a livello familiare, hanno colto proficuamente la testimonianza dei loro predecessori (David Grossman, Jonathan Littell, Joe Kubert).

Al fine di portare a termine un'analisi che abbia come perno la vergogna e le sue articolazioni all'interno di testi narrativi, è giunto il momento di individuare un secondo canone, con la presentazione del quale certo non pretendo di esaurire le molteplici forme in cui la vergogna si manifesta in campo letterario. Ritengo in ogni caso opportuno concentrare l'attenzione su un numero definito di autori, in modo che gli esempi testuali che proporrò siano contestualizzati all'interno di un discorso più puntuale. Tuttavia, il presente studio si concentrerà in particolar modo sull'opera di Giuseppe Berto, l'autore che io ritengo in grado di dare più risposte se interrogato attraverso il filtro della vergogna. Spiegherò a breve i motivi di questa scelta, nel capitolo che segue a questa breve introduzione.

Adesso è più opportuno citare gli altri nomi possibili e spiegare brevemente perché fanno parte di questo secondo canone: tali autori sono Umberto Saba, Curzio Malaparte, Vittorio Sereni, Giorgio Bassani e Giovannino Guareschi.

Umberto Saba è un caso a parte. Dopo Italo Svevo, è tra i pochi autori italiani dell'epoca a trattare apertamente tematiche psicanalitiche, avendo egli frequentato Edoardo Weiss – lo stesso analista di Svevo – a cavallo tra gli anni Venti e gli anni

Trenta. Il *Canzoniere* viene pubblicato per la prima volta nel 1921 e di lì in poi verranno pubblicate successive edizioni ampliate, fino alla morte dell'autore, avvenuta nel 1957.

Tuttavia, a noi qui interessa il Saba prosatore, non meno generoso del Saba poeta. Nelle sue prose, qui è il punto, uno dei temi principali è certo la propria appartenenza alla comunità ebraica, che egli tratta con affetto ma anche con ironia. La qual cosa, dopo il genocidio nazista, rende tali scritti in certo modo non pubblicabili.

La stessa sorte toccherà a *Ernesto*,⁵²⁹ romanzo incompiuto la cui stesura si interrompe nell'anno stesso in cui fu iniziata, il 1953. In *Ernesto*, pubblicato postumo nel 1975 e riedito nel 1995 a cura di Maria Antonietta Grignani, il tema dell'omosessualità è centrale: il lettore potrebbe pensare che questo sia il motivo della sua impubblicabilità, considerato anche il trattamento subito da *Ragazzi di vita* di Pasolini nel 1955. Tuttavia il motivo della sua mancata pubblicazione non è questo: a detta dell'autore, si tratta di questioni di linguaggio.⁵³⁰

Saba inoltre è l'autore della *Storia e cronistoria del canzoniere*,⁵³¹ autobiografia critica scritta in terza persona – per pudore, a mio avviso – e pubblicata nel 1948, che ispirò chiaramente un altro libro di autocommento, scritto a sua volta in terza persona: *L'inconsapevole approccio* di Giuseppe Berto. Berto cita spesso la figura di Saba, soprattutto nei suoi elzeviri: un motivo in più per inserire questo autore nel novero degli autobiografi della vergogna.

Giorgio Bassani è il secondo autore ebreo su cui sarebbe opportuno soffermarsi. *Il giardino dei Finzi-Contini*⁵³² e le *Cinque storie ferraresi*⁵³³ costituiscono uno dei più interessanti resoconti narrativi della vita di una comunità ebraica. In particolare, il racconto *Una lapide in via Mazzini* narra il ritorno del personaggio di fantasia Geo Josz, unico sopravvissuto dei 182 ferraresi deportati dai tedeschi e, proprio per questo motivo, preso in profonda antipatia da tutta la comunità. Inoltre, è proprio questo racconto a

⁵²⁹ Umberto Saba, *Ernesto*, Einaudi, Torino, 1975 e 1995.

⁵³⁰ «Tutte le persone alle quali l'ho letto: Linuccia, Carlo Levi, Bollea e un giovane qui ricoverato, dicono che è la più bella cosa che io abbia scritto. (Anch'io lo credo). Disgraziatamente, è impubblicabile: per una questione di linguaggio». Lettera a Lina, 30 maggio 1953, in Mario Lavagetto, *Per conoscere Saba*, Mondadori, Milano, 1981, p. 555.

⁵³¹ Umberto Saba, *Storia e cronistoria del Canzoniere*, Mondadori, Milano, 1948.

⁵³² Giorgio Bassani, *Il giardino dei Finzi-Contini*, Einaudi, Torino, 1962.

⁵³³ Giorgio Bassani, *Cinque storie ferraresi*, Einaudi, Torino, 1956.

segnare, nella raccolta di Bassani, il passaggio da una narrazione moderna a una tendenzialmente modernista.⁵³⁴

Curzio Malaparte rappresenta, così come Saba, un ulteriore caso particolare. Novello D'Annunzio, per certi versi, Kurt Erich Suckert è una delle figure più conturbanti della prima metà del Novecento italiano. Ha simpatizzato, nel corso della sua vita, per la quasi totalità delle ideologie possibili – anarchico, interventista negli anni della Prima Guerra Mondiale, fascista della prima ora, antifascista della prima ora, collaboratore degli Alleati, amico di Togliatti – mantenendo sempre ben saldo il proprio individualismo, che è poi il suo vero credo. Ha entusiasmato molti, tra cui Elio Vittorini, e allontanato praticamente tutti. Il suo successo internazionale ha inizio nel 1933 con il suo *Technique du coup d'etat*,⁵³⁵ pubblicato in francese nel 1931, che gli valse due anni dopo l'espulsione dal PNF e il confino a Lipari. In seguito, i suoi libri più noti furono *Kaputt*,⁵³⁶ del 1944, e *La pelle*,⁵³⁷ pubblicato dopo la guerra nel 1949.

Malaparte presenta diversi punti di contatto con gli autori che ho citato in questo lavoro. Per esempio, condivide con Berto l'emarginazione del pubblico – che, ancora oggi, ostinatamente non dimentica il suo passato fascista – e l'antipatia nei confronti di chi durante il fascismo si è dichiarato fascista per poi dirsi antifascista immediatamente dopo la guerra. Entrambi gli scrittori hanno pagato il fatto di avere trovato retorico l'antifascismo espresso da alcuni intellettuali che in precedenza avevano sostenuto il regime; Alberto Moravia costituisce, in particolare, il loro bersaglio più diretto.

Inoltre, *Kaputt* è a mio parere l'antenato diretto del capolavoro di Jonathan Littell, *Le benevole*: e rende così possibile un immaginario ponte diretto tra la memorialistica degli anni Quaranta e la *fiction* contemporanea.

Gli ultimi autori, ma non per questo meno importanti, sono Vittorio Sereni e Giovannino Guareschi.

Sereni ha in comune con Berto il fatto di essere stato un POW, ovvero un *prisoner of war*, internato nei campi alleati. In Sereni la vergogna di aver vissuto al di fuori della Storia, inerme in un campo di prigionia africano, e non aver partecipato alla Resistenza,

⁵³⁴ Antonio Allegra, *Le "Storie ferraresi" di Bassani tra moderno e modernismo*, in Elena Pîrvu, *La lingua e la letteratura italiana in Europa. Atti del Convegno internazionale di Craiova*, 18-19 ottobre 2010, Editura Universitaria, Craiova, 2012.

⁵³⁵ Curzio Malaparte, *Technique du coup d'etat*, Grasset, Paris, 1931 (I ed. it. *Tecnica del colpo di stato*, Bompiani, Milano, 1948).

⁵³⁶ Curzio Malaparte, *Kaputt*, Casella, Napoli, 1944.

⁵³⁷ Curzio Malaparte, *La pelle*, Aria d'Italia, Roma-Milano, 1949.

diventa una costante lungo tutta la sua esistenza, in cui la privazione della propria *Erlebnis* avrà un corrispettivo nella sua opera.

Guareschi, invece, è stato prigioniero nei campi tedeschi per aver opposto il suo rifiuto all'adesione, in quanto soldato, alla Repubblica di Salò, nei giorni che seguono l'Armistizio di Cassibile; tale condizione lo accomuna a un altro importante autore italiano, ovvero Mario Rigoni Stern. Guareschi documenterà la sua esperienza di prigioniero nel suo *Diario clandestino*,⁵³⁸ scritto quasi interamente durante la detenzione.

Da questa carrellata biografica, breve per esigenze di chiarezza, si deduce immediatamente che quasi tutti gli autori citati hanno in comune l'esperienza della prigionia. Il solo Saba non patì direttamente i dolori della reclusione, subendo tuttavia quelli procurati dalla promulgazione delle leggi razziali: la condizione di rifugiato a Parigi e, una volta rientrato in Italia, la latitanza.

Un'altro punto in comune: tutti gli autori in questione si vergognano profondamente di qualcosa, o permettono a tale emozione di entrare nella loro officina di scrittori in modo attivo.

Perché, quindi, concentrare la ricerca sull'opera di Giuseppe Berto? I motivi sono diversi e verranno specificati, come ho già detto, nel seguente capitolo. Tuttavia è possibile anticipare due questioni fondamentali. Prima di tutto, Berto è il primo vero, consapevole erede della lezione di Svevo: portò infatti nuovamente in auge la psicanalisi nel mondo letterario (e infine nella società italiana) attraverso il personalissimo stile da lui stesso definito *discorso associativo*. Non epigono del triestino, quindi, ma vero e proprio continuatore, dato che il freudismo entra in lui non solo come tema letterario, ma anche come tecnica di scrittura.

Ma ben prima della pubblicazione del suo libro psicanalitico per eccellenza, *Il male oscuro*, Berto ha dovuto fare i conti con il suo passato di soldato e con la sconfitta bruciante. In Berto vi è la vergogna (o il senso di colpa, o la vergogna morale?) di aver partecipato volontariamente alla guerra e di aver distrutto un ordine armonico di natura metafisica (attraverso ciò che lui stesso definirà il *male universale*), e per di più di averlo fatto in camicia nera.⁵³⁹ Questa evenienza lo porta, ben prima dell'incontro con Nicola Perrotti, a concepire la scrittura come un impegno etico, non certo estetico. Vale a dire che la scrittura è per lui, sin dall'inizio, un mezzo per portare alla luce, per

⁵³⁸ Giovannino Guareschi, *Diario Clandestino. 1943-1945*, Rizzoli, Milano, 1949.

⁵³⁹ G. Berto, *L'inconsapevole approccio*, in *Le opere di Dio*, Nuova Accademia, Milano, 1965, pp. 67-68.

comprendere, per testimoniare. Berto riuscì con *Il cielo è rosso* a esprimere il disagio di una comunità distrutta dalla guerra, pur scrivendo da internato in un campo di prigionia texano: non narra per intrattenere, ma perché mosso dalla convinzione che esista un *male universale* che rende tutti colpevoli e allo stesso tempo, proprio per questo motivo, innocenti. Il suo secondo romanzo in ordine di pubblicazione, *Le opere di Dio*, ha un titolo blasfemo proprio a causa di questa convinzione.⁵⁴⁰

Infine, il trattamento del *male universale* – che successivamente diventa *male oscuro*, e poi ancora *universo dolore* – e il suo impegno di scrittore di romanzi che hanno al loro centro una teoria etica, lo accomunano fortemente al modo di fare letteratura di Primo Levi, ovvero di quello che finora è stato l'autore bussola di questo studio. Berto infatti «crede che il linguaggio sia un fatto morale più che estetico».⁵⁴¹

Il paragone potrebbe apparir forzato, ma in realtà Berto e Levi hanno molti più punti di contatto di quanto finora non si è sospettato, come vedremo nel paragrafo seguente.

⁵⁴⁰ Infatti in questo libro "le opere di Dio" sono sinonimo della distruzione portata dalla guerra.

⁵⁴¹ G. Berto, *L'inconsapevole approccio*, cit., p. 76.

1. Giuseppe Berto

Prima di giungere alla spiegazione dei possibili parallelismi con Primo Levi, sarà opportuno osservare qual è stato il modo in cui Berto si è avvicinato alla scrittura e ha cominciato la sua carriera d'autore. Nasce a Mogliano Veneto alla fine del 1914 e, dopo aver conseguito il diploma liceale, si reca a Palermo per il servizio militare. Nel '35 parte come volontario per la guerra in Etiopia e vi rimane per quattro anni. Al rientro in Italia, nel 1940 ha il tempo di laurearsi in Lettere e di pubblicare un racconto di tema bellico sul *Gazzettino sera* (*La colonna Feletti*), prima di partire nell'agosto del '41, ancora una volta come volontario in Africa, stavolta in Maghreb. Il 13 maggio 1943 viene catturato dagli Alleati e deportato nel campo di prigionia Hereford, Texas, dal quale farà ritorno solo nel 1946. Durante la prigionia, come vedremo, inizia a scrivere racconti e romanzi. Il secondo di questi, in ordine di stesura, sarà il primo romanzo pubblicato da Berto e, insieme a *Cristo si è fermato a Eboli*, il primo vero *bestseller* del dopoguerra: *Il cielo è rosso*.⁵⁴²

Per avere un quadro d'insieme più chiaro, però, torniamo al vero esordio di Giuseppe Berto, che come ho già detto è il racconto *La colonna Feletti*, pubblicato su *Gazzettino Sera* in quattro puntate nel 1940.⁵⁴³ In quel momento, ovvero in piena epoca fascista, non sembrò un esordio letterario: lo stesso Berto si convinse di aver scritto un pezzo giornalistico, troppo realistico per essere paragonato alla prosa d'arte o a quella di D'Annunzio. Ne dà un piccolo resoconto nella sua autobiografia critica, *L'inconsapevole approccio*,⁵⁴⁴ ispirata come dicevo alla *Storia e cronistoria* di Saba,⁵⁴⁵ e dalla quale desume l'uso del pronome *Nostro* per indicare se stesso.

«In verità, almeno sotto certi aspetti, i quattro pezzi coi quali il Nostro iniziò alquanto modestamente la sua attività letteraria sul “Gazzettino Sera”, sono pezzi giornalistici: i fatti narrati sono veramente accaduti, gli ufficiali italiani che ne sono i protagonisti portano i loro veri nome e cognome, i messaggi scritti o radiotelegrafati sono scrupolosa copia degli originali».⁵⁴⁶

⁵⁴² Evaldo Violo, *La fortuna editoriale e di pubblico di Berto*, in Everardo Artico e Laura Lepri, *Giuseppe Berto. La sua opera, il suo tempo*, Marsilio-Olschki, Venezia-Firenze, 1989, p. 287.

⁵⁴³ «Gazzettino Sera», 17-18-21-24 settembre 1940.

⁵⁴⁴ G. Berto, *L'inconsapevole approccio*, in *Le opere di Dio*, Nuova Accademia, Milano, 1965.

⁵⁴⁵ Umberto Saba, *Storia e cronistoria del Canzoniere*, Mondadori, Milano, 1948.

⁵⁴⁶ G. Berto, *L'inconsapevole approccio*, cit., p. 18.

In questo luogo dell'opera bertiana, il lettore di oggi prende atto che la vocazione letteraria dell'autore è più antica del suo arrivo in Texas e, soprattutto, è già impostata a livello teorico come scrittura che si oppone alla letteratura fascista e si avvicina al realismo. Sebbene ancora il suo autore non fosse consapevole di operare letterariamente. Berto parla di un suo *inconsapevole approccio* al neorealismo, avvenuto tra i recinti del campo di Hereford, ma in realtà questa vocazione a ritrarre la realtà e gli eventi – dei quali è stato protagonista nel caso della *Colonna Feletti* – così per come sono dati, è cosa connaturata allo spirito umanistico dell'autore, una questione che precede quindi i suoi anni di prigionia.

Inoltre queste pagine sono una testimonianza scritta di come Berto fosse lontano dalla retorica altisonante del regime già nel 1940 dato che, come Cesare De Michelis specifica, l'autore non fa la scelta di raccontare una vittoria italiana in terra straniera: al contrario, la Colonna Feletti, di stanza in Africa Orientale, verrà quasi completamente annientata. Non per questo Berto nutre odio nei confronti del nemico, «come se nella sconfitta emergessero più alti e più solenni i valori morali di una partecipazione disinteressata alla guerra». ⁵⁴⁷ Per Berto infatti il nodo della questione, di ogni questione, è sempre etico-morale: nel 1940 è già presente il tema del *male universale* che informerà *Il cielo è rosso* e non solo, come si è visto, dato che passa attraverso *Il male oscuro* e ritorna sotto la dicitura “universo dolore” nella *Cosa buffa*. Ciò che accadrà nel *Cielo è rosso* sarà un incremento del dato mitico e simbolico, in aggiunta alla totale aderenza al reale del racconto sulla Colonna Feletti.

In entrambi i casi, siamo di fronte a un rigetto totale dei modelli che, secondo il giovane Berto, costituivano il nerbo della letteratura fascista, ovvero l'ermetismo e la prosa d'arte. Negli anni successivi alla prigionia, lo scrittore meditò a fondo le motivazioni delle proprie antipatie letterarie, arrivando a dire, in un articolo del 1965:

«i letterati del tempo fascista sfuggirono quasi tutti all'impegno d'essere fascisti o antifascisti e si rifugiarono nell'astrazione della prosa d'arte o dell'ermetismo: ma con questo fecero una scelta che favorì il fascismo». ⁵⁴⁸

⁵⁴⁷ Cesare De Michelis, *Berto e il neorealismo*, in E. Artico e L. Lepri, *Giuseppe Berto. La sua opera, il suo tempo*, cit., pp. 73-74.

⁵⁴⁸ Giuseppe Berto, *Impegno e disimpegno*, in *Soprappensieri*, Aragno, Torino, 2010, p. 273, già in «Il Resto del Carlino», 1 marzo 1965.

Questa posizione è certo molto critica, anche non condivisibile, ma rende manifesta – oltre a una profonda avversione per la letteratura del periodo – una grande insofferenza verso tutte le correnti letterarie, le “scuole”.

Eppure l'autore che più appassionava Berto era il canonico Gabriele D'Annunzio.⁵⁴⁹ Entrato nella sua infanzia come mito familiare – dato che lo stesso poeta regalò due sigari al padre Ernesto in segno di stima dopo un'azione militare eseguita durante la Grande Guerra – D'Annunzio continuò a esercitare la sua influenza su Berto anche durante il suo soggiorno presso il collegio Astori di Mogliano: leggere D'Annunzio in un convento di Salesiani era proibito e al giovane Giuseppe, per soddisfare la propria curiosità, toccava leggerlo d'estate, o di nascosto.⁵⁵⁰ Imparò a memoria il *Poema Paradisiaco*, *Alcyone*,⁵⁵¹ e la sua competenza in materia dannunziana lo portò perfino al centro di un dibattito letterario nel campo di Hereford.⁵⁵² Inoltre, nonostante il passare degli anni, anche in un Berto elzevirista quasi cinquantenne si riflettono barlumi dannunziani:

«quando penso di identificarmi in una persona che abbia avversato il fascismo, mi viene fatto pensare da una parte a Gramsci, che è il pensatore e scrittore che tutti conoscono, e dall'altra a Lauro de Bosis, che è l'eroe che quasi nessuno conosce».⁵⁵³

Lauro de Bosis morì in una circostanza del tutto dannunziana: fece un'incursione nei cieli di Roma il 3 ottobre 1931, partendo dalla Francia su un piccolo velivolo, e dopo aver disperso dall'alto migliaia di volantini antifascisti non fece mai più ritorno. «Fossimo stati antifascisti invece che fascisti» confessa Berto «saremmo stati antifascisti proprio alla sua maniera. Alla maniera, in fondo, di D'Annunzio».⁵⁵⁴

⁵⁴⁹ «Ebbene, tra prosa d'arte, ermetismo e D'Annunzio, il mio temperamento e la mia educazione mi spingevano a scegliere D'Annunzio». Giancarlo Vigorelli, *Domande a Giuseppe Berto*, in *L'Europa letteraria*, 1964, n. 27, p. 61.

⁵⁵⁰ Giuseppe Berto, *D'Annunzio e io*, in *Soprappensieri*, cit., pp. 122-126, già in «Il Resto del Carlino», 30 agosto 1963.

⁵⁵¹ G. Berto, *D'Annunzio e io*, in *Soprappensieri*, cit., p.123, già in «Il Resto del Carlino», 30 agosto 1963.

⁵⁵² Si schierò infatti contro i sostenitori del D'Annunzio epico e militare. Gaetano Tumiati, *Prigionieri nel Texas*, Mursia, Milano, 1985, pp. 52-53. Cfr. inoltre G. Tumiati, *Giuseppe Berto. La sua opera e il suo tempo*, in E. Artico e L. Lepri, *Giuseppe Berto. La sua opera, il suo tempo*, cit., p. 220.

⁵⁵³ G. Berto, *La Resistenza*, in *Soprappensieri*, cit., pp. 183-187, già in *Il resto del Carlino*, 1 maggio 1964.

⁵⁵⁴ G. Berto, *Lauro de Bosis*, in *Soprappensieri*, cit., pp. 188-191, già in *Il resto del Carlino*, 10 maggio 1964.

Non a caso, il primo pezzo che Berto scrisse per *Argomenti*, la rivista che Troisi e Fioravanti pubblicavano nel campo di Hereford in copia singola, fu appunto dannunziano.⁵⁵⁵ Ma è proprio tra le colonne di questa primissima pubblicazione di prigionia che Berto, accanto al suo brano, lesse il racconto di Gaetano Tumiati, intitolato *Nostra grande via*, nel quale veniva trattato un tema insolito scritto in uno stile sconosciuto: quello degli americani.⁵⁵⁶ «Io non avevo mai letto niente scritto a quel modo» confessa nel '64 «che ora definirei neorealistico».⁵⁵⁷

Questo è il momento in cui Berto, dopo l'esperienza realmente inconsapevole della *Colonna Feletti*, trova una legittimazione esterna ai suoi gusti letterari. Capisce che si può scrivere un romanzo anche prendendo in prestito alcune tecniche del giornalista o meglio, in termini più corretti: incontra per la prima volta una forma efficace di realismo letterario, la cifra a lui più congeniale. Dopo l'arrivo nel campo di un pacco di libri della YMCA, Berto approfondì la sua conoscenza dello stile americano, tanto da farlo suo almeno fino alla stesura del *Male oscuro*.

Nulla ci rimane dei quaderni che Berto scrisse al fronte, durante la Seconda Guerra Mondiale, i quali sarebbero stati riscritti in forma diaristica e pubblicati nel 1955 sotto il nome di *Guerra in camicia nera*. Se avessimo avuto a disposizione gli autografi, avremmo potuto documentare ancor più l'evoluzione stilistica dell'autore.

Ad ogni modo, la guerra attiva finisce per Berto il 13 maggio del 1943: dopo sette anni passati sotto le armi, è quello il giorno in cui viene infine catturato dagli Alleati a Enfidaville e, dopo un lunghissimo viaggio di deportazione, condotto presso il *fascist camp* di Hereford. È solo in questo luogo che Berto matura finalmente la convinzione di diventare uno scrittore. Inoltre, la sconfitta e soprattutto la prigionia gli danno modo di vivere per la prima volta in uno Stato democratico, di rendersi conto che lo Stato totalitario in cui è cresciuto non è l'unica possibilità di governare un popolo: al contrario, tra le tante, è la peggiore.

Purtroppo la Storia ha posto questo scrittore, così come Vittorio Sereni e altri, in una condizione di inattività forzata proprio negli anni in cui la Storia stessa si compiva:

⁵⁵⁵ «Il pezzo che scrissi per i miei intraprendenti compagni (aveva come titolo La vicenda delle stagioni) fu dannunziano da cima a fondo». Giancarlo Vigorelli, *Domande a Giuseppe Berto*, in *L'Europa letteraria*, 1964, n. 27, p. 61. «Il nostro, messo per la prima volta davanti ad un compito di scrittore e non più di giornalista, sbagliò secco, ossia elaborò un bel pezzo di prosa ritmica, dannunziano da cima a fondo, dove esaltava la vicenda delle stagioni al suo paese». G. Berto, *L'inconsapevole approccio*, cit., p. 25.

⁵⁵⁶ «Un raccontino fatto di niente, cielo, sabbia, odore di sale, nello stile di William Saroyan, l'autore che mi è più caro». G. Tumiati, *Prigionieri nel Texas*, cit., p. 52.

⁵⁵⁷ G. Vigorelli, *Domande a Giuseppe Berto*, cit., p. 61.

è anche per questo motivo che Berto ha portato addosso l'etichetta di uomo di destra fino alla fine dei suoi giorni. Privato dell'esperienza, non ha potuto *provare* le proprie nuove convinzioni, in un momento storico in cui contavano le azioni più che la parola su carta.

Il tema torna perfino nel 1964 in un'intervista rilasciata a Giancarlo Vigorelli per l'*Europa letteraria*. Qui l'autore racconta che a 15 anni, nel Collegio Astori di Mogliano Veneto in cui viveva e studiava, i religiosi gli misero in mano una tessera da avanguardista, dicendogli che era un impegno di fedeltà alla Patria. Era il 1929, anno del Concordato. Le rimase fedele, da buon figlio di un decorato della Grande Guerra, fino a quando non varcò la soglia del campo di prigionia. Lì «il contatto con compagni politicamente più maturi e l'osservazione di un ordinamento piuttosto democratico come l'americano» lo portarono a rompere definitivamente con il fascismo: «rottura intima, totale e definitiva: come sanno benissimo coloro tra i miei compagni che sono rimasti fascisti».⁵⁵⁸ Queste parole, scelte tra le sue numerose dichiarazioni in materia, non servirono a togliergli di dosso la patina del fascista nostalgico.

Tuttavia, la prima legittimazione alla parola bertiana – subito revocata da un *establishment* di letterati romani la cui *longa manus* aveva già toccato il mondo dell'editoria fin dal primo dopoguerra – giunge presto, attraverso la sua prima pubblicazione in forma di romanzo: *Il cielo è rosso*, stampato da Leo Longanesi alla fine del 1946 ma scritto nel 1944 proprio a Hereford. Un testo che testimoniava in modo profondissimo un grado dell'esistenza dell'uomo postbellico, e che come testimonianza fu accolto dal pubblico. Per capire fino in fondo la genesi di questo romanzo e dei primi racconti, è importantissimo considerare le condizioni di vita dello scrittore in prigionia e l'evidente influenza che l'ambiente culturale del campo ebbe su di lui. A questo scopo, proverò a cimentarmi in una sintetica ricostruzione storica.

Dopo un terribile viaggio di tre settimane,⁵⁵⁹ i soldati catturati nel maggio del '43 arrivarono nel campo di Hereford, per ironia della sorte, proprio il 25 luglio 1943.⁵⁶⁰

⁵⁵⁸ G. Vigorelli, *Domande a Giuseppe Berto*, cit., pp. 64-65.

⁵⁵⁹ G. Berto, *25 luglio nel Texas*, in Giuseppe Berto, *Tutti i racconti*, Rizzoli, Milano, 2012, pp. 474-480 (già in «Europa», 25 luglio 1965). La nave *Santa Rosa* partì da Casablanca il 5 luglio 1943, impiegò diciassette giorni per raggiungere New York. Da lì i prigionieri furono condotti via treno in Texas: un viaggio lungo tre giorni.

⁵⁶⁰ «Il 25 luglio, è un caso strano, proprio il 25 luglio arrivò il secondo gruppo nel campo di prigionia nel Texas. Dico caso strano perché il 25 luglio quelli che arrivavano ci portarono i giornali americani che portavano la notizia della caduta di Mussolini». Aurelio Manzoni, *I ricordi di un non cooperatore*, in

«lì c'erano altri prigionieri, arrivati un paio di mesi prima, e ci mostrarono le copie dell'"Amarillo Daily News" del 25 luglio 1943, con un titolo a piena pagina: MUSSOLINI OUT!»⁵⁶¹



562

Campo che ancora oggi definiamo “di prigionia”, ma in realtà la dicitura può risultare fuorviante per il lettore contemporaneo, abituato a pensare ai Lager tedeschi:⁵⁶³ infatti a Hereford per un lungo periodo, come raccontano Berto e Gaetano Tumiati, i soldati furono ben nutriti e godettero di una quantità di tempo libero quasi illimitata.⁵⁶⁴ Pochi erano gli obblighi: alle sei e trenta la sveglia, alle sette e trenta la colazione, «il pranzo di mezzogiorno e mezzo, la conta della sera, la cena e, alle nove, il silenzio, dopo il quale non si può più uscire dalle baracche».⁵⁶⁵ I soldati italiani furono dotati di palloni da calcio dalla YMCA, ebbero la possibilità di scrivere⁵⁶⁶ e di leggere perché nel campo circolavano tranquillamente alcune copie di *Life*, *Amarillo Daily News*, *Saturday Evening Post*, *True Stories*⁵⁶⁷ e una cinquantina di libri di narrativa, tra i quali, ricorda

Anna Lisa Carlotti (a cura di), *Italia 1939-1945. Storia e memoria*, Vita e Pensiero, Milano, 1996, pp. 277-278.

⁵⁶¹ G. Berto, *25 luglio nel Texas*, cit., p. 480.

⁵⁶² *Amarillo Daily News*, 26 luglio 1943, p.1.

⁵⁶³ Lo stesso Berto fa uso del dettato “campo di prigionia” in un *Omaggio a Burri*, in «L'Europa Letteraria», 1964, n. 26, p. 92, e in G. Berto, *L'inconsapevole approccio*, cit., pp. 16, 24, 43, 75. Gaetano Tumiati invece lo chiama “campo di concentramento”, cfr. G. Tumiati, *Prigionieri nel Texas*, cit., p. 41.

⁵⁶⁴ Nell'*Inconsapevole approccio* e in *Prigionieri nel Texas*, Berto e Tumiati raccontano perfino di un torneo di calcio organizzato tra prigionieri. Berto vi partecipò, giocando malissimo e procurandosi alcune ernie che lo costrinsero a recarsi all'ospedale del campo. Durante la degenza conobbe un'infermiera: da lì trovò ispirazione per scrivere uno dei suoi racconti più riusciti, *Il seme tra le spine*. Cfr. G. Berto, *L'inconsapevole approccio*, cit., p. 28. Tumiati invece sostiene che Berto si recò in ospedale per un ascesso nel settembre del '43 (G. Tumiati, *Prigionieri nel Texas*, cit., p. 65). Alle pp. 87-98 dello stesso volume, Tumiati riferisce che inizialmente, per segnare le linee bianche del campo di calcio, i prigionieri fecero uso della farina, poiché ne avevano a disposizione una quantità di gran lunga superiore al consumo.

⁵⁶⁵ G. Tumiati, *Prigionieri nel Texas*, cit., p. 49.

⁵⁶⁶ «C'è anche uno spaccio dove, con dei buoni, possiamo acquistare sigarette, Coca Cola, corn-flakes, carta e matite», *Ibidem*.

⁵⁶⁷ G. Berto, *L'inconsapevole approccio*, cit., p. 27.

l'autore, *La signora* di Wiechert e *Furore* di Steinbeck.⁵⁶⁸ Un campo quindi in cui per un certo periodo l'unica limitazione, seppur lesiva e insopportabile, fu solo quella di movimento.

È noto che a Hereford i prigionieri, dati gli agi iniziali di cui godettero, si impegnarono in alcune iniziative culturali, tra le quali è opportuno ricordare ancora una volta la rivista fondata da Ervardo Fioravanti e Dante Troisi, *Argomenti*, alla quale Berto collaborò insieme con Tumiatì.⁵⁶⁹

Ma nel settembre del 1943, alla diffusione della notizia dell'Armistizio di Cassibile, le condizioni di vita dei prigionieri di tutti i campi italiani cambiarono drasticamente. Dal Nordafrica fino al Texas, gli americani e gli inglesi misero i soldati italiani di fronte a un bivio: scegliere di "collaborare" o restare fedeli al regime. I "collaborazionisti" sarebbero stati deportati in altri campi *ad hoc*, mentre gli "irriducibili" avrebbero subito una sorta di ripicca. Gaetano Tumiatì, grande amico di Berto e compagno a Hereford, così descrive la situazione:

«Alla fine gli americani sono intervenuti e ci hanno divisi: da una parte quelli che intendono collaborare con gli Alleati, dall'altra noi del "no". [...]. *Fascist camp*, campo fascista, lo chiamano gli americani, anche se naturalmente ci sono ancora molte differenze: accanto ai fascisti veri e propri – nostalgici dell'Impero e sostenitori della Repubblica di Salò – c'è gente che si rifiuta soltanto di mutar bandiera ed ha un'unica aspirazione: essere considerato prigioniero di guerra fino alla fine del conflitto. [...]. Anche la disciplina è molto più rigida, il tono dei comandi è più brusco. Di tanto in tanto siamo sottoposti a improvvise ispezioni. Anche in piena notte. [...]. Questa insolita, improvvisa durezza non mi dispiace. Spazza via ogni ambiguità. Siamo o non siamo prigionieri di guerra? E allora è giusto che veniamo trattati come tali. In questa precisazione dei ruoli, ho almeno la rassicurante soddisfazione di aver riacquisito la dignità».⁵⁷⁰

Berto e i suoi compagni, pur allontanatisi del tutto dall'ideologia fascista, decisero di rimanere fedeli al loro ruolo di soldati, ritenendo più giusto pagare per i loro errori piuttosto che cambiare schieramento a giochi conclusi.⁵⁷¹ Berto completa il racconto di

⁵⁶⁸ *Ibidem*. Tumiatì invece dà un resoconto poco più dettagliato: «Tra i libri dell'YMCA c'è un po' di tutto: Steinbeck e Liala, Marino Moretti e i romanzieri russi, Lenin e Maurras, Daniel Rops e Massimo D'Azeglio, Engels e Thomas Mann», G. Tumiatì, *Prigionieri nel Texas*, p. 101.

⁵⁶⁹ G. Berto, *L'inconsapevole approccio*, cit., p. 25; G. Vigorelli, *Domande a Giuseppe Berto*, cit., p. 61; G. Tumiatì, *Prigionieri nel Texas*, cit., p.51.

⁵⁷⁰ G. Tumiatì, *Prigionieri nel Texas*, cit., pp. 73-74.

⁵⁷¹ «Noi eravamo in un campo di non collaboratori [...]. Questo significava grosso modo, ma soltanto grosso modo, una adesione alla Repubblica di Salò. In realtà, sebbene la maggioranza degli ospiti del campo fosse fascista, vi erano rappresentate tutte le correnti politiche [...]. Per trovare una base di

Tumiati, spiegando che questo atteggiamento era la naturale conseguenza di ciò che i prigionieri di Hereford sapevano dei tedeschi al tempo: un esercito corretto e ben organizzato. Berto poi specifica che in seguito non fu difficile capire perché gli italiani si schierarono contro i tedeschi, come fece per esempio il fratello di Tumiati, Francesco. In primo luogo per via della «graduale e sempre più convincente scoperta che il nuovo ordine voluto da Hitler aveva come fondamento dei principi etici e sociali inferiori ai principi che servivano di base all'ordine predicato dagli Alleati».⁵⁷² Inoltre Berto si preoccupa di specificare che nel '41, quando era ancora in Italia, «non aveva idea che in Germania potessero esistere dei campi di sterminio».⁵⁷³

Fu così che i non collaborazionisti persero immediatamente i loro privilegi⁵⁷⁴ e dopo due anni, a partire dalla resa incondizionata dei tedeschi firmata da Alfred Jodl nel maggio del 1945 fino alla fine del conflitto, ricevettero un trattamento del tutto diverso da quello precedente: gli americani decisero, come in altre situazioni da loro gestite in Europa,⁵⁷⁵ di offrire ai loro prigionieri il fabbisogno calorico giornaliero minimo per sopravvivere «in stato di inerzia e in posizione orizzontale».⁵⁷⁶ La società del tempo libero che aveva permesso a Berto di diventare uno scrittore, e ad Alberto Burri di lasciare il mondo della medicina per abbracciare totalmente la pittura, era finita. Berto racconta scherzosamente che «passò gli ultimi otto mesi di prigionia parlando coi compagni di risotti e pastasciutte».⁵⁷⁷ Meno ironicamente, Tumiati testimonia che in quel periodo i diversi animali che si aggiravano per il campo scomparirono misteriosamente: Burri arrivò perfino a friggere un serpente nella brillantina.⁵⁷⁸ Ma tra

condotta comune a tanto disparate predisposizioni, ci riducevamo al seguente ragionamento: siccome la sorte, buona o cattiva che fosse, ci aveva fatto finire prigionieri, prigionieri volevamo restare, e pretendevamo che gli americani ci trattassero come tali rispettando la Convenzione di Ginevra». G. Berto, *La Resistenza*, in *Soprappensieri*, cit., p. 186, già in Il resto del Carlino, 1 maggio 1964.

⁵⁷² *Ivi*, p. 185.

⁵⁷³ G. Berto, *L'inconsapevole approccio*, cit., p. 21.

⁵⁷⁴ I prigionieri migrarono infatti in camerate comuni, mentre prima vivevano in *compound* separati, un clima tranquillo e ideale alla scrittura e alle altre attività culturali e ricreative. «In queste camerate comuni [...] è quasi impossibile appartarsi, meditare in solitudine, scrivere, disegnare». G. Tumiati, *Prigionieri nel Texas*, cit., p. 74.

⁵⁷⁵ Questa, per esempio, la condizione dei prigionieri di guerra tedeschi: «the huge concentration of prisoners meant that when the camp in Remagen was first opened daily rations were just a single loaf of bread between twenty-five men. [...] In Bad Hersfeld the prisoners survived on only 800 calories per day, until a fifth of them became 'skeletons'». Keith Lowe, *Savage Continent. Europe in the Aftermath of World War II*, Picador (St. Martin's Press), New York, 2012, p. 115.

⁵⁷⁶ G. Berto, *L'inconsapevole approccio*, cit., p. 31. Anche Tumiati racconta: «Dagli ultimi giorni di maggio, dopo la fine della guerra in Europa, gli americani hanno cominciato gradualmente a diminuirci le razioni». G. Tumiati, *Prigionieri nel Texas*, cit., pp. 164-165.

⁵⁷⁷ G. Berto, *L'inconsapevole approccio*, cit., p. 31.

⁵⁷⁸ G. Tumiati, *Prigionieri nel Texas*, cit., p. 176. Dante Troisi, *L'inizio dello scrittore*, in E. Artico e L. Lepri, *Giuseppe Berto. La sua opera, il suo tempo*, cit., p. 233.

dicembre e gennaio del '46 arrivarono dei carichi di latte condensato.⁵⁷⁹ era il segno che gli americani volevano rimettere in buona salute i prigionieri italiani per permettere loro di affrontare il viaggio di ritorno.

⁵⁷⁹ G. Tumati, *Prigionieri nel Texas*, cit., p. 182.

1.1 Giuseppe Berto e Primo Levi

Come già detto, nel campo di Hereford Berto non scrisse solo *Il cielo è rosso* e *Le opere di Dio*, ma anche diversi racconti, alcuni dei quali pubblicati qualche tempo dopo la liberazione su quotidiani. Tuttavia la gran parte dei racconti del periodo verranno pubblicati solo nel 1963, nel volume *Un po' di successo*, un testo in certo modo propedeutico al *Male oscuro*. Tutti i racconti di Berto, compresi quelli successivi alla prigionia, sono stati riuniti in un unico volume, purtroppo privo di un apparato di note e perfino di una prefazione, solo nell'agosto del 2012.

In alcuni di questi racconti autobiografici, si nota una coincidenza di scene e temi, i quali sembrano dedotti direttamente da Levi, seppure Berto non abbia avuto il tempo, al momento della stesura, di leggere alcunché dell'autore torinese. Si tratta di racconti che hanno a che fare con la prigionia e con il ritorno alla vita normale.

Il primo testo che immediatamente fa pensare a un possibile contatto tematico con Levi è *Prospettive*,⁵⁸⁰ in cui Berto narra il primo incontro con i suoi compagni di prigionia, una volta tornato in Italia. L'appuntamento è fissato a Padova con due suoi compagni di prigionia: Gae (Gaetano Tumiatì) e Mario (Mario Medici, futuro musicologo).⁵⁸¹

I due amici iniziano a parlare di come useranno i soldi degli stipendi passati. Gae vuole provare la carriera giornalistica (riuscendo peraltro nell'impresa, dato che diventerà un noto giornalista e vincerà il premio Campiello nel 1976 con *Il busto di gesso*). Mario, invece, torna a insegnare all'università, ma si rende conto che non è più quella la sua strada, perché il suo stipendio è magro e non ne può più di privazioni.

Il protagonista, che non ha nome ma che noi sappiamo essere Berto, ha una visione un po' diversa. Non sa esattamente cosa fare, non ha un'idea precisa, ma improvvisamente rievoca ciò che gli accadde la prima sera in cui era arrivato in Italia. In questo passo è chiaro come Berto stia rappresentando la mancata conferma di una *pretesa di attenzione*:

«Mi ricordo che avevo un grande desiderio di trovarmi in mezzo agli altri, a persone che non fossero vestite come noi e che non avessero i nostri stessi pensieri. Così andai a

⁵⁸⁰ G. Berto, *Prospettive* in *Tutti i racconti*, Rizzoli, Milano, 2012, pp. 118-122, già in *Il Gazzettino*, 15 settembre 1946.

⁵⁸¹ Dario Biagi, *Vita scandalosa di Giuseppe Berto*, Bollati Boringhieri, Torino, 1999, p. 49.

mettermi dove passava più gente, sul finire di via Roma, e nessuno badava a me benché fossi vestito in quel modo e avessi i PW stampati da per tutto. Proprio nessuno mi guardava, e io stavo appoggiato alla saracinesca di un negozio chiuso, con una gran voglia di gridare qualche cosa perché si accorgessero di me. E poi passò un bambino, un piccolo bambino che era tenuto per mano dalla sua mamma, e andava seguendo col dito le scanalature delle saracinesche. E fu proprio per questo, perché seguiva col dito le scanalature delle saracinesche, che venne a toccarmi passando, e allora alzò la testa e forse capì, perché rimase con la testa girata a guardarmi, mentre la sua mamma se lo trascinava via. E io mi sentii amaro, e sicuro che quel bambino si sarebbe fermato con me, se la sua mamma non se lo fosse trascinato via. Così dovetti scappare da quel posto, altrimenti avrei dovuto piangere».⁵⁸²

Su queste poche righe c'è molto da dire. Prima di tutto notiamo come il personaggio si senta completamente ignorato, come fallisca, appunto, la sua *pretesa di attenzione*, la quale, ricordo, è in assoluto la più lesiva per ciò che concerne la stabilità dell'io. È la medesima condizione in cui Primo Levi e i suoi compagni si vengono a trovare lungo le pagine di *Se questo è un uomo*:

«Ho provato a chiedergli se sa quando ci faranno entrare. Lui si è voltato all'infermiere, che gli somiglia come un gemello e sta in un angolo a fumare; hanno parlato e riso insieme senza rispondere, come se io non ci fossi: poi uno di loro mi ha preso il braccio e ha guardato il numero, e allora hanno riso più forte»⁵⁸³

«Tutti guardiamo l'interprete, e l'interprete interrogò il tedesco, e il tedesco fumava e lo guardò da parte a parte come se fosse stato trasparente, come se nessuno avesse parlato».⁵⁸⁴

Il sogno di Levi sembra avverarsi anche per i reduci da un campo di prigionia americano. Nessun tra i passanti spende almeno uno sguardo per inquadrare il reduce di guerra, il *prisoner of war*. Il marchio PW, stampato ovunque sugli indumenti del protagonista, altro non è che un marchio d'infamia, il segno di Caino. La guerra è finita e nessuno è disposto ad ascoltare racconti di sconfitta, come quelli che potrebbero narrare dei prigionieri di guerra. Come ho già detto nei capitoli precedenti, in un'Italia devastata e in piena ansia di ricostruzione, molto meglio è parlare della Resistenza, di vittoria, di liberazione, e non di prigionia. Tuttavia, ciò che in queste pagine sembra

⁵⁸² *Ivi*, pp. 121-122.

⁵⁸³ P. Levi, *Se questo è un uomo*, cit., p. 59.

⁵⁸⁴ *Ivi*, p. 24.

distinguere Berto dagli ex internati nei Lager è l'ansia del grido, la volontà di imporre la propria presenza, sebbene tale proposito non sia messo in azione.

La *pretesa di attenzione* insoddisfatta sarà uno dei cardini della narrazione del *Male oscuro*, in particolare di un racconto d'infanzia nel quale il piccolo Berto si sente completamente isolato dai suoi genitori, mentre questi fanno pace dopo una scenata di gelosia.⁵⁸⁵ Mi soffermerò a suo tempo su questo punto, che qui anticipo solo per dare contezza al lettore che in Berto *tout se tient*.

In secondo luogo, Berto richiama qui un tema romantico: quello dell'infante miracoloso. Il bambino è l'unico a capire – senza parole e per un caso del tutto fortuito, ovvero seguendo col dito le fessure delle saracinesche – la condizione di quell'uomo vestito di stracci: un tema che l'autore richiamerà più volte nel corso della sua opera. Un esempio evidente di tale ripresa si trova nel libro di memorie del 1955, *Guerra in camicia nera*. Quando il soldato Berto va a Gabes (Tunisia) per fare rifornimento, è solito recarsi nella piazza principale per portare delle caramelle ai bambini che, tuttavia, sono diffidenti:

«Loro non possono capire che io cerco di avvicinarmi con animo diverso, come se la guerra non ci fosse. Non riescono a vedere il mio animo, anche perché io l'ho rivestito con una divisa»⁵⁸⁶

Ancora una volta, il vestiario appare come un marchio d'infamia. Anche se non vuole ammetterlo, i bambini lo capiscono bene, in particolare la piccola Martine, la preferita del protagonista. Anche quando il soldato regala della carne alla madre, e prende in braccio la bambina, questa continua a capire che egli rappresenta il nemico, per quanto buono possa sembrare:

«Essa se ne stette lì buona buona, ma con aria di rassegnazione, e neanche con lei riuscii a stabilire una corrente di affetto. Eppure, lei non dovrebbe ancora capire il significato delle divise».⁵⁸⁷

La bambina non si fa ingannare, pensa in maniera molto più profonda dell'autore stesso: sebbene egli sia diverso dagli altri, si tratta pur sempre di un nemico. È il medesimo atteggiamento della bambina Lemtà, di cui Berto racconta nel delicato

⁵⁸⁵ G. Berto, *Il male oscuro*, cit., p. 67.

⁵⁸⁶ G. Berto, *Guerra in camicia nera*, cit., pp. 82-83.

⁵⁸⁷ *Ivi*, p. 89.

racconto *Economia di candele*, del quale parlerò nel prossimo paragrafo. Ancora una volta, in Berto *tout se tient*.

In ultimo, nel passo tratto da *Prospettive* è già presente lo stile secco ed esile che farà la fortuna del suo autore, con la pubblicazione di *Il cielo è rosso* alle porte. Andando nel particolare, qui Berto fa già uso di alcune figure retoriche basate sul meccanismo della ripetizione, come l'anadiplosi e l'epanalessi, che tanto erano e sarebbero state care agli scrittori neorealisti, proprio perché si tratta di figure usate sovente nella lingua parlata. Lingua scevra di retorica, nel senso degenerare del termine, alla quale anche Levi si affida.

Un altro punto di contatto tra Berto e Levi è presente nel racconto *Episodio*, pubblicato per la prima volta nella raccolta del 2012. Qui viene ripresa una questione etica sollevata dai prigionieri dei Lager, poi ripresa ulteriormente da George Orwell nel suo capolavoro, *1984*. Il problema, esemplificato, consiste nella possibilità che un soggetto, dopo aver subito numerose angherie, si senta legittimato a non tenere in considerazione le sofferenze degli altri, considerate minori, o addirittura a sperare che le sofferenze a lui destinate finiscano per colpire un soggetto altro. È questo il caso estremo in cui Winston Smith, nel momento cruciale del romanzo di Orwell, prega i suoi torturatori di torturare al suo posto la sua compagna, Julia, e di lasciarlo andare.

Tornando a Levi, sappiamo ormai che questo sentimento era assai diffuso tra i prigionieri dei Lager, e in *Se questo è un uomo* viene esemplificato assai bene nella scena in cui Primo e Alberto bevono di nascosto dell'acqua (la quale porterà Levi a provare *vergogna morale*, come è stato già detto), e in altri luoghi della sua opera.

Berto mette in scena lo stesso desiderio, cioè sentirsi legittimato a ignorare le sofferenze altrui, in un racconto non del tutto autobiografico ma tuttavia legato al suo rientro in patria, successivo alla prigionia. In *Episodio*, infatti, il protagonista torna a casa vestito di «un giubotto grigioverde e pantaloni cachi»,⁵⁸⁸ ovvero il medesimo equipaggiamento di cui era dotato in Africa durante la guerra. Una volta visti i genitori, si chiude in un mutismo sordo quasi a ogni stimolo. Di fronte a questa voglia così palesemente espressa di star solo, di fronte a un figlio appena tornato ma già ubriaco di vino, il padre va a dormire e ordina bruscamente alla madre di fare lo stesso. Ma la donna, dopo poco, disobbedisce al marito e torna a parlare con il figlio. L'uomo, resosi conto dell'accaduto, torna a prendere la moglie. Questa implora il figlio di pregare il

⁵⁸⁸ G. Berto, *Tutti i racconti*, cit., p. 170.

padre che non la prenda a colpi di cintura, che non la picchi. Ma il figlio continua a stare in silenzio, anche quando sente che, dall'altra stanza, la madre urla e piange per via delle percosse del padre. Il narratore, a questo punto, parla per conto del protagonista:

«Aveva il diritto di fregarsene di tutto. Quando uno arrivava dove lui era arrivato, non aveva obblighi verso nessuno. Poteva fregarsene del padre e della madre e di chi era morto e di chi continuava a soffrire, milioni di persone intorno a lui. Lui era solo sulla terra, e poi perdetto la coscienza di qualsiasi cosa».⁵⁸⁹

Qui alcuni dispositivi retorici della vergogna sono evidenti. Il personaggio principale, com'è assai frequente in Berto, è un alter ego dell'autore e forse proprio per questo motivo non ha nome. Inoltre, il racconto è narrato in terza persona, la qual cosa, se messa in atto in racconti autobiografici, si configura come atto di reticenza, come velo posto dall'autore sulla realtà delle cose. Mancanza del nome proprio e narrazione in terza persona sono le basi per una narrazione che vuole trasfigurare la realtà. Inoltre, ripeto, il racconto è solo parzialmente autobiografico: siamo infatti a conoscenza di qualche dettaglio in più sul ritorno a casa di Berto, non coincidente con il racconto, da una testimonianza della sorella Vittorina.⁵⁹⁰

Mi si conceda una breve digressione, per confermare ancora una volta il fatto che, in Berto, tutto si tiene: anche in questo breve racconto, infatti, Berto intreccia temi ed episodi ricorrenti. Prima di tutto l'insistente descrizione fisica dei genitori, la quale si ripete nelle stesse modalità nel *Male oscuro*. In secondo luogo, il tema cristico, presente nella scena in cui il padre riempie più volte il calice di vino, quasi fosse il calice amaro al quale il Messia deve bere affinché le Scritture si compiano: ma come accadrà nel suo ultimo libro, *La gloria*, Berto rovescia il tema religioso, disegnando un personaggio che si ubriaca e che non si cura delle sofferenze altrui. Infine, in *Episodio* il narratore dice che uno dei primi ricordi d'infanzia del protagonista «era di quando suo padre aveva sradicato una pianta di rose che si arrampicava sulla casa, e sua madre aveva pianto per ciò».⁵⁹¹ La medesima scena si ripete nel racconto *I tulipani*, in cui il piccolo Ciccino, arrabbiato perché la madre lo lascia sempre con la donna di servizio (tema ricorrente nel *Male oscuro*), decide di recidere i suoi tulipani, piantati nel giardino di casa. Subito dopo si addormenta e sogna San Pietro, il quale non lo fa entrare in paradiso per via di

⁵⁸⁹ *Ivi*, p. 177.

⁵⁹⁰ D. Biagi, *Vita scandalosa di Giuseppe Berto*, cit., p. 50.

⁵⁹¹ G. Berto, *Tutti i racconti*, cit., p. 169.

quel piccolo peccato. Il bambino, una volta sveglio, va immediatamente a ripiantare i tulipani, i quali crescono più rigogliosi di prima. Tutti si stupiscono, anche Ciccino, «perché il fatto d'aver strappato e poi ripiantato i tulipani gli si era del tutto cancellato dalla mente, e non vi riaffiorò mai più». ⁵⁹² Ci penserà il soldato dell'altro racconto a ricordarlo e a trasferire questo peccato sul padre. Viene quindi messa in moto una rimozione o un trasferimento di colpe da un agente a un altro: la vergogna e la colpa hanno qui un ruolo determinante, come lo hanno nella rimozione e nella trasfigurazione dei ricordi di Perec.

In un ulteriore racconto, intitolato *Avvenimento a Hereford* e pubblicato per la prima volta nel '56 sul *Giornale d'Italia*, ritroviamo il tema della morte esemplare, già trattato magistralmente da Primo Levi in *Se questo è un uomo* nel capitolo dedicato all'*Ultimo*. Tuttavia, in Berto assistiamo a un ulteriore rovesciamento parodico del tema di partenza. Il racconto ha inizio con una impietosa descrizione fisica del protagonista, dal viso insignificante: «la sua era proprio una di quelle figure che non prendono consistenza nella memoria, che quasi si cancellano appena non le si ha più sott'occhio». ⁵⁹³ Inoltre, il narratore spiega che nel campo di prigionia prima si mangiava in abbondanza, ma da poco tempo gli americani avevano deciso di ridurre drasticamente il cibo, perciò l'uomo qualunque, un corpulento capitano del genio, era diventato un prigioniero assai magro.

La sua morte avviene piuttosto rapidamente, ma è occasione di screzi tra prigionieri e guardie, frangente in cui Berto descrive una realtà che somiglia in due aspetti alla prigionia per come era condotta dai tedeschi. In primo luogo il fatto che gli americani, a guerra finita, rimandino costantemente la data del rimpatrio dei prigionieri comunicando false date di mese in mese, concorre a privare i detenuti di una prospettiva verso il futuro: esattamente ciò che accade anche a Bettelheim ⁵⁹⁴ (ma che mai potrebbe accadere a un prigioniero ebreo). In secondo luogo, il fatto che gli americani eseguano il loro regolamento fino ai limiti del buon senso somiglia molto all'intransigenza dei tedeschi, che hanno costruito i Lager sulla base di un regolamento insensato allo scopo di annientare la personalità e il razicinio dei loro prigionieri. Ecco il passo in cui tutto ciò risulta più evidente:

⁵⁹² *Ivi*, p. 162.

⁵⁹³ *Ivi*, p. 123.

⁵⁹⁴ B. Bettelheim, *Il prezzo della vita*, cit., p. 141, nota 1.

«[...] il medico venne fuori dalla baracca. "C'è uno che sta male" disse. "Io sono del parere che debba essere trasportato subito all'ospedale".

"Gli uomini che non possono presenziare all'adunata devono andare all'infermeria prima che suoni la sirena" disse il tenente. "Questi sono gli ordini".

"Quell'uomo non può muoversi" disse il medico.

"Gli uomini che non possono muoversi devono essere trasportati all'infermeria prima che suoni la sirena" disse il tenente»⁵⁹⁵

Subito dopo, il malato viene trasportato di fronte all'infermeria, sulla stessa piazza dell'appello. Ma viene lasciato per terra su un telo, sotto il sole, secondo l'ordine del tenente americano, che infine riesce a contarlo durante un appello regolare. Solo a quel punto permette che il malato venga trasportato all'ospedale. Questa scena mette in moto l'indignazione dei prigionieri, la quale raggiunge il suo apice nel momento in cui giunge la notizia della morte del loro compagno.

«Tutto il *compound* si mise a parlare di lui. E non era importante per se stesso [...]. Era importante per noi, per la lotta che ogni momento facevamo noi inermi contro loro che di noi potevano fare ciò che volevano. [...]. E lui che era stato così insignificante [...] divenne di colpo una specie di eroe, uno che si era sacrificato perché gli altri potessero sopravvivere».⁵⁹⁶

Questa esaltazione porta tutti a credere che il compagno sia morto per la fame e per via dei lunghi appelli sotto il sole; di conseguenza, la speranza è che gli americani aumenteranno le razioni e ridurranno la durata degli appelli. Ma come ho detto, Berto in realtà rovescia il tema, perché già all'adunata del pomeriggio tutti scoprono che il tenente del genio è morto perché soffriva di pressione alta.

«Non era morto per qualcosa in cui c'entrasse la fame o il sole o anche il semplice fatto che il tenente l'aveva fatto deporre a terra come un cane. Non se ne poteva far nulla, della sua morte. "È morto per niente" dicevano, e qualcuno aveva perfino rancore dentro di sé, contro di lui che era morto così per niente».⁵⁹⁷

La sua morte diventa inutile, ma non certo nei termini in cui ne ha parlato Agamben. Qui la morte viene quasi ridicolizzata. Il narratore si preoccupa di precisare che il tenente del genio viene subito dimenticato dai suoi compagni, che la sera stessa

⁵⁹⁵ G. Berto, *Tutti i racconti*, cit., p. 125.

⁵⁹⁶ *Ivi*, p. 126.

⁵⁹⁷ *Ivi*, p. 127.

iniziano a ballare canzonette americane e a parlare di pastasciutta. Soltanto un compagno lo ricorda, ma con fastidio: «"Porca miseria" disse uno del gruppo. "Io sono del genio. Scommetto che domani mi tocca andare al funerale».⁵⁹⁸

Continuo questa breve carrellata con un altro esempio: nel racconto *La vita militare*,⁵⁹⁹ pubblicato nel 1955 sul Giornale d'Italia e nel 1962 in una raccolta curata da Antonio Baldini, Berto racconta alcune caratteristiche della vita in caserma, a Palermo. Il lettore, oltre a notare delle coincidenze fortissime con *Il male oscuro* – il padre non vuole spendere soldi per l'educazione del figlio, anzi, predice che quest'ultimo andrà in galera – noterà un breve passo in cui sembra ripetersi il rituale della vestizione, di cui ho già parlato nella prima parte di questo lavoro:

«Raggiunta la caserma, [...], non vi trovai i riguardi che il mio stato di prostrazione fisica meritava. Alcuni personaggi irosi e dispotici, che in seguito appresi essere dei Sergenti Maggiori, pretesero subito che io, in mezzo a una grande confusione di gente come me, mi mettessi a correre da un punto all'altro del vasto palazzo per prelevare in un posto un paio di scarponi gialli e chiodati che, affannosamente, bisognava andare a far tingere di nero in uno sgabuzzino al quarto piano; e di lì giù a capofitto a pianterreno, dove, prendendole a caso da grandi mucchi di indumenti, ci buttavano addosso una divisa grigioverde e una da fatica; e poi di nuovo al quarto piano per assumere in consegna zaino, gavetta, posate e la buffetteria, ossia gli accessori dell'armamento; e infine ancora a pianterreno, ma in un diverso lato del cortile, dove, sempre senza minimamente curarsi delle nostre misure personali, ci elargivano la biancheria intima, certe camicie e mutandoni lunghi costruiti con una tela talmente consistente che stavano benissimo in piedi da soli».⁶⁰⁰

In questo racconto è già chiaro che la prosa di Berto sta cambiando, stilisticamente parlando: dai brevi periodi del *Cielo è rosso* si passa ai lunghissimi periodi che troveranno la loro consacrazione, privati della punteggiatura, nello stile del *Male oscuro*.

Non appena giunto in caserma, il soldato deve essere subito inquadrato. Non si considera il suo passato, anche quello immediato (la stanchezza dovuta a un lungo viaggio), e immediatamente si pretende da lui la disciplina più totale. La prima consegna appare quasi inutile: correre affannosamente per far tingere un paio di scarpe. Ma ciò che più colpisce è che in questa caserma, esattamente come in Lager, non si

⁵⁹⁸ *Ivi*, p. 128.

⁵⁹⁹ G. Berto, *La vita militare*, in *Tutti i racconti*, cit., pp. 278-293, già in *Giornale d'Italia*, 23 ottobre 1955.

⁶⁰⁰ *Ivi*, pp. 281-282.

tiene conto delle misure dei soldati-internati che verranno rivestiti. La divisa, una volta indossata, deve diventare una seconda natura in quanto simbolo di un cambiamento di stato, di una nuova identità. Tale identità può anche calzare troppo stretta, come accade a Berto. Le sue proteste, quelle che confida al lettore, si fermano alla biancheria intima, per ciò che riguarda il vestiario: essendo indumenti atti a proteggere i genitali, hanno un'importanza decisiva, anche a livello psicologico, nel definire il disagio di chi li indossa.

Ma le difficoltà di un Berto prigioniero in caserma non finiscono qui: i suoi superiori pretendono immediatamente che lui sappia riconoscere i gradi militari sulle divise dei suoi superiori, e che conosca il significato di parole facenti parte del più insidioso vocabolario tecnico militare. Insomma, anche Berto, seppur in modo non letale, viene immerso in un ambiente estremo in cui tutto sembra andare contro la logica. Il buon senso non esiste, gli ordini sono fundamentalmente inutili e perfino il colonnello viene preso in giro: avendo egli imposto che i suoi soldati siano costantemente in frenetico movimento, quando si assenta dalla caserma ogni attività cessa. Ma quando ritorna, una sentinella dà l'allarme e tutti iniziano nuovamente a correre di qua e di là: una scena che Mario Monicelli avrebbe magistralmente reso vent'anni dopo, nel suo *Marchese del Grillo*.

In ultimo, il soldato protagonista del racconto risponde a questi stimoli nel modo più diretto possibile: cerca una sala dormitorio e si addormenta. Quando viene scoperto, il Sergente Maggiore lo sgrida dicendogli diverse cose, «la più sensata delle quali sembrava essere che io, sdraiandomi sul letto, rovinavo la rete, che era roba del governo».⁶⁰¹ La soluzione è ancora ironica: il soldato tira giù il materasso, lo stende per terra e si riaddormenta.

Come è chiaro, Berto ha ancora la possibilità di rispondere con l'ironia, possibilità che Levi e gli altri non hanno avuto. L'ironia, a ogni modo, è uno dei tratti distintivi della scrittura bertiana: viene infatti adottata dall'autore come mezzo di esorcizzazione delle sofferenze, in particolar modo nel *Male oscuro*; ma perfino in *Guerra in camicia nera*, che lo precede di dieci anni, si possono notare i prodromi della sua *vis* ironica.

Eppure in Berto coesiste anche una seconda vena, quella polemica, che gli causerà diversi guai. Una polemicità che si mette in chiaro più nella sua attività di elzevirista che in quella di narratore. Proprio tra gli elzeviri pubblicati tra le pagine del *Resto del*

⁶⁰¹ *Ivi*, p. 282.

Carlino rileviamo ulteriori termini di paragone con Primo Levi, i quali trovano il massimo punto di contatto nella recensione che Berto fa del suo secondo libro, *La tregua*.

Andiamo con ordine. Un primo motivo polemico, facilmente individuabile, sta nell'articolo che Berto scrive in risposta a un lettore, il quale si trova in disaccordo con i suoi *soprappensieri* (il nome della rubrica) incentrati sulla religione. Di fronte alla sollecitazione che lo chiama a definire la parola "fede", Berto scrive così:

«Fede è credenza assoluta in Dio o in qualcosa di analogo che superi l'importanza dell'uomo. Non vorrei aver l'aria di bestemmiare, ma anche la credenza nel comunismo è composta in gran parte di fede, ossia della certezza del bene che si perpetua nell'umanità».⁶⁰²

Questo pensiero collima perfettamente con le lunghe dichiarazioni sull'argomento fatte da Levi, Améry, Bettelheim e molti altri riassumibili nel seguente enunciato: chi entrava in Lager con una fede, sopportava meglio le angherie dei nazisti e si comportava meglio. Tra i "religiosi" erano rubricati anche certi prigionieri politici particolarmente ferventi, di credo comunista, e i testimoni di Geova. Com'è chiaro, non si tratta di una diretta comparazione tra le due visioni del mondo, ma di un loro raffronto funzionale che va al di là della mala retorica.

Un cristiano e un marxista hanno questo in comune, ovvero, aspirano entrambi alla realizzazione di una condizione a-storica: da un lato il regno dei cieli, dall'altro una condizione in cui la lotta del proletariato (in cui risiede il motore della Storia) si conclude vittoriosamente. Non è un pensiero mio, ma tratto da una conferenza tenuta da Pasolini a Brescia nel 1964⁶⁰³ e che trova, ancora una volta, parziale corrispondenza in pensieri che Berto mise nero su bianco in un libro poi tacciato di revisionismo fascista, *Modesta proposta per prevenire*.⁶⁰⁴ La corrispondenza è miracolosa in quanto è nota la disistima di Pasolini nei confronti di Berto,⁶⁰⁵ complice anche l'aspra inimicizia che correva tra Alberto Moravia e lo scrittore veneto.

⁶⁰² G. Berto, *Soprappensieri*, cit., p. 81, già in *Il resto del Carlino*, 24 giugno 1963.

⁶⁰³ Pier Paolo Pasolini, *Marxismo e cristianesimo*, in *Saggi sulla politica e sulla società*, Mondadori, Milano, 1999, pp. 786-824, già in un allegato dell'*Eco di Brescia*, 18 dicembre 1964.

⁶⁰⁴ G. Berto, *Cristianesimo e marxismo*, in *Modesta proposta per prevenire*, Rizzoli, Milano, 1971, pp. 63-67.

⁶⁰⁵ Nel 1966, in un saggio poi raccolto in *Empirismo eretico*, Pasolini scriveva: «la bomba di carta fatta esplodere dagli avanguardisti sotto il fortino codificato dei valori letterari, vi ha fatto sciamare dentro attraverso la breccia un bel gruppetto di letterati di second'ordine (Berto, Bevilacqua, il buon Prisco ecc.):

Berto non era tuttavia l'unico a parlare di fede indicando il comunismo, dato che a livello popolare la Democrazia Cristiana e il Partito Comunista erano definiti "le due chiese". Nonostante ciò, è l'ansia antiretorica di Berto a farmi credere che lo scrittore abbia voluto così definire una corrente politica seguita fino in fondo, nei termini in cui ne avevano già parlato gli scrittori della Shoah.

Purtroppo l'insofferenza alla retorica darà molti pensieri a Berto, il quale – in un'epoca in cui lo scontro intellettuale era aspro e durante la quale bisognava impegnarsi politicamente in modo definito – sfuggiva a ogni catalogazione politica. Un esempio piuttosto significativo di questo atteggiamento lo troviamo in un elzeviro dedicato al film di Nanni Loy, *Le quattro giornate di Napoli*.⁶⁰⁶ In questo testo, Berto tiene a precisare due cose. Inizialmente, sostiene che i napoletani siano stati aiutati dal fatto che i tedeschi erano consci della vittoria degli Alleati a Salerno, i quali sarebbero arrivati in forze di lì a poco alle porte di Napoli. I nazisti dovevano quindi retrocedere, anche per convenienza tattica. In secondo luogo, sostiene che le retroguardie tedesche, assaltate dai napoletani per quattro giorni, erano molto più robuste di quanto si è pensato finora, prova ne sia che, una volta ritirati, hanno tenuto testa agli Alleati per altri sei mesi. Nonostante tutto, secondo Berto non c'è contraddizione in queste due affermazioni: la sua critica al film sta nel fatto che Loy non avrebbe considerato il primo aspetto della vicenda, creando un'immagine di falso eroismo. Secondo l'autore avrebbe dovuto, al contrario, rappresentare quello che lui definisce il reale eroismo del popolo napoletano: un popolo spesso sottomesso da governi stranieri che, una volta per tutte, approfitta di una debolezza di un nemico praticamente invincibile e, con un moto di orgoglio, lo caccia definitivamente dalla città, facendo quindi la sua importantissima parte nel grande movimento che avrebbe sconfitto i nazifascisti. La spettacolarizzazione di Loy è quindi il punto centrale dell'articolo di Berto, il quale non ritiene legittima una rappresentazione dei napoletani come di eroi che a mani nude sconfiggono un nemico armato fino ai denti.

Tuttavia, giunto alle sue conclusioni, l'autore ha modo di toccare un argomento piuttosto lontano dalle giornate di Napoli, ovvero quello dell'uso deterioro che in politica, e in arte, si fa della retorica:

sicché la letteratura italiana è retrocessa in serie B». Pier Paolo Pasolini, *La fine dell'avanguardia in Empirismo eretico*, Garzanti, Milano, 2010, pp. 132-133. V'è da notare che i tre autori citati pubblicavano a quei tempi con Rizzoli. Pasolini quindi accusava in fondo anche la casa editrice.

⁶⁰⁶ G. Berto, *Le giornate di Napoli*, in *Soprappensieri*, cit., pp. 39-42, già in *Il resto del Carlino*, 21 aprile 1963.

«Se si trascura di inquadrarle nella realtà storica, le quattro giornate di Napoli diventano una specie di epopea fumettistica che conduce dritto alla conclusione che siamo un popolo d'eroi, in camicia rossa o addirittura senza camicia anziché in camicia nera, ma sempre popolo d'eroi che, volendo, può sconfiggere e umiliare un esercito come quello tedesco il quale, poco dopo e poco lontano da Napoli, terrà testa per sei mesi all'esercito angloamericano. Questa è, senza ombra di dubbio, retorica bella e buona. Coloro che difendono il film obietano che si tratta di retorica antifascista, sempre preferibile alla retorica fascista. D'accordo, ma fortunatamente non ci troviamo nella necessità di dover scegliere tra una retorica e l'altra, quindi dovremmo fare a meno della retorica, specie se si tiene conto che, tra i difetti del fascismo, la retorica era il più diffuso e dannoso.

In conclusione, tirando le somme di un discorso che ormai si è parecchio allontanato dal film *Le quattro giornate di Napoli*, si può dire che essere antifascisti, oggi, è una condizione anacronistica e in parecchi casi anche sospetta. Oggi il dovere e l'impegno è di essere non-fascisti, cosa assai più difficile e compiuta che non l'essere antifascisti».⁶⁰⁷

Queste parole, scritte nel 1963, rappresentano il nucleo di un concetto che Berto continuerà a sviluppare fino agli anni Settanta, cioè almeno fino alla pubblicazione di *Modesta proposta per prevenire*. Per Berto, il vero antifascista è quello che ha combattuto sin dall'inizio contro il regime di Mussolini, come per esempio lo stimatissimo Antonio Gramsci che, insieme a Svevo, viene considerato dal nostro autore come tra i possibili maestri che la sua generazione non ha avuto, poiché nessuno ne proponeva la lettura.⁶⁰⁸

Una volta caduto Mussolini – vale a dire: una volta che l'esperienza del fascismo si è storicamente chiusa – a Berto sembra retorico e anacronistico parlare di antifascismo, cioè il dichiararsi contro qualcosa che, storicamente, non esiste più. Per l'autore di Mogliano il punto è quindi essere *non-fascisti*, cioè impegnarsi a far sì che non si vengano a creare nuovamente le condizioni perché si instauri un regime dittatoriale, che per forza di cose sarebbe diverso dal fascismo storico.

Credo che oggi queste parole non destino più lo scandalo che sollevarono cinquant'anni fa. Tuttavia, esse contribuirono fortemente all'isolamento culturale e politico di cui Berto soffrì, perché dette nei tempi e nei modi sbagliati. Questo tipo di

⁶⁰⁷ *Ivi*, p. 42.

⁶⁰⁸ «Sentivo un forte senso di rivolta contro la letteratura rinunciataria del tempo fascista. La mia generazione ha avuto i maestri sbagliati e noi eravamo confusi. Svevo e Gramsci ci mancarono: il primo nessuno ce lo proponeva e il secondo era proibito». Corrado Piancastelli, *Giuseppe Berto*, La Nuova Italia, Firenze, 1970, p. 1. Cfr. inoltre G. Berto, *Boom editoriale*, in *Soprappensieri*, cit., p. 108, già in *Il resto del Carlino*, 30 luglio 1963.

ragionamento, a ogni modo, era stato sviluppato da Berto sul modello di alcuni intellettuali come Moravia, i quali avevano sempre mantenuto una posizione piuttosto vaga nei confronti del regime che, una volta caduto e restaurata la democrazia, era diventato improvvisamente il loro bersaglio politico dichiarato.

Ma Berto non fu l'unico a fare questo tipo di pensieri: anche Malaparte, prima di lui, si era lanciato contro scrittori come Alvaro, Vittorini e soprattutto Moravia – con i quali in precedenza aveva stretto profonda amicizia – per gli stessi motivi.

«Tutti gli scrittori sono stati fascisti, nella qual cosa non vi è nulla di male. Ma perché oggi pretendono di farsi passare antifascisti, per martiri della libertà, per vittime della tirannia? Nessuno di loro, dico nessuno, ha mai avuto un solo gesto di ribellione contro il fascismo, mai. Tutti hanno piegato la schiena, con infinita ipocrisia, leccando le scarpe a Mussolini e al fascismo. E i loro romanzi erano pure esercitazioni retoriche, senza l'ombra di coraggio e di indipendenza morale e intellettuale. Oggi [...] scrivono romanzi antifascisti come ieri scrivevano romanzi fascisti; tutti, compreso Alberto Moravia, che gli stessi comunisti (quando Moravia non flirtava ancora col comunismo) definivano uno scrittore borghese, e perciò fascista. L'attuale romanzo italiano rispecchia l'attuale conformismo anti-fascista del popolo italiano, come ieri rispecchiava il conformismo fascista e [...] rivela lo sforzo degli scrittori di conquistarsi una libertà formale e contenutistica in contrasto col loro inguaribile conformismo personale morale e intellettuale. Moravia, ad esempio, è il moralista e in un certo senso lo storico, non il critico, della borghesia fascista e chi ha voluto vedere negli Indifferenti un romanzo antifascista, ha sbagliato, consapevole o no, poiché l'indifferenza non era una reazione al fascismo, ma proprio una conseguenza di quella decadenza della società, di cui il fascismo era un altro degli aspetti».⁶⁰⁹

Ma arriviamo al punto: per Berto è stato molto difficile provare a spiegare che il pensiero sul non-fascismo non nascondeva il pensiero del nostalgico ma, al contrario, voleva consigliare un cambio di rotta e di atteggiamento verso un fenomeno storico come il fascismo che, per fortuna, era scomparso. A lui sembrò che il perfetto esempio di non-fascista, a lungo cercato, fosse proprio Primo Levi. Riporto, finalmente integralmente, un passo tratto dalla sua recensione a *La tregua*, intitolata *Attualità di Auschwitz*:

⁶⁰⁹ Tratto da un'intervista a Luigi Martellini, in cui lo studioso cita alcuni passi inediti di Malaparte. Cfr. L'Occidentale, 2 Agosto 2009.

«Credo di avere finalmente trovato l'esempio di non-fascismo che cercavo: è un libro che s'intitola *La tregua*, scritto da un chimico torinese che si chiama Primo Levi. [...].

Primo Levi è un esempio non sospetto: ebreo, perseguitato dai nazifascisti, da Torino deportato in uno dei campi del comprensorio di Auschwitz [...]. Qua e là nel libro ci sono degli spaventosi bilanci [...]. Eppure si stenta a trovare, nel suo racconto, una parola di odio o di retorica. Dell'Italia fascista osa dire cose che nessuno, mi sembra, ha mai detto con così grande pacatezza [dell'antisemitismo non applicato in Italia e della "misericorde" occupazione militare in Grecia]. Levi arriva a questo risultato attraverso una universale pietà (e si potrebbe anche dire "cristianità" di lui ebreo) che gli viene dalla cognizione che non ci sono al mondo sentimenti assoluti, mai solo dolore, mai solo coraggio, mai solo virtù, e allora l'esercizio della comprensione diventa naturale. [...].

In un solo punto la pietà dell'autore rischia di venir meno, ed è quando la tradotta dei rimpatriandi [...] passa per la Baviera. [...]. Oggi i tedeschi non appaiono molto cambiati, nonostante che al posto delle rovine ci sia il pazzo benessere del miracolo economico. L'urgenza di tirare le somme con buona volontà è sempre presente. C'è ancora da capire e da commentare? È questo che rende attualissimo un libro come *La tregua* che altrimenti rischierebbe d'essere fuori tempo. La guerra è un disastro che non abbiamo ancora finito di capire e di perdonare, e l'unico modo di arrivare la perdono è parlarne con semplicità e schiettezza, come fa appunto Primo Levi. Il nostro augurio è che il suo libro venga presto tradotto in tedesco e, perché no, anche in russo». ⁶¹⁰

Seguiamo l'articolo passo per passo. Quando si riferisce a Levi come esempio non sospetto, Berto fa un chiaro riferimento al fatto che lui stesso, come ex fascista, non può essere un esempio accettato da tutti. L'esempio di Levi dovrebbe scongiurare il malinteso, cioè la possibilità che dietro l'etichetta del non-fascismo si nasconda la nostalgia per il regime.

In secondo luogo, Berto nota che, nonostante Levi abbia vissuto esperienze terribili e metta sulla bilancia del suo racconto migliaia di morti, non parla con odio e soprattutto non fa uso di retorica. Il disprezzo per la cattiva retorica è quindi, ancora una volta, il segno distintivo del vero non-fascista. Infatti Primo Levi per scelta retorica non fa uso di un linguaggio troppo figurato – anche se abbiamo visto che, a volte, anche lui vi è costretto – e per scelta etica non assume un atteggiamento aggressivo, neanche in *Se questo è un uomo*: non accusa mai i tedeschi o i fascisti per qualcosa che non hanno fatto, e tuttavia non omette alcuna critica possibile al loro operato. In particolare, Levi si allinea con il parere di molti osservatori europei, tra cui Hannah Arendt, i quali

⁶¹⁰ G. Berto, *Attualità di Auschwitz*, in *Soprappensieri*, cit., pp. 110-113, già in *Il resto del Carlino*, 2 agosto 1963.

documentano come spesso gli italiani non comprendessero bene le motivazioni delle leggi razziali e come di fatto, in molte occasioni ma non in tutte, le applicassero tiepidamente. Si tratta di parole difficili da dire anche oggi, perché controbilanciate da altre notizie storiche venute alla nostra conoscenza più recentemente: in Italia l'antisemitismo non ha mai attecchito fino in fondo, è vero, e tuttavia l'uso di gas letali da parte dell'esercito durante le occupazioni africane ci fa comprendere come gli italiani non fossero moralmente ineccepibili.

Berto cerca di dirci, attraverso Levi, che la verità sta nel mezzo, perché «non ci sono al mondo sentimenti assoluti», e l'unico modo di arrivare alla comprensione e al perdono è una universale pietà.

Ma cos'è l'universale pietà se non lo specchio di quel *male universale* di cui Berto parla in tutte le sue opere? Secondo lo scrittore, ogni uomo potrebbe essere costretto da un male superiore a perpetrare crimini senza neanche accorgersene: come il pilota in un bombardamento, come il ferroviere che attiva lo scambio che conduce un treno ad Auschwitz, come il funzionario militare che smista ordini e fa da intermediario.

Ognuno ha delle colpe personali ben definite, delle responsabilità mancate che vanno punite ma, tuttavia, siamo universalmente colpevoli in quanto esseri umani: queste idee, com'è chiaro, sono assai coincidenti con il pensiero di chi torna da un campo di concentramento. Tuttavia lo scrittore di Mogliano ritiene che, in quanto colpevoli, tutti dovrebbero perdonare tutti, convivere con una colpa eterna più persistente di un peccato originale ma, intimamente, perdonarla a ogni momento per sopravvivere: un atteggiamento che nessuno degli ex internati ha mai proposto. Quando Améry accusa Levi, chiamandolo "il perdonatore", quest'ultimo sente il bisogno di rispondere, e lo fa nel suo ultimo libro, *I sommersi e i salvati*:

«Améry mi ha definito "il perdonatore". Non la considero un'offesa né una lode, bensì un'imprecisione. Non ho tendenza a perdonare, non ho mai perdonato nessuno dei nostri nemici di allora, né mi sento di perdonare i loro imitatori in Algeria, in Vietnam, in Unione Sovietica, in Cile, in Argentina, in Cambogia, in Sud-Africa, perché non conosco atti umani che possano cancellare una colpa; chiedo giustizia, ma non sono capace, personalmente, di fare a pugni né di rendere il colpo».⁶¹¹

⁶¹¹ P. Levi, *I sommersi e i salvati*, cit., p. 110.

In questa breve citazione si annidano forse, ancora, i motivi che hanno portato Levi al suo presunto suicidio: non esistono atti umani in grado di cancellare una colpa. Anche Berto, ipotizzando il *male universale*, si accoda a questa idea, quella cioè dell'impossibilità di una redenzione in senso universale, poiché il male è già fatto. Tuttavia, nel particolare, l'autore di Mogliano propone l'atteggiamento del perdono.

È chiaro che questi motivi hanno la loro origine in un'etica che, in commercio con la filosofia e la psicanalisi, vuole andare ben oltre il dato politico contingente. In particolare, la situazione in cui Berto venne a trovarsi dopo la guerra – e non solo a causa della prigionia subita – avrebbe generato in lui un misto emozionale di vergogna e senso di colpa che, cronicizzato, lo condurrà alla nevrosi. Il fatto che Berto abbia concepito la compresenza di una colpa eterna e di un inutile quanto costante perdono, rende chiaro come la sua esperienza diretta abbia influenzato il suo universo di valori: universo che prende le mosse proprio da emozioni negative come vergogna e senso di colpa, le quali confondono i piani, generano contraddizioni.

Comprendiamo quindi come l'atteggiamento antiretorico di Berto in politica, espresso chiaramente dagli elzeviri, abbia la sua origine da un lato nella lotta aperta contro Alberto Moravia, dall'altro nell'intimo bisogno di chiarezza da un punto di vista etico che, narrativamente, ha poi condotto Berto alla produzione dei suoi romanzi migliori, non senza pagare lo scotto di una tremenda nevrosi.

1.2 I primi racconti

Già tra i reticolati di Hereford, Berto istituì una sorta di processo alla propria adesione al fascismo: un'istruttoria che non si ferma certo in Texas, ma continua lungo tutta l'opera dell'autore. Elzeviri, romanzi, racconti: ogni luogo testuale è degno di accogliere il tribunale interiore.

Tuttavia, anche quando non si parla direttamente di fascismo, è possibile leggere in Berto un atteggiamento non allineato rispetto alla retorica di regime. Il suo amore per il D'Annunzio erotico e il suo rigetto nei confronti di quello epico è già un segnale importante da non sottovalutare.⁶¹² Andando più nel profondo nell'analisi delle posture intellettuali, il costante sarcasmo di Berto nei confronti della precisione militare e della retorica eroica fanno trasparire in lui una ovvia incompatibilità con alcuni aspetti fondamentali del regime, in tempi non sospetti.

Mi occuperò qui di un ulteriore aspetto dell'opera di Berto, non congruente con le pratiche di regime: in due racconti scritti a Hereford nel 1944, ma pubblicati solo nel 1963,⁶¹³ l'autore tratta in modo critico il tema del colonialismo italiano in Africa. Si tratta di due testi in cui il futuro provocatore politico fa un uso pacato della figura della reticenza e rappresenta, attraverso alcuni dispositivi retorici tipici della vergogna, le vicende di due soldati – uno per ogni racconto – che non riescono in alcun modo a entrare nella parte dei colonizzatori, dei fascisti portatori di progresso. I due protagonisti non riescono a prender parte alla sopraffazione degli occupanti e rappresentano il simbolo dell'umanità semplice, di una vita di ragazzi immersa nella burrasca della guerra; in quello che Berto, in seguito, definirà il *male universale*.

Questi due racconti hanno una grande importanza, perché presentano una scrittura attenta alla causa postcoloniale in un momento storico che precede sia la nascita degli studi postcoloniali, sia l'uscita del primo romanzo italiano in cui tale tematica viene trattata: *Tempo di uccidere* di Ennio Flaiano,⁶¹⁴ il quale avrebbe poi concorso con *Il cielo è rosso* al primo premio Strega. In Italia, l'autocritica sull'operato in Africa diventa motivo di riflessione stringente solo molti anni dopo, quando Angelo Del Boca inizia le

⁶¹² G. Tumiati, *Prigionieri nel Texas*, cit., pp. 52-53. G. Tumiati, *Giuseppe Berto. La sua opera e il suo tempo*, in E. Artico e L. Lepri, *Giuseppe Berto. La sua opera, il suo tempo*, cit., p. 220.

⁶¹³ Giuseppe Berto, *Un po' di successo*, Longanesi, Milano, 1963.

⁶¹⁴ Ennio Flaiano, *Tempo di uccidere*, Longanesi, Milano, 1947.

sue ricerche sull'occupazione italiana della Libia e dell'Africa Orientale.⁶¹⁵ Dal punto di vista letterario, invece, a partire dagli anni Novanta ha inizio quella che viene definita "letteratura italiana della migrazione", scritta sia da autori trasferitisi da poco Italia, sia da scrittori di seconda generazione.⁶¹⁶

Ma è tempo di tornare al nostro autore: trattandosi di scritture che nascono dall'esperienza autobiografica, questi racconti sono da annoverarsi tra le narrazioni che Berto ha composto per mostrare e allo stesso tempo nascondere un senso di colpa e di vergogna. È tipico di Berto il continuo contrasto tra una pulsione a mostrare totalmente, attraverso gli scritti, il proprio peccato di soldato, e una sorta di istinto di sopravvivenza, che gli impedisce, attraverso delle autogiustificazioni, di costruire un'immagine totalmente negativa di se stesso. Tale scontro tra pulsioni di morte e pulsioni di vita appare in connessione con una vergogna di tipo morale, proprio perché la stessa pubblicazione dei racconti comprende, in questo contesto, il tema dell'esibizione di se stessi: della pubblica gogna e della pubblica difesa.

Un cortocircuito di questo tipo, se innescato come qui accade, genera una serie di stratagemmi narrativi il cui obiettivo comunicativo è opposto: da un lato si vuole dare risalto al fatto che lo scrittore, il quale è stato veramente in Africa, si è comportato in maniera corretta (cioè si vuole segnalare al lettore che si tratta di un testo autobiografico); dall'altro si avverte il bisogno opposto, ma compresente, di distanziamento dell'autore dalle vicende narrate. Un continuo gioco di tensioni che si sviluppa lungo tutta la carriera narrativa di Giuseppe Berto e che si presenta come una delle sue cifre stilistiche.

Ma entriamo nel merito del primo racconto contenuto in *Un po' di successo*, intitolato *Economia di candele*, nel quale si narra la breve vicenda di una notte in Africa durante l'occupazione fascista. Un soldato italiano, una volta accampatosi con il XXV Battaglione Coloniale in un altipiano etiopico – immerso in un paesaggio sconosciuto, violento e indecifrabile – chiede al proprio attendente, Nasir, di trovare una donna e condurla alla sua tenda. Nasir riesce nell'impresa: il suo nome è Lemtà, una ragazzina di etnia galla (non amara, come è tipico di quelle zone) di non più di dodici anni. Una

⁶¹⁵ Angelo Del Boca, *Gli italiani in Africa orientale. Vol. 1. Dall'unità alla marcia su Roma*, Laterza, Bari, 1976; *Gli italiani in Africa orientale. Vol. 2. La conquista dell'Impero*, Laterza, Bari, 1979; *Gli italiani in Africa orientale. Vol. 3. La caduta dell'Impero*, Laterza, Bari, 1982; *Gli italiani in Libia*, Laterza, Bari, 1986.

⁶¹⁶ Per un approfondimento, cfr. Chiara Mengozzi, *Narrazioni contese. Vent'anni di scritture italiane della migrazione*, Carocci, Roma, 2013.

volta dinnanzi al suo corpo nudo, tuttavia, il soldato prova una dolcezza insopprimibile e si rifiuta di consumare il rapporto sessuale: dopo essersi lamentato brevemente con il suo attendente, decide di addormentarsi semplicemente accanto a lei. Ma dopo pochi istanti, alcuni soldati irrompono nella tenda del protagonista, pretendendo di avere un rapporto sessuale con Lemtà. Il tenente Gaeta, tra loro il soldato con più esperienza in Africa, riesce infine a portare con sé la piccola, usando come merce di scambio una candela, dato che in quel momento, in contrasto con l'abbondanza di vitto, questo articolo scarseggia nel campo. Prima dell'alba Lemtà torna quindi alla tenda del protagonista, il quale avverte soltanto la necessità di abbracciarla e accarezzarla, per farla addormentare. La mattina dopo, la ragazzina è già stata allontanata dal campo, con discrezione, e il protagonista si alza, beve il suo caffè e ricomincia a vestirsi svogliatamente.

Per raccontarci questa storia, Berto mette in azione una serie di dispositivi narrativi ben definiti. Notiamo prima di tutto che il personaggio principale non ha nome, la qual cosa si inserisce nel cortocircuito tra pulsione di vita e di morte di cui ho poc'anzi discusso. Privare del nome proprio un personaggio, specie se in una scrittura autobiografica, significa infatti operare una mistificazione della sua identità, la quale influisce in certo modo anche sull'autore. Berto inoltre sceglie di narrare la vicenda in terza persona, per lo stesso fine: distanziare il proprio coinvolgimento nelle vicende narrate.⁶¹⁷

Inoltre, vedremo come Berto si avvalga della tecnica del montaggio in modo assai originale, per quanto riguarda sia la scrittura che la paragrafazione. Le candele, oltre a dare il nome al racconto, fungono da principale elemento di montaggio: il loro prendere fuoco e il loro morire lentamente sembra corrispondere, infatti, all'apertura o alla chiusura del fuoco di un obiettivo.

L'autore, inoltre, tratta qui un tema ricorrente nella letteratura del periodo: quello dell'incomunicabilità, del quale avrebbe poi parlato distesamente Primo Levi in *I sommersi e i salvati*, come abbiamo già visto. Tuttavia, in questo caso Berto sembra avere qualcosa in comune più con Ennio Flaiano che non con lo scrittore torinese, dato che tale incomunicabilità è dettata dall'immersione dei personaggi in un ambiente estremo che non corrisponde a un campo di prigionia, ma all'insospitale paesaggio

⁶¹⁷ Per un approfondimento sul tema dell'autobiografia in terza persona, cfr. Philippe Lejeune, *L'autobiographie à la troisième personne*, in *Je est un autre. L'autobiographie de la littérature aux médias*, Seuil, Paris, 1980, pp. 32-59.

etiope. Come in *Tempo di uccidere*, il paesaggio assume quasi il ruolo di un personaggio, vivo nella sua violenza, che disturba e confonde le lingue degli altri. L'incomprensione caratterizza non solo la comunicazione tra dominatori e subalterni, per questioni di lingua e costumi, ma anche quella tra soldati, per questioni di sensibilità e morale.

Il racconto si apre quindi con la descrizione del paesaggio africano, in cui XXV Battaglione Coloniale si immerge per mettere in atto una serie di spedizioni punitive. Si tratta di un paesaggio «vasto e desolato sotto il sole», nel quale gli ascari procedono «senza parlare né cantare»;⁶¹⁸ eppure gli stessi ascari, come vedremo fra poco, sono gli unici personaggi in grado di comunicare, soprattutto al calar della notte.

Sin dall'*incipit*, Berto è attento nel creare una contrapposizione: il racconto infatti ha inizio con la descrizione di una giornata assolata e immobile, caratterizzata da un'aria «calda, senza vento»;⁶¹⁹ in realtà, il buio, il freddo e soprattutto il vento sferzante costituiscono la costante ambientale in cui le vicende di svolgono.

Già a partire dal secondo paragrafo, il Maggiore inizia a dare ordini: il Battaglione deve fermare il passo e accamparsi. L'autore mette immediatamente in scena, quindi, il tentativo da parte dei soldati di prendere possesso del territorio, attraverso la predisposizione dei tendaggi e di tutto il necessario per la loro sussistenza. Ma sin dalle prime battute è chiaro come il paesaggio sia sfuggente, dato che la cosa viene sottolineata dal narratore in maniera un po' ironica: «ci fu chi disse qualche grossolana spiritosaggine nei confronti del Maggiore» che in passato «aveva preso più di un madornale abbaglio con le carte geografiche, tuttavia si ostinava a consultarle, in ogni occasione, con risultati incerti».⁶²⁰ Il tentativo di occupare intellettualmente la terra mediante una cartina geografica, fa sprofondare il Maggiore nel ridicolo anche agli occhi dei suoi soldati, dato che il territorio è talmente impervio da riuscire a prendersi gioco della scienza dei dominatori. Persino il direttore di mensa viene rappresentato come «rassegnato a veder sorgere la tenda storta, come sempre».⁶²¹ Eppure è proprio il tentativo reiterato, l'utilizzo di ogni mezzo atto a conquistare la regione ciò che rende i soldati degli autentici colonizzatori.

⁶¹⁸ G. Berto, *Un po' di successo*, cit., p. 11.

⁶¹⁹ *Ivi*, p. 12.

⁶²⁰ *Ivi*, p. 13.

⁶²¹ *Ivi*, p. 13.

Il protagonista al contrario, in pieno contrasto con i propri compagni, è tutto rivolto verso se stesso, in una ricerca costante di "commozione interiore". Per questioni di carattere quindi, il soldato non riesce in alcun modo a comunicare agevolmente con i suoi commilitoni, e una prima spia di questa differenza di sensibilità con i suoi compagni è da rinvenirsi proprio nel suo atteggiamento nei confronti del paesaggio. Mentre gli altri rimangono dentro la tenda nel dopocena e gli ascari, spenti i fuochi, smettono di ballare e cantare, il soldato esce dal campo, «nell'oscurità eccitante con le grida degli sciacalli, e lamento di iene, e presentimento di un pericolo vicino. Forse la commozione gli sarebbe venuta camminando tutto solo fuori dal campo»⁶²².

Nelle preoccupazioni dei dominatori, il territorio coloniale è una griglia da esplorare e da comandare, un paradigma vuoto ma allo stesso tempo pronto per essere colmato dalle loro interpretazioni. L'unico a soffermarsi sul paesaggio come entità performante e sempre in movimento è proprio il protagonista: ammirando il panorama, riesce a pensare che «poteva anche essere bello, tutto ciò»⁶²³ e prova il desiderio di ricordarsene per sempre, ma immediatamente dopo dice a se stesso che quella è stata una giornata come tante e che «tutto ciò che si era visto e pensato andava ad accumularsi in un passato senza dimensioni».⁶²⁴ Come vedremo meglio fra poco, questo pensiero che si auto contraddice è uno dei primi segnali in cui l'autore annuncia uno sdoppiamento in atto nella psicologia del narratore: in prima battuta quest'ultimo parla naturalmente, seguendo la propria indole, e si sofferma sulla bellezza della natura; ma subito dopo prova a rientrare, da una prospettiva molto particolare, nell'ottica del soldato italiano che vive una vita monotona e scandita delle stesse azioni meccaniche.

Proprio in questo passo, Berto mette in connessione la realtà esteriore del paesaggio con le azioni del protagonista: è infatti l'assenza di dimensioni, di misura dello spazio, a provocare l'assenza di una misura morale, la mancanza di responsabilità del soldato:

«l'attrattiva più pericolosa di quella vita era appunto la mancanza di dimensione, di dimensione anche morale, naturalmente, e quindi mancanza di responsabilità: lasciarsi vivere, da un giorno all'altro»⁶²⁵

⁶²² *Ivi*, p. 18.

⁶²³ *Ivi*, p. 15.

⁶²⁴ *Ibidem*.

⁶²⁵ *Ibidem*.

È una versione amara dell'*insabbiarsi*, espressione usata per indicare quei soldati italiani che hanno vissuto alcune fasi della guerra in Africa Orientale come se si trattasse di una lunga vacanza. Un'esperienza che il Berto biografico avrebbe fatto volentieri, da quel che si legge in *Guerra in camicia nera*:

«Mi piacerebbe che non ci fosse la guerra, e vivere in questa fresca cittadina dell'altopiano cirenaico, lasciandomi prendere un po' alla volta da quel senso di irresponsabilità che costituisce il fascino della vita nei presidi coloniali. Lo chiamano insabbiarsi. Mi piacerebbe».⁶²⁶

In realtà, come nel miglior Berto, il protagonista non riesce a godere della vita in alcun modo, come se fosse sempre frenato da un atavico senso di colpa, un peccato originale, una vergogna che non diventa mai ricordo.

È in questo momento che il protagonista chiama Nasir, chiedendogli di andare alla ricerca di una donna.

Il paesaggio si mostra ostile per i colonizzatori, ma perfettamente confortevole per gli ascari che lo hanno sempre abitato e il lettore lo deduce a partire dalla descrizione delle loro azioni. Berto infatti narra la vita dei soldati italiani in un'eterna inquadratura in interni: sono uomini che si riuniscono in un grande capannone per mangiare insieme, e che poi rientrano nelle loro tende per dormire in solitudine, protetti nel loro giaciglio dalle incombenze della notte. Al contrario, gli ascari sono coloro che compongono l'avanguardia durante le marce, che prendono di petto i pericoli del territorio, e che di notte vivono all'aperto, in allegria: uomini perfettamente complementari alla terra in cui abitano e che per questo possono vivere insieme armoniosamente. Il contrasto tra i due modi di vivere viene amplificato dal fatto che non viene rappresentata una sola scena in cui dei soldati italiani interloquiscono tra di loro all'aperto e di notte.

Il fuoco nelle sue diverse manifestazioni – in forma di falò, di candela, di lume – si configura come l'oggetto narrativo atto a segnalare le differenze tra dominatori e subalterni. Il falò è il fuoco attorno al quale gli ascari cantano e ballano, in perfetta armonia con il territorio: sottomessi come uomini, in quanto sottoposti al volere dei soldati italiani, sono loro tuttavia i veri dominatori del territorio, con il quale intrattengono una relazione amichevole. Sono talmente inseriti nel paesaggio che i

⁶²⁶ G. Berto, *Guerra in camicia nera*, cit., p. 16.

soldati, non riuscendo a comprendere la terra che provano a dominare, non riescono neanche a identificare esattamente dove si trovi il cerchio degli ascari che si intrattengono nel cuore della notte:

«c'era una quantità di fuochi accesi, dentro il cerchio del campo, e da qualche parte gli ascari cantavano battendo le mani a tempo»⁶²⁷

L'elemento naturale più invadente e pericoloso, oltre all'oscurità notturna, è il vento freddo che si alza immediatamente dopo il tramonto. È proprio il vento a rendere ancora più precaria la vita dei soldati italiani, i quali sono soliti intrattenersi a mensa (la cui tenda, si noti, è sempre mal montata), intorno al lume a petrolio del Comando, per via della penuria di candele che li costringe a stare insieme più a lungo. Ma il lume, così come la tenda della mensa, è costantemente in pericolo per via delle raffiche gelide. Quella dei soldati italiani è una compagnia senza futuro:

«uomini messi insieme dal caso, fra i quali raramente si stabiliva una vera intimità. In un certo senso, era il lume a tenerli uniti in quella tenda, per quanto fosse un povero lume traballante»⁶²⁸

Berto, per segnalare l'estrema diversità del suo protagonista rispetto agli altri personaggi, agisce narrativamente su questa dinamica stretta di fuochi, di interni ed esterni. Il soldato è infatti l'unico ad arrivare in ritardo alla cena, l'unico a manifestare l'intenzione di avventurarsi alla ricerca della "commozione" nel pericoloso e sconosciuto paesaggio africano: una commozione della quale gli ascari non hanno bisogno. Anche in questo senso, il protagonista non può avere patente di colonizzatore, perché i suoi compagni non provano i suoi stessi bisogni e agiscono in maniera diametralmente opposta, rimanendo chiusi dentro la tenda, alla luce fioca del lume traballante, totalmente confortati dalla superficialità di quel luogo chiuso e sicuro.

Il fuoco inoltre – al di là della sua funzione di connettivo più o meno precario tra gli uomini – è una vera e propria metafora dell'azione: gli ascari ballano solo intorno al fuoco acceso e, quando questo è spento, il narratore è lesto nel precisare che non si balla e non si canta più.

⁶²⁷ G. Berto, *Un po' di successo*, cit., p. 16.

⁶²⁸ *Ivi*, p. 17.

Ma ciò che qui richiede più attenzione, perché in diretta connessione con l'emozione della vergogna, è il valore dell'accensione e dello spegnimento della candela, della quale il protagonista è costretto a fare economia: in base alla presenza o alla morte del sua fiamma, l'azione può rispettivamente svolgersi o interrompersi. La candela è quindi rappresentata come se fosse l'interruttore di una macchina da presa: senza la sua combustione l'azione, anche se in corso, non può essere narrata.

La divisione del racconto in paragrafi, ulteriormente evidenziata da tre asterischi nell'edizione del '63, avviene proprio nei momenti in cui la candela è spenta, e aiuta il lettore a individuare questo espediente narrativo, il cui utilizzo spiega molto probabilmente perché Berto sia diventato uno sceneggiatore piuttosto richiesto dall'industria cinematografica partenopea e romana. In particolare, la prima accensione della candela segnala l'ingresso di Lemtà, la bambina galla. Da lì in poi, ogni scena viene scandita dalla vita della fiamma.

Ma se solitamente è per volontà del soldato che la candela viene accesa o spenta, vi è un momento in cui questa muore da sé: quando il tenente Gaeta, colonizzatore vero, porta Lemtà nella sua tenda contro la volontà del protagonista. La candela quindi, oltre a indicare il "si gira" dell'azione, si presenta anche come metafora delle passioni contrastanti che colpiscono il soldato: troppo debole per non lasciarsi scappare la ragazzina, troppo poco animato da uno spirito di possesso e di dominazione, caratteristico invece di Gaeta, per avere un rapporto sessuale con lei. È capace di ottenere una cosa sola: una nuova candela, il cui possesso gli garantisce di poter stare da solo più a lungo, di non recarsi alla tenda della mensa come fanno tutti.

È ormai chiaro come la candela, fonte di luce, sia stata utilizzata dall'autore come un oggetto magico sul quale ruota l'intera vicenda e che, con il suo potere di mostrare o di celare, nasconde le azioni che non devono essere osservate, per economia narrativa e per pudore. Ciò che illumina la candela ha qualità narrativa, è materiale la cui rappresentazione è plausibile: mostrare un uomo che dorme con una bambina galla, nell'economia del racconto, è inutile e antieconomico, ma soprattutto è contrario alla rappresentazione del colonizzatore italiano in terra etiopica. Esteriormente, il soldato deve risultare in tutto e per tutto conforme ai canoni dell'europeo alla ricerca del "posto al sole": è a livello interiore, nelle "buie viscere", che si consuma il dramma personale.

La doppia funzione della candela coincide con ciò che il pudore può sostenere e ciò che non è sopportabile, ma anche con i divergenti punti di vista del soldato, il

contrasto interiore da lui sofferto a causa del suo essere doppio. Si tratta di una situazione partecipata direttamente anche dal narratore, il quale, al fine di rappresentare al meglio le vicende e il carattere del protagonista, si sdoppia a sua volta.

La voce narrante infatti – in terza persona – sembra coinvolta nella vicenda. Le motivazioni potrebbero essere semplici da identificare: Berto scrive di un fatto che, è probabile, gli è effettivamente accaduto. Se così non fosse, è facile rilevare in questo racconto, se non appunto una matrice strettamente autobiografica, quantomeno un blando regime autofittivo, in cui vengono narrati fatti non esattamente coincidenti con la realtà, ma che tuttavia a essa si rifanno. Il lettore navigato di Berto conosce alcuni dati caratteriali dell'autore: i *topoi* che ricorrono incessantemente lungo tutta la sua opera – l'amore struggente per le donne molto giovani, il forte senso di colpa in materia sessuale, un certo romanticismo a livello sentimentale – confermano la probabilità dei fatti.

La voce narrante di *Economia di candele* si situa quindi in un luogo ben poco definibile: a metà tra la coscienza del protagonista, la voce degli altri (i colonizzatori) e i ricordi dell'autore. È da segnalarsi ancora una volta, in questa estrema vaghezza, un dato molto importante: *Economia di candele* fu scritto durante il periodo di prigionia passato da Berto a Hereford, ma abbondantemente revisionato nei primi anni Sessanta, in vista della pubblicazione in *Un po' di successo*, il quale a sua volta funge da palestra narrativa e anticamera del *Male oscuro*. Ciò significa che la prima stesura risale ai primi anni Quaranta e, dopo quasi vent'anni di esperienze – considerando inoltre la totale “conversione” alla democrazia da parte dell'autore – la revisione non può non portare con sé un differente carico ideologico ed emozionale.⁶²⁹ Quello, volendo, di una moderna *emotion recollected in tranquility*, che lo scrittore già sperimenta parzialmente nella riscrittura dei suoi diari, *Guerra in camicia nera*. Berto, in entrambi i casi, narra del soldato che è stato (che potrebbe essere stato) in due momenti: quello della guerra, o della prigionia, e quello della quotidianità del suo soggiorno romano.

Le distorsioni della voce narrante si notano in modo più nitido nel contrasto tra la sensibilità, la relativa magnanimità del protagonista, e il bisogno che ha il narratore di esprimere i suoi pareri vestendo i panni del colonizzatore. La prima voce è quella che esprime la vera intimità e ha un doppio narratario: noi lettori e l'autore stesso, in quanto,

⁶²⁹ Purtroppo, non è ancora possibile consultare le carte autografe di Berto. I suoi manoscritti infatti, acquistati dal Dipartimento di Italianistica di Padova, non sono ancora disponibili presso la loro futura sede: l'Archivio degli scrittori veneti del Novecento.

ripeto, *Un po' di successo* è un libro importante per Berto nella misura in cui gli ha dato la conferma di poter tornare a scrivere dopo la nevrosi. La seconda voce al contrario, rispondendo in modo convenzionale e conformistico ai colonizzatori, esprime proprio il parere di questi ultimi: è una voce, quindi, di natura corale o polifonica.

Farò qui di seguito solo alcuni esempi. Dopo aver offerto del cioccolato a Lemtà, dopo averla trattata quindi con magnanimità, il personaggio principale risponde, nei suoi pensieri, alle ovvie critiche che gli farebbero i commilitoni, e lo fa per mezzo della voce narrante:

«forse non arrivava neanche a dodici anni, ma in fin dei conti non era colpa sua se una bambina di dodici anni faceva la prostituta, e poi quelli erano paesi particolari e gente particolare, sarebbe stato ridicolo avere scrupoli»⁶³⁰

Queste affermazioni, come si nota meglio dalla lettura integrale del racconto, non corrispondono minimamente ai pensieri del soldato, alle sue azioni e ai suoi sentimenti. Infatti, poco più avanti, il protagonista prova a comunicare con Lemtà («"Lemtà", egli le disse con ogni possibile dolcezza. "Lemtà"»),⁶³¹ e di fronte all'impossibilità di ricevere una risposta, arriva alla conclusione più aderente alla propria natura:

«Non aveva forma di difesa, all'infuori della sua umile paura. Ma lui non se la sentiva, in ogni caso non se la sentiva. E si affrettò a spegnere la candela»⁶³²

Com'è ovvio, la candela qui va spenta. Ma subito dopo, il tenente Gaeta e altri commilitoni irrompono nella tenda e, vista la situazione, iniziano a prendere in giro il protagonista per la sua, a parer loro, scarsa virilità, per i suoi scrupoli. Gaeta assume qui il ruolo del vero colonizzatore: tutti i presenti infatti, una volta visto che Lemtà è poco più che una bambina, si ritirano disgustati, mentre il tenente persiste nel prenderli in giro, sostenendo che nessuno come lui sa comportarsi in colonia. È attraverso l'atto sessuale forzoso nei confronti di questa giovane donna che Berto descrive, mettendo in atto i dispositivi retorici della vergogna, la bruttura del colonialismo italiano in Africa.

Il protagonista non è un vero colonizzatore, proprio perché non riesce ad avere un rapporto sessuale con la ragazzina galla, nonostante sia da lei attratto. La sua è una rinuncia fatta con dolcezza. Tuttavia, sente il bisogno di non farsi prevaricare e propone

⁶³⁰ *Ivi*, p. 20.

⁶³¹ *Ivi*, p. 22.

⁶³² *Ibidem*.

a Gaeta un baratto: su un piatto della bilancia Lemtà, sull'altro una candela. Ma il soldato non ha via di scampo: riesce a non fare la figura del pavido in pubblico, nell'ambiente militare, ma non può non sentire il peso della vergogna di non essere riuscito a salvare Lemtà dalle voglie di Gaeta.

Sente il bisogno di dirlo a se stesso, ancora una volta per bocca del narratore, nei due modi antitetici in cui la voce narrativa, come abbiamo visto, si esprime. Il primo rivela l'ansia di comportarsi come un vero colonizzatore:

«era del tutto arbitrario attribuire a quella ragazzetta pensieri e sentimenti che si sarebbero potuti attribuire ad una simile ragazzetta⁶³³ dalla pelle bianca, e dai capelli lisci, e provarne compassione era una cosa del tutto fuori posto»⁶³⁴

Il secondo rappresenta invece la vera voce dell'anima del protagonista:

«Lui non sapeva più che fare. Aveva fatto, forse, tutto ciò che si poteva, ma sentiva che non bastava, e confusamente una sorta di tenerezza cresceva dentro di lui, già staccata dalla compassione»⁶³⁵

Questo, a mio avviso, è un passaggio fondamentale: il narratore esprime il senso di colpa attraverso l'incapacità di fare del bene, mostra la vera natura dell'uomo che non potrà mai essere dominatore. Inoltre la voce narrante specifica che la tenerezza del soldato non è quella provata da un individuo che si pone in termini di superiorità nei confronti di una donna sottomessa, presentandosi questa come "staccata dalla compassione", ossia da un sentimento che si prova tipicamente nei confronti di soggetti ritenuti più deboli. Berto, attraverso questa piccola precisazione, tratta narrativamente la bambina ponendola sullo stesso piano ontologico del protagonista: dominatore e subalterna posti allo stesso livello, nonostante gli avvenimenti. Dato che però, in certo modo, il protagonista manca di coraggio, si può dire che Lemtà in realtà mette il soldato alle strette da un punto di vista etico, ponendolo di fronte all'obbligo di comportarsi in modo deciso proprio nel momento lui ne è meno capace. In questo senso, il protagonista è posto su un piano di inferiorità, e può provare l'emozione definita vergogna morale perché da un lato non si comporta come il proprio universo di valori gli impone,

⁶³³ "Ragazzetta" è il termine con cui, nel Male oscuro, il protagonista indica quella che poi diventerà sua moglie. Questo rivela che la parola qui utilizzata da Berto porta con sé un carico affettivo non di poco conto.

⁶³⁴ *Ivi*, p. 25.

⁶³⁵ *Ivi*, p. 27.

dall'altro, il suo atto sessuale mancato viene scoperto dai commilitoni, i quali si aspettano da lui il comportamento del colonizzatore.

In un momento immediatamente successivo a questa dichiarazione, il protagonista può serenamente ammettere le proprie intenzioni:

«ciò che aveva fatto Gaeta, egli non l'avrebbe fatto. Ma accogliere la bambina accanto a sé nella stretta branda, e scaldarla e accarezzarla dolcemente, un po' come lui bambino nel letto grande di sua madre, questo sì l'avrebbe voluto, soltanto questo»⁶³⁶

È proprio questo iato costante tra uomo colonizzatore e uomo in quanto tale, sottomesso al *male universale*, che porta il narratore ad assorbire per una sola volta il pensiero e le parole della ragazzina: «indubbiamente nella condotta dell'uomo bianco c'era qualcosa che essa non capiva».⁶³⁷

Ma questo è l'unico momento in cui sappiamo cosa stia pensando Lemtà. In realtà, tra il soldato e la ragazzina non c'è assolutamente uno spazio di comprensione reciproca. Il fatto di non riuscire a consumare un atto sessuale con Lemtà, pur restando insieme nella tenda e nella brandina, è direttamente connesso alla mancanza di comunicazione tra i due, nonostante la ricerca di un minimo contatto da parte del soldato. Questa sensazione è maggiormente accentuata da un dato ulteriore: la bambina non è amara, ma galla, e la sua lingua, come sostiene Nasir, è molto diversa da quella degli abitanti abituali di quelle regioni. Il lettore sa che non si tratta di problemi di lingua, di comprensione effettiva: il problema è unico e la sua natura è politica. I due non si comprendono perché il protagonista non incarna perfettamente il suo ruolo, non agisce come un uomo nella sua posizione dovrebbe. Lemtà, invece, il suo ruolo lo incarna fin troppo bene, perché è sottomessa a più livelli: in quanto africana, in quanto galla, in quanto giovane e in quanto donna. Il suo viso è come quello di una statua di sale: al suo nome proferito dolcemente, risponde senza «alcun cambiamento d'espressione o di atteggiamento».⁶³⁸ Al ritorno dalla tenda di Gaeta tiene la testa bassa, nascondendo la sua espressione: «cosa pensasse, era impossibile saperlo».⁶³⁹ Il soldato fa un ultimo tentativo per comprendere Lemtà, guardandola intensamente, ma si ritrova

⁶³⁶ *Ibidem*.

⁶³⁷ *Ivi*, p. 21.

⁶³⁸ *Ivi*, p. 23.

⁶³⁹ *Ivi*, p. 26.

davanti «un volto dall'espressione indefinibile, cui si poteva attribuire tutto ciò che faceva piacere»:⁶⁴⁰ incarnazione della sottomissione o della resistenza?

Quella giusta è, a mio avviso, la seconda opzione. Infatti, nel momento immediatamente successivo, il soldato prova a sorridere alla bambina, senza ottenere una risposta. Allora prova a ottenere la sua benevolenza regalándole, per la seconda volta nel racconto, della cioccolata. La prima volta Lemtà non intende subito che la cioccolata è un alimento: è il protagonista a insegnarglielo e a farla mangiare. Ma la seconda volta, la ragazzina stupisce il lettore: «il cioccolato invece lo tenne in mano e restò a guardarlo, benché ormai sapesse che quella roba si mangiava».⁶⁴¹ Questo è un sottile atto di resistenza, poco dichiarata anche per via della tenera età di chi la agisce. Un atto ancora immerso nella densa foschia dell'incomunicabilità che divide i due protagonisti di questa storia.

A questo punto, il soldato non sa più che fare. Il narratore riesce solo a constatare: «con acuta amarezza percepì che proprio non c'era modo d'intendersi, con quella gente»⁶⁴². È questo il momento in cui confessa, in via liberatoria, che a lui non bastava «essere padrone per pochi talleri o per il diverso colore della pelle»⁶⁴³.

Nel finale del racconto, l'autore scioglie improvvisamente tutti i motivi tematici trattati: il tema e la materia narrativa si dissolvono, così come la scrittura che giunge al suo termine in piena coincidenza. Si tratta di un espediente narrativo, ovvero il contemporaneo esaurirsi del tema e della scrittura, che Berto replicherà in modo assai brillante nel finale del *Male oscuro*.

Il protagonista dimentica infatti il nome della ragazza con cui ha diviso le pene di una notte, rammentandosi solo la dolcezza del suo suono alla pronuncia e immaginando che, nella sua lingua sconosciuta anche all'amaro Nadir, dovesse avere un significato positivo.

In secondo luogo, il soldato, appena sveglio, guarda immediatamente ciò che accade all'esterno, come la sua natura gli suggerisce: il vento muore, la foschia immerge il paesaggio ostile tranne gli eucaliptus (dei quali parlerà nel racconto successivo, *Gli eucaliptus cresceranno*). Le condizioni meteorologiche del mondo diegetico mutano completamente e tornano quindi alla loro condizione iniziale: in questo, il meteo sembra

⁶⁴⁰ *Ibidem*.

⁶⁴¹ *Ivi*, p. 27.

⁶⁴² *Ibidem*.

⁶⁴³ *Ibidem*.

seguire metaforicamente lo sviluppo aristotelico della trama teorizzato (equilibrio iniziale, sconvolgimento di tale equilibrio, ritorno all'equilibrio).

In *explicit*, Berto richiama infine un passo già scritto all'inizio del racconto,⁶⁴⁴ prima che si consumasse la storia di Lemtà:

«Poteva anche essere bello, ed egli si chiese se chissà mai nella memoria gli sarebbe rimasto qualcosa a ricordargli ciò che stava guardando»⁶⁴⁵

Un espediente, quello della chiusura a cerchio, particolarmente caro a certa scrittura neorealista. L'osservazione non sembra peregrina, dato che questo racconto è stato redatto per la prima volta a Hereford, esattamente nel periodo che i critici e lo stesso autore hanno definito di *inconsapevole approccio* al neorealismo.⁶⁴⁶

Il secondo racconto, *Gli eucaliptus cresceranno*, mostra coincidenze con il primo a più livelli: tematico, strutturale, politico. Inoltre, sembra costruito esattamente sullo stesso personaggio protagonista in *Economia di candele*: i due soldati condividono infatti la volontaria emarginazione dal resto dei commilitoni, l'amore per lo spazio aperto e per il vagabondaggio, il senso di sottomissione nei confronti di un paesaggio ostile che non si vuole far conquistare da mani straniere.

Per sentirsi diverso, il soldato di *Gli eucaliptus cresceranno* sente infatti il bisogno di pensare – una variante della “commozione” ricercata dal protagonista del primo racconto – ma ritiene allo stesso tempo che i suoi pensieri siano troppo difficili:

«in un certo senso, dovevano possedere almeno un po' di spontaneità, nascere per così dire in armonia con i luoghi, la condizione, gli oggetti».⁶⁴⁷

Ma il luogo è Debre Tabor, a est del lago Tana in territorio amaro, la condizione è quella del soldato italiano colonizzatore e padrone straniero, gli oggetti sono i *fez*, il *curbasc*, il *teg*, i *tucul*. È quindi impossibile far scaturire pensieri “indigeni” in un uomo il cui punto di vista è situato altrove. Cammina su di «una terra alla quale non sarebbe mai appartenuto [...] dove non aveva alcuna voglia di restare»,⁶⁴⁸ nella quale perfino le

⁶⁴⁴ *Ivi*, p. 15.

⁶⁴⁵ *Ivi*, p. 28.

⁶⁴⁶ G. Berto, *L'inconsapevole approccio*, cit.

⁶⁴⁷ G. Berto, *Un po' di successo*, cit., p. 30.

⁶⁴⁸ *Ivi*, p. 31.

costruzioni con i tetti spioventi di lamiera, erette dalla precedente missione svedese, contribuiscono a rendere esotico il paesaggio.

I soldati, italiani o svedesi che siano, vivono un'esperienza incompleta perché, tornati a casa, possono parlare degli oggetti, dei paesaggi visti, ma non dell'amore messo nel costruirli, maneggiarli, viverli.

Il soldato è costantemente autocritico:

«perché non riusciva a prendere le cose com'erano, giocare a carte o divertirsi con le *sciarmutte*, e poi la Messa e mangiare fino a sentirsi pieni, e infine andare a dormire un po' brilli, con pensieri senza peso nella testa»⁶⁴⁹

È esattamente l'atteggiamento del protagonista del racconto precedente, preso costantemente dalla voglia di stare da solo per l'impossibilità di comunicare perfino con i propri simili. In un momento di poco successivo, il soldato infatti riflette sul senso della sua scelta di partire per l'Africa e quindi sulla sua stessa esistenza, ma il suo atteggiamento è chiuso nel momento in cui incontra, durante una passeggiata, un sergente addetto alla radio: «era fuor di dubbio che egli non poteva mettersi a parlare col sergente di queste cose»,⁶⁵⁰ come se anche un uomo italiano fosse un esemplare di una "specie" diversa dalla sua.

In più, l'atteggiamento ironico nei confronti dei superiori – le idee del Comandante del Presidio sono "cretine", «faccenda più idiota di questa era difficile immaginarla»⁶⁵¹ – la cosciente impossibilità di colonizzare il territorio etiope nonostante la voglia di fare qualcosa di grande (sarebbe morto da eroe ma in patria «lo sarebbero venuti a sapere molto tempo dopo, quasi di nascosto, perché non era bene si sapesse che un popolo dalla pelle nera sparava sui bianchi perché non sapeva che farsene delle strade asfaltate e dell'Inno dei Balilla»)⁶⁵² completano il quadro delle somiglianze reciproche.

I due protagonisti sono tanto simili da non rendere faticoso il considerarli come se fossero lo stesso uomo: il punto di contatto tra i due personaggi immaginari è infatti il loro creatore, Giuseppe Berto. Si tratta, appunto, di storie largamente attinte dall'esperienza biografica dello scrittore, ma sarebbe azzardato riportare direttamente le

⁶⁴⁹ *Ivi*, pp. 31-32.

⁶⁵⁰ *Ivi*, p. 36.

⁶⁵¹ *Ivi*, pp. 29-30.

⁶⁵² *Ivi*, p. 38.

esperienze dei due sullo stesso piano della vita reale dell'autore. Bisogna invece considerare la possibilità che Berto abbia creato, da un punto di vista genealogico, un proprio *alter ego* finzionale comune a entrambi i racconti, una sorta di “archetipo” a partire dal quale la “tradizione” si biforca nei due rami che producono i due personaggi letterari, come se fossimo di fronte a uno *stemma codicum (personarum)*.

Tale possibilità teorica può essere presa in considerazione a partire dal fatto che entrambi i soldati non hanno un nome, ma hanno in comune un passato e, soprattutto, delle considerazioni sul presente, tra cui: la facile passione per donne molto giovani, l'ironia riguardo alla sbadataggine e alla fallacia dei superiori in grado militare, il senso di inferiorità, l'amore non ricambiato per una donna, lo scetticismo nei confronti del governo fascista.

In particolare, il fatto che il soldato di *Gli eucaliptus cresceranno* sia partito per l'Africa un po' per amor di patria, un po' perché «voleva bene a una ragazza che voleva bene a un altro»,⁶⁵³ richiama alla memoria la biografia di Berto, volontario per amor di patria e per la delusione in cui è svanito il suo amore per Liliana Ligabue, una ragazza veneziana rifugiata per un periodo a Mogliano Veneto con la famiglia.⁶⁵⁴

La scelta di non dare un nome ai due personaggi ha principalmente due motivi, come abbiamo visto: il primo corrisponde alla volontà di non legare in modo eccessivo i protagonisti dei racconti a un mondo prettamente finzionale, che non abbia a che fare completamente con la realtà personale dell'autore; il secondo motivo è il rovescio del primo: l'autore non può dare il proprio nome al soldato perché non vuole che la propria esperienza sia direttamente paragonabile a quella del personaggio. Così facendo, Berto salva la natura mimetica, quindi letteraria, della sua scrittura, ma al tempo stesso lancia in modo evidente un'esca nel mare della propria biografia reale.

Tale dispositivo viene attivato dal narratore (la cui *voce*, è bene precisarlo ancora, parla alla terza persona) a causa del proprio senso del pudore: un'emozione comune a tutti gli scrittori qui trattati. In questi racconti, Berto cerca di *velare*⁶⁵⁵ il proprio coinvolgimento personale nelle vicende narrate, poiché i suoi protagonisti sono spesso dei *nonymnoi* (dei quali, com'è costume moderno, si narra tuttavia la vicenda), e le loro vicende sono narrate in terza persona.

⁶⁵³ *Ivi*, p. 35.

⁶⁵⁴ Cfr. Dario Biagi, *Vita scandalosa di Giuseppe Berto*, cit., p. 30.

⁶⁵⁵ In senso freudiano. Cfr. Sigmund Freud, *Il poeta e la fantasia*, in *Opere*, v. V, Bollati Boringhieri, Torino, 1972. *Gesammelte Werke*, v. VII, Fischer, Frankfurt am Main, 1966, p.223.

Inoltre, mi preme sottolineare che, nel caso del *Male oscuro*, Berto sceglierà di *velare* in modo più leggero il proprio coinvolgimento, dato che la narrazione, condotta da un protagonista senza nome, è tuttavia agita in prima persona. Al contrario, in *La cosa buffa* i personaggi hanno un nome, ma il narratore è extradiegetico e parla quindi in terza persona.

Un altro esempio, al fine di confermare i punti di contatto tra i due racconti: in *Gli eucaliptus cresceranno*, si ripete ulteriormente lo sdoppiamento del narratore. Si tratta di un procedimento complesso, messo in atto per dare corpo a una *voce* che sia il più possibile polifonica. Tale polifonia assorbe sia i pensieri del protagonista (attraverso il discorso indiretto libero), sia i pareri della comunità di soldati.

Tale comunità è portatrice di valori che Berto, negli anni in cui revisiona i testi qui analizzati, non condivide più, se mai li condivise sino in fondo. L'ironia, il mezzo esorcizzante che caratterizzerà la scrittura di Berto negli anni Sessanta, è figlia del ripensamento dell'autore sul proprio passato. Un ripensamento che, per mezzo della terapia psicanalitica condotta da Nicola Perrotti, ha guidato Berto nell'analisi delle proprie vergogne e delle proprie colpe, le quali spesso si fondono, nella scrittura, in un'unica emozione.

1.3 *Il cielo è rosso*

Dopo le prime prove narrative, consistenti nei racconti pubblicati su *Argomenti* a Hereford, Berto inizia gradualmente ad alzare il tiro della propria ambizione di scrittore. Comincia così a comporre *Le opere di Dio*, non certo un romanzo di ampio respiro, ma un romanzo breve che fungerà da anticamera al più noto *Il cielo è rosso*.

Le opere di Dio è un titolo provocatorio, quasi blasfemo. È tratto dal Vangelo di Giovanni, dal passo in cui l'evangelista racconta la guarigione del cieco nato:

«Passando vide un uomo cieco dalla nascita e i suoi discepoli lo interrogarono: "Rabbi, chi ha peccato, lui o i suoi genitori, perché egli nascesse cieco?". Rispose Gesù: "Né lui ha peccato né i suoi genitori, ma è così perché si manifestassero in lui le opere di Dio"»⁶⁵⁶

Sono queste le opere di Dio? Perché è sempre necessaria la presenza del male affinché il bene si manifesti? Il male è quindi consustanziale al bene? Sono questi gli interrogativi che Berto si pone a quell'altezza storica e non solo, dato che commenterà due volte il passo del Vangelo di Giovanni nel suo ultimo romanzo, *La gloria*.

Nel *Cielo è rosso* il male torna, matura, diventando infine *male universale*, ovvero il tema bertiano per eccellenza. Prima di entrare nel merito, è necessario ripercorrere la genesi del romanzo e isolare due avvenimenti che, nel campo di Hereford, hanno dato avvio alla scrittura del romanzo.

Gaetano Tumiatì racconta, in *Prigionieri nel Texas*, l'arrivo nel campo di un nuovo prigioniero, il sottotenente Maran.⁶⁵⁷ È lui il primo a raccontare a Berto dei fatti di Treviso: un bombardamento devastante aveva completamente distrutto la città, il 7 aprile 1944. Anche nel campo adiacente al loro, quello dei soldati semplici, giungono nuovi prigionieri e Berto inizia a cercare i trevigiani per chiedere informazioni. Ma il problema è, appunto, che questi si trovano in un altro campo, diviso dal loro per mezzo di due reticolati distanti quattordici metri l'uno dall'altro. Così, comunicando in condizioni assai precarie con gli altri veneti e di nascosto dalle sentinelle, Berto riesce ad avere qualche dettaglio in più.

⁶⁵⁶ Giovanni 9,1-3.

⁶⁵⁷ G. Tumiatì, *Prigionieri nel Texas*, cit., p. 99.

Non bisogna dimenticare che lo scrittore è nato a Mogliano Veneto, a diversi chilometri da Treviso, ed è stato già informato dagli stessi soldati che lì nulla è accaduto. Perché allora tanto accanimento e tanta curiosità? Qualcosa accade di certo nell'intimo dell'autore, perché proprio da quel momento inizia a scrivere *Il cielo è rosso*, storia di quattro orfani che cercano di sopravvivere tra le rovine di Treviso.

Sicuramente Berto fu sollecitato dai fatti del 25 luglio, dell'8 settembre, dal diverso trattamento che gli americani gli riservarono col passare del tempo. In Italia morte e distruzione, a Hereford continue perquisizioni e insistenti domande di collaborazione con gli Alleati.

Le notizie da Treviso, tuttavia, non furono la sola fonte di ispirazione. Berto infatti, come dice egli stesso nel suo *Inconsapevole approccio*, «aveva letto proprio allora un articolo sulla rivista "Life" corredato da numerose fotografie che mostravano dei ragazzi sardi miseramente ridotti a vivere di carità e di rifiuti».⁶⁵⁸ Si tratta di un luogo spesso citato nella bibliografia bertiana, ma mai davvero approfondito.

Dopo aver condotto uno spoglio sistematico di tutti i numeri di Life del biennio '43-'44, posso dire con certezza che l'autore vide quegli scatti sicuramente dopo il 19 giugno del 1944, data della pubblicazione sulla rivista dell'articolo del caporale Paul E. Deutschman, intitolato *After the battles. A U.S. soldier describes misery war has brought to people of small sardinian town*.⁶⁵⁹

Così come il primo racconto di Tumiati, anche l'articolo del caporale influenza molto lo scrittore. Deutschman è l'ennesimo fecondo contatto tra Berto e il mondo del giornalismo, indica la strada giusta a un autore che già aveva intuito le proprie qualità, stilisticamente e tematicamente: infatti, le *Opere di Dio* è già un testo pervaso dalla morale e dalla tensione di chi chiede il perché del bene e del male, di chi si interroga sulla consapevolezza di chi agisce il male. Il caporale Deutschman, inconsapevolmente certo, propone la stessa tematica dal punto di vista americano, nel momento in cui descrive le terribili condizioni del villaggio sardo di Borgovecchio:

«We can't help thinking that unwillingly we have helped bring this degradation to Borgovecchio. We can't help feeling humble about the appalling job or repairing and

⁶⁵⁸ G. Berto, *L'inconsapevole approccio*, cit., p. 30.

⁶⁵⁹ P. E. Deutschman, *After the battles. A U.S. soldier describes misery war has brought to people of small sardinian town*, in Life, 19 giugno 1944, pp. 53-60.

feeding and clearing that faces us. We know that so far we have not done nearly enough of this job».⁶⁶⁰

Il senso di questa frase viene fortemente complicato nella narrazione bertiana: il concetto è infatti ripreso nel *Cielo è rosso*, ma viene universalizzato e assume su di sé una carica simbolica. Nel momento in cui gli americani si accingono a bombardare Treviso, il narratore descrive il meccanismo psicologico di autodifesa del soldato bombardiere, quello che poi avrebbe analizzato a fondo Günther Anders nel suo diario giapponese,⁶⁶¹ quello che il caporale Deutschman nasconde, celando la sua *vergogna morale* – tutti vedono gli effetti delle sue azioni di soldato – nella parola *unwillingly*:

«E gli uomini nel cielo niente sanno di ciò, o non vi pensano. Anch'essi, quando si figurano la propria vita, se la figurano comoda e tranquilla, una bella casa e del lavoro giusto e della gente intorno con cui vivere in pace. Eppure un male universale ha dato loro la possibilità di uccidere delle persone sconosciute, così simili a loro stessi. Un male tanto grande, per cui essi portano terrore e morte e distruzione senza pensarci, con la coscienza di compiere un dovere. Le loro mani hanno un gesto semplice per muovere le leve. Gli sportelli sotto le carlinghe sono aperti e le bombe scivolano nell'aria. Essi non possono sentire il rumore che fanno le bombe quando cadono. [...] Per un certo tempo il nemico non potrà più servirsi della stazione, dei binari, forse del ponte, se è stato colpito. E se per fare ciò essi hanno prodotto una somma di dolore umano che niente potrà cancellare, nessun bene mai sulla terra, questa è una cosa che non ha importanza. Essi non vi pensano, e non ne hanno colpa, a causa del male universale».⁶⁶²

Deutschman descrive la realtà con l'ausilio di un carico emozionale molto simile a quello provato dal Berto soldato. I bambini descritti nell'articolo, i quali accolgono ogni singolo soldato americano con richieste di carità, assomigliano molto, infatti, ai ragazzi del *Cielo è rosso*:

«They are impudent little bandits who scarcely seem like children. [...] All these children wear the same wise, knowing, thoroughly disillusioned expression, as if the enchanting veil of childhood beliefs and dream had long since been ripped from before their faces. Indeed, war, hunger, perhaps the fascist virus and the coming of the fabulous

⁶⁶⁰ P. E. Deutschman, *After the battles*, cit., p. 53. Testo non tradotto in italiano.

⁶⁶¹ G. Anders, *Essere o non essere*, cit.

⁶⁶² G. Berto, *Il cielo è rosso*, Longanesi, Milano, 1965, pp. 58-59.

Americani have made of Italian children moochers with a wisdom that far outstrips their tender years».⁶⁶³

Carla e Tullio, i più disillusi tra i personaggi del romanzo, sembrano coincidere con queste descrizioni: fumano e spacciano sigarette – «they demand cigarettes first of all, then money and any king of eatable you might have in your possession»⁶⁶⁴ – vivono in un mondo in cui perfino la prostituzione di Carla è accettata – «One boy of 9 years [...] now spends the entire day pimping about town for his sister and managing the line of soldiers that forms outside her doorway»⁶⁶⁵ – e in cui perfino un ragazzo borghese come Daniele veste abiti laceri – «there are patched and repatched trousers, torn and return sleeves»⁶⁶⁶ – e ha bisogno che Giulia li ripari.

Tuttavia, il passo in cui il testo di Deutschman risulta più chiaramente come fonte è quello in cui il soldato americano racconta una sua esperienza con due bambine sarde, che nell'articolo pubblicato su *Life* è separato in un paragrafo a parte intitolato *The ice-cream game*:

«They were two little girls, sister obviously, who stood shyly (with a studied shyness, but I didn't suspect it) hand-in-hand [...]. They were perhaps 7 and 9 years old and were knowingly beautiful children [...]. One of the sisters, the elder, winked at me and smiled winningly. When she saw my returning smile, she came up to me and took my hand in her tiny paw, never to release it».⁶⁶⁷

Il soldato inizia quindi a camminare per le vie di Borgovecchio tenendo per mano le bambine: una parata gloriosa in cui gli sembra di aver assolto, finalmente, ai suoi propositi democratici e civilizzatori, e durante la quale si espone in tutta la sua persona agli occhi della cittadina disastata. Solo all'ultimo momento si rende conto che le ragazze hanno messo in atto una piccola trappola. Solo allora la sua *pretesa di ammirazione* risulta non realizzata e si attiva, quindi, l'emozione della vergogna:

⁶⁶³ P. E. Deutschman, *After the battles*, cit., p. 53.

⁶⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁶⁵ *Ivi*, p. 54.

⁶⁶⁶ *Ivi*, p. 58.

⁶⁶⁷ *Ivi*, pp.54-56.

«But a moment later the procession halted. I found that they had led me to the doorway of the little store that sold what passed for ice-cream [...]. Disillusioned, I got the point and bought cones all around».⁶⁶⁸

Una delle prime immagini del libro di Berto, quella che riguarda la presentazione dei personaggi femminili, è perfettamente coincidente con la narrazione del caporale: Carla, la più grande e bella delle cugine, riesce nel suo proposito di fare la carità di fronte a un negozio di dolciumi, senza provare vergogna. (Da questo momento in poi, anche per questioni autobiografiche di cui parlerò a tempo debito, la pasticceria nella narrativa di Berto rappresenterà un luogo misterioso in cui si decidono le sorti dei personaggi). Anche Giulia, spinta dalla cugina, prova a fare la carità, ma se ne vergogna tanto che, dopo alcuni tentativi falliti per via della sua timidezza, quasi inizia a piangere in mezzo alla strada.

«Giulia rimase sola e cominciò ad osservare turbata le facce di quelli che passavano. Tutti camminavano disinvolti. E doveva essere perché mangiavano bene e avevano bei vestiti e le tasche piene di soldi, che erano così disinvolti. E non si accorgevano di lei. Pensava che se l'avessero vista così com'era, con le scarpe e i vestiti logori, le avrebbero fatto la carità anche senza che lei la chiedesse. Ma pareva che nessuno si accorgesse di lei».⁶⁶⁹

La *pretesa di attenzione* della bambina viene ignorata del tutto dai passanti: per questo la sua paura di provare vergogna diventa realtà. Tuttavia, un altro tipo di vergogna colpirà Giulia di lì a poco:

Pensò di chiedere a un signore, adesso. Ne aspettò uno che sembrasse buono, ma poi si sbagliò del tutto circa la bontà del signore. "Via, via", egli disse seccato, e lei si ritrasse vivamente, e andò a finire tra le gambe di un altro signore.

Il nuovo signore si fermò a guardare verso il basso quella bimba sudicia che gli era capitata addosso. La vide mortificata, quasi sul punto di piangere.⁶⁷⁰

Una volta che la *pretesa di attenzione* della bambina viene esaudita, la successiva *pretesa di approvazione* viene rifiutata in modo secco e assai umiliante. Per fortuna, il «nuovo signore» in cui Giulia si imbatte è di altro temperamento e subito le chiede:

⁶⁶⁸ *Ivi*, p.56.

⁶⁶⁹ G. Berto, *Il cielo è rosso*, cit., p. 25.

⁶⁷⁰ *Ivi*, pp. 25-26.

«"Cosa vuoi?" domandò.

La bimba che in un primo momento aveva alzato la testa, ora la riabbassò, mettendosi a guardare le mani che teneva strette davanti. Da lei non venne alcuna risposta.

"Mendicante?" domandò ancora il signore.

La bimba stava ostinatamente con la testa bassa, e il signore non poteva vedere se non i suoi capelli quasi biondi, legati in due gruppi, con della fettuccia nera, e le sue scarpe in fondo, sformate e senza più colore». ⁶⁷¹

La bambina mette in atto una reazione fisiologica tipica: abbassa lo sguardo e si concentra sulle proprie mani, simbolo e causa della vergogna; le parole le si seccano in gola. L'uomo ha quindi tempo di notare le sue scarpe lacere, esattamente come i passanti di via Roma, nel racconto *Prospettive*, avrebbero osservato le vesti lacere e ricoperte di PW del soldato Berto.

«E intanto la gente continuava a passare vicino a loro, e la bimba pensava che adesso l'avrebbero messa in prigione, e avrebbe già voluto esserci, in prigione, e non trovarsi più in quel posto. Invece il signore le aprì una mano e vi mise una moneta.

La bimba impiegò molto tempo a rendersi conto della cosa, e quando volle vedere il signore, egli non c'era più, né lo poté distinguere tra la gente che camminava. Non si ricordava neanche come fosse il suo viso, e neppure di che colore fosse il vestito, e tuttavia continuò a guardare tra la gente, con gli occhi incantati e una grande commozione nel cuore, perché aveva incontrato la bontà sulla terra, per la prima volta nella sua vita». ⁶⁷²

«La bontà sulla terra»: così deve essersi sentito Deutschman nel corso della sua parata a Borgovecchio, mano nella mano con le bambine sarde. In questo ultimo passo, Giulia avverte il bisogno di una punizione, la necessità di espiare in qualche modo il proprio peccato. Trova tuttavia un'assoluzione, da parte di un uomo del quale dimenticherà immediatamente il volto. L'assenza o la dimenticanza dei volti, come abbiamo visto, è tema ricorrente nella letteratura della Shoah: lo è anche nella letteratura bertiana perché, come vedremo, torna prepotentemente tra le pagine del *Male oscuro*, nel sogno della libreria Rossetti e nei ricordi d'infanzia del protagonista.

È quindi possibile affermare che l'articolo del caporale Deutschman svolga una funzione di riferimento testuale, soprattutto nelle prime battute del romanzo di Berto. La presentazione di Carla e Giulia è, a parer mio, fortemente influenzata dal racconto della

⁶⁷¹ G. Berto, *Il cielo è rosso*, cit., p. 26

⁶⁷² *Ibidem*.

coppia di sorelle sarde che mettono in atto l'*ice-cream game*. Certo è che Berto complica e approfondisce esponenzialmente il discorso del giornalista-soldato, dato che la descrizione di Giulia e Carla è sottilmente, profondamente psicologica, come si è visto: la sfrontatezza di Carla e la vergogna cronica di Giulia saranno infatti le marche caratteriali definitive che accompagneranno i personaggi fino alla fine del racconto.

Deutschman propone una scena vera, reale, palpabile. Berto la riprende, ne complica i contenuti attraverso un procedimento che mira a universalizzarla, a renderla simbolica: Giulia e Carla non sono mai esistite, eppure vestono il ruolo di rappresentanti dell'infanzia sofferente in guerra. I loro gesti, le loro parole, i loro sguardi sono portatori di una verità simbolica che si è incarnata. Deutschman, quindi, narra un male particolare e contingente, fortemente legato alla Storia, mentre Berto parla del *male universale*, un concetto etico che vuole essere valido per ogni guerra possibile.

L'ipotesi che Berto abbia a cuore il tema dell'infanzia in guerra è corroborata da un ulteriore evento testuale che, ancora una volta, sembra trarre parziale ispirazione dall'articolo dell'americano. In un passo del paragrafo intitolato *On her own*, si descrive una mendicante di quattro anni che vive di espedienti, staziona sui gradini della piazza centrale di Borgovecchio e dorme nella sporcizia. La sua situazione è terribile, ma il giornalista ci dice che non è un caso isolato e che quindi la carità della gente non è particolarmente concentrata su di lei, nonostante sia solo una bambina. Leggendo le descrizioni di Deutschman viene da pensare alla figura di Maria, la problematica bambina del *Cielo è rosso*. Il primo incontro tra lei e Daniele ha, inoltre, forti motivi di connessione con il racconto *Economia di candele*:

«Teneva fissato su Daniele il suo sguardo che era come incantato, e un po' sciocco, anche. Portava un vestito come quello di Giulia, di stoffa grossa e scura.

Daniele provò a sorridere, ma essa non mutò la sua espressione.

Giulia intervenne facendole una carezza sul viso. "Non aver paura", disse. "E' un nostro amico. Digli buona sera".

Tuttavia la bambina non parlò, e rimase ferma. Allora Giulia la prese per una mano e la condusse a sedersi vicino al fuoco»⁶⁷³

Daniele prova a sorridere ma non riceve una risposta. Al contrario, il volto della bambina rimane inespRESSIVO: si tratta di una dinamica degli sguardi assai simile a

⁶⁷³ *Ivi*, p. 129
250

quella già rappresentata da Berto, nel rapporto tra il soldato italiano e la piccola Lemtà in *Economia di candele*.

Tutto ciò chiarisce meglio il ruolo di Deutchman: nonostante il tema dell'infanzia sia già connaturato alla scrittura bertiana, a mio parere l'articolo dell'americano continua a esercitare una certa influenza nel caso di Maria. La piccola Maria è infatti un personaggio quasi unico del panorama narrativo italiano, perché soffre di una malattia psichica non ben definita, e la malattia mentale infantile non è certo uno dei terreni più battuti della nostra letteratura.

Quelli che seguono sono gli scatti di cui parliamo, visti da Berto nel campo di Hereford più di settant'anni fa. Il loro autore è George Rodger.



Children fight for refuse dumped from garbage trucks. Orphaned, homeless, destitute, countless Italian kids are now running wild in gangs, scavenging for food or stealing it.

674

⁶⁷⁴ George Rodger, *Life* 19 Giugno 1944, p. 58.



Malnutrition shrivels the limbs and bloats bellies of homeless Italian children. Many no older than these stand outside restaurants and beg U. S. soldiers to take them in.

675

⁶⁷⁵ *Ivi*, p.54.
252



Young smokers cadge from every passing soldier. U. S. cigarets have become prime currency in Italy, may bring the equivalent of \$1 to \$2 a package in trade or barter.

676

La visione di queste immagini non può lasciare indifferente Berto: in quanto soldato volontario, si sente in certo senso colpevole di ciò che ormai sta accadendo al suo stesso popolo. Senso di colpa, dunque. Eppure, il fatto che tutto ciò venga portato alla coscienza attraverso la *visione* di alcune immagini ci permette di considerare questo moto autoriflessivo anche dal punto di vista della vergogna. Il messaggio contenuto nelle fotografie, per Berto, corrisponde a un monito: ecco cosa hai contribuito a fare,

⁶⁷⁶ *Ivi*, p. 56.
253

nonostante tu non avessi cattive intenzioni. L'autore risponde, quindi, con la teorizzazione del *male universale*, cioè il concetto di predestinazione al male⁶⁷⁷ che troverà pieno compimento nella figura di Giuda in *La gloria*. Per questo ho sostenuto, più su, che la scrittura di Berto è prima di tutto un impegno di tipo etico: è legata a doppio filo con un'esperienza di morte e, dagli anni Sessanta in poi, con un'esperienza di malattia.

Il morente, secondo Walter Benjamin, ha un grande potere, ovvero quello di poter tramandare l'*Erlebnis* e la propria saggezza:

«l'indimenticabile affiora d'un tratto nelle sue espressioni e nei suoi sguardi e conferisce a tutto ciò che lo riguardava l'autorità che anche l'ultimo tapino possiede, morendo, per i vivi che lo circondano. Questa autorità è all'origine del narrato».⁶⁷⁸

Il punto di morte è, quindi, la condizione ideale della testimonianza. Coloro che hanno toccato il fondo, i *sommersi*, sarebbero stati i migliori testimoni della Shoah: per questo Levi teorizza la quasi impossibilità della testimonianza. Tuttavia, tutti noi abbiamo contribuito a costruire un universo di senso, delle pratiche sociali e politiche intorno alla letteratura della Shoah. Si dirà che nessun testimone è venuto dalla schiera dei *mussulmani*, tuttavia crediamo e diamo grande autorità a uomini che sono stati vivi tanto a lungo da poter scrivere la loro esperienza in un libro. Qual è la ragione di tutto questo?

La risposta sta nell'analisi della condizione della prigionia, cioè la condizione da cui proviene la scrittura di Levi e in cui è nata la scrittura di Berto. La prigionia è infatti un estenuante e disperato *prolungamento* del punto di morte, non importa che il prigioniero sia poi destinato a morire realmente. La sua esistenza si fa immobile perché, lungo tutto il periodo di carcerazione, non esistono prospettive, lo sforzo progettuale di ogni uomo libero viene annullato nell'immobilità di un presente senza futuro. Tuttavia, *il futuro esiste ancora*, anche se labilmente.

Il *mussulmano* descritto da Primo Levi non può testimoniare proprio perché, filosoficamente, si trova già al di là del punto di morte, avendo egli rinunciato a

⁶⁷⁷ Di questo aspetto particolare dell'opera di Berto di è occupato a più riprese Alessandro Vettori. Cfr. Alessandro Vettori, *La predestinazione al male nell'opera di Giuseppe Berto*, Forum Italicum. A Journal of Italian Studies, 36-2 (Fall 2002), pp. 316-338, e Id., *Libertà e predestinazione nell'opera di Berto*, in L. Fontanella e A. Vettori, *Giuseppe Berto. Thirty years later*, Marsilio, Venezia, 2009, pp. 71-79.

⁶⁷⁸ Walter Benjamin, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov*, in *Angelus Novus*, Einaudi, Torino, 1962, p. 246.

qualsiasi interesse nei confronti del mondo. Al contrario, il prigioniero comune *vive una morte* e per questo motivo, per quest'ultima fiamma di vita continua a porre incessantemente un'ipoteca sulla realtà che sta oltre la sua prigione, come il morente che proferisce le sue ultime parole ai cari che lo vegliano sul suo ultimo giaciglio.

Berto scrive il *Cielo è rosso* in questa condizione, in una dilatazione temporale del punto di morte. Nel 1944 si rende conto di aver sbagliato tutto, di essere stato anche lui colpevole e attore di una guerra ingiusta, di aver creduto nell'ideale fascista che poi si è rivelato come l'ideale terribile per eccellenza. Dal proprio fallimento, dal proprio senso di colpa e vergogna nei confronti dell'armonia del cosmo, ormai lacerata dalle bombe, può prendere la parola con *autorità*, quella del morente, e scrivere di un *male universale* che riguarda tutti noi. Il passato e il futuro non hanno peso di fronte a questa predestinazione al male: solo la disperazione di un presente atemporale può accogliere e spiegare tutto questo.

Nel finale del *Male oscuro*, il protagonista si trova proprio in una condizione di atemporalità, in un eterno presente che gli permette di chiudersi, come il misantropo Alceste, in solitudine e al riparo dagli uomini malvagi. Anch'egli vive, quindi, nel limbo di un punto di morte perenne, in cui si continua a vivere senza nutrire alcuna prospettiva nei confronti del futuro, come accade ai morti di *Spoon River*. Il lettore scopre solo alla fine del romanzo che il protagonista sta parlando da un punto immobile sulla linea del tempo. Berto rende esplicita questa sorta di agnizione e investe il protagonista di una autorità particolare che pone il suo sigillo sulla narrazione: quella di chi parla da un letto di morte.

Tornando al *Cielo è rosso*, si può dire che per Berto la vita a Hereford fu una palestra intellettuale di rinnovamento della società. Una nuova società in piccolo, più facile da analizzare e comprendere. Attraverso la propria riflessione personale, è riuscito a elevarla a esempio universale delle condizioni esistenziali dell'uomo a lui contemporaneo.

«Poiché nei miei primi libri trattavo di particolari problemi (guerra, fame, occupazione di terre incolte, ingiustizia sociale) il fatto che essi siano stati accettati da paesi di opposta civiltà e struttura politica – dall'America alla Russia, dall'Inghilterra alla Cina,

dalla Spagna alla Francia, alla Germania, al Giappone, eccetera – mi conforta nella fiducia che non si trattava di libri di propaganda politica». ⁶⁷⁹

Solo adesso, giunti alla conclusione di questa rilettura, possiamo porci di fronte alla pagina conclusiva del *Cielo è rosso*:

«A poco a poco la gente capiva. Non era più una guerra da sopportare, era una guerra perduta. Nonostante tutto quel che si diceva, bisognava pensare che quella era una guerra perduta. Ed essi erano stati lasciati soli a sopportare il peso della disfatta, un peso troppo grande per un popolo povero, in un paese devastato e isterilito dalla guerra». ⁶⁸⁰

Quelle persone che non capiscono e che fanno fatica ad accettare che si tratti di una guerra perduta: chi sono, se non i compagni di prigionia di Giuseppe Berto? Sono loro a restare da soli e a sopportare la disfatta di essere stati fascisti, di aver combattuto dalla parte sbagliata.

Ma Berto non si ferma al “noi”, non parla soltanto della situazione generale dei suoi compagni. Ha bisogno di parlare anche di sé, della sua vergogna universale:

«E non si poteva neanche prevedere quando sarebbe finito il peso di una disfatta. Forse non sarebbe finito nel periodo della vita di un uomo, e allora tutti quegli uomini che vivevano e pensavano, non avrebbero mai più potuto essere contenti durante la loro vita». ⁶⁸¹

Berto infatti portò il peso del proprio passato di soldato e di fascista per tutta la vita, sviluppando un senso di colpa e una vergogna che, nel corso degli anni, lo avrebbero portato a immedesimarsi perfino in Giuda Iscariota, il traditore che, data l'antonomasia, porterà la vergogna della propria colpa in eterno.

Eppure Berto, nell'*Inconsapevole approccio*, parla di una seconda identificazione: quella con Cristo. Dopo aver sostenuto che «la fine di Gesù ha dei terrificanti aspetti volontari» – il tema portante di *La gloria* – così parla del suicidio di Daniele:

«Daniele è la borghesia ed era giusto, secondo quanto Berto poteva pensare stando nel campo di prigionia, che la borghesia, responsabile del fascismo e della guerra, sparisse nel disastro. Ma Daniele è anche Berto, e il suo suicidio non si può spiegare se non con la

⁶⁷⁹G. Vigorelli, *Domande a Giuseppe Berto*, cit., p. 63.

⁶⁸⁰G. Berto, *Il cielo è rosso*, cit., p. 350.

⁶⁸¹*Ibidem*.

psicologia del profondo, ossia non dimenticando che chi creava quel personaggio e in lui s'identificava, era un povero cristo dentro un recinto di filo spinato, tanto dolorante da sentirsi responsabile d'un male che per molti versi sembrava addirittura trascendere la capacità umana di fare del male, e tanto superbo da volersi assumere i peccati degli altri e di voler finire, se non su di una croce, almeno sotto un treno»⁶⁸²

⁶⁸² G. Berto, *L'inconsapevole approccio*, cit., p. 75.

1.4 *Il brigante e Guerra in camicia nera*

In altre parole, il mio scopo è soltanto quello di attirare l'attenzione della gente su problemi sui quali mi sembra giusto che la gente si fermi un po' a meditare, e per arrivarci meglio mi servo dell'esposizione di opinioni personali spesso volutamente arrischiate.⁶⁸³

*Il brigante*⁶⁸⁴ e *Guerra in camicia nera*,⁶⁸⁵ se nominati insieme, danno quasi l'idea di un ossimoro, tanta è la loro apparente distanza ideologica. Provocatore per vocazione, infatti, Berto «pare attraversare da destra a sinistra tutto intero lo spettro politico italiano»,⁶⁸⁶ non solo a uno sguardo generale gettato sull'intera parabola della sua vita, ma anche focalizzando l'attenzione sulla semplice composizione di questi due libri.

Tenendo conto, inoltre, del costante impegno etico della sua scrittura, Berto viene a collocarsi, tra ideologia ed esperienza vissuta, in una concettuale terra di nessuno, a cavallo tra cultura di destra, cultura di sinistra e cristianesimo. Si tratta, come è chiaro, delle tre correnti di pensiero che hanno acceso il dibattito italiano sin da prima della guerra, quelle impersonate in *Conversazione in Sicilia* dalle prosopopee di Ezechiele, Calogero e Porfirio.

Alessandro Vettori, nel suo recente studio su Berto, pone in tal modo la medesima questione:

«Da una convinta ammirazione per il rigorismo ideologico fascista, senza però mai diventare vuoto trionfalismo, in testi come *Guerra in camicia nera*, si passa impercettibilmente a una altrettanto persuasiva esposizione delle convinzioni marxiste, ad esempio nel romanzo *Il brigante*, ma senza poter mai inquadrare l'autore in una singola corrente che lo identifichi politicamente. Altrettanto vale per il rapporto di Berto con la fede cristiana. Originario della cattolicissima provincia veneta ed educato in un collegio di Salesiani, lo scrittore non cede alle forti pressioni familiari e sociali senza vagliare il significato di un'appartenenza all'ortodossia cattolica. [...] La sua prospettiva di non-allineato darà ai suoi scritti un'affascinante patina di novità su temi mai risolti, ma formulati nella dimensione del mistero e della fede»⁶⁸⁷

⁶⁸³ G. Berto, *Due risposte*, in *Soprappensieri*, cit., p. 151, già in *Il resto del Carlino*, 2 febbraio 1964.

⁶⁸⁴ Giuseppe Berto, *Il brigante*, Einaudi, Torino, 1951.

⁶⁸⁵ Giuseppe Berto, *Guerra in camicia nera*, Garzanti, Milano, 1955.

⁶⁸⁶ Alessandro Vettori, *Giuseppe Berto: La passione della scrittura*, Marsilio, Venezia, 2013, p. 123.

⁶⁸⁷ *Ivi*, pp. 123-124.

È meglio in questo caso spiegare per esteso ciò che intende, in sintesi, Vettori. Berto è sempre stato un amante dell'ordine⁶⁸⁸ e delle cose ben fatte, come dimostra il suo perfezionismo; tuttavia, l'ammirazione non va al rigorismo ideologico del fascismo, ma al suo slancio anticonservatore. Ogni sua posizione al riguardo non è allineata con le linee di partito:

«Noi non odiamo né gli inglesi né gli americani, anche se qui non fanno che predicare che bisogna odiarli. Anzi, abbiamo rispetto e ammirazione per la loro civiltà e per le loro conquiste nel campo sociale ed economico. Ma disapproviamo i loro sistemi politici, quel conservatorismo che, pur combattendolo in patria, essi pretenderebbero di imporre in campo internazionale».⁶⁸⁹

Le sue posizioni non allineate non riguardano soltanto l'indifferenza nei confronti della propaganda contro inglesi e americani. Il passo che segue rende chiaro il pensiero politico di Berto all'altezza del 23 novembre 1943, mentre si trovava in Cirenaica. Com'è chiaro, in quel momento Berto è ancora un fascista convinto, non avendo ancora sperimentato il campo di Hereford. Eppure, il suo pensiero non somiglia a quello del fascista comune e riserva delle sorprese:

«Un altro punto sul quale io e il mio amico ci troviamo d'accordo è la necessità della rivoluzione postbellica. Innanzitutto si tratterà di una rivoluzione nel fascismo e non contro il fascismo. Noi siamo convinti che la teoria del fascismo contiene i principi morali, sociali ed economici necessari alla civile convivenza di un popolo e dei popoli fra di loro, e che la necessaria limitazione della libertà, molto minore della attuale, è compensata da una garanzia di ordine e giustizia. Purtroppo, ce ne accorgiamo tutti, la teoria viene applicata male: ma questo non significa che bisogna cambiare il regime, bensì rendere efficiente quello in cui già ci troviamo. *In sostanza, non si tratta d'altro che di eliminare la stupidità e la corruzione, di concedere una maggiore libertà politica perché un governo onesto non può aver paura dell'opposizione, e soprattutto di dare un reale valore dinamico al motto fascista "andare verso il popolo". Siamo totalmente decisi a far questo, che se per ottenerlo occorresse combattere lo stesso Mussolini, noi lo combatteremmo*»⁶⁹⁰ (corsivo mio)

⁶⁸⁸ Sebbene in *Guerra in camicia nera* (p. 34) e in altri luoghi della sua opera affermi il proprio odio nei confronti dell'inutile ordine della vita militare, soprattutto quella in caserma, la *Prefazione a La cosa buffa* recita così: «Sia chiaro ch'io sono per l'ordine, e che ciò è inutile», p. 7.

⁶⁸⁹ G. Berto, *Guerra in camicia nera*, cit., p. 39.

⁶⁹⁰ *Ivi*, pp. 39-40.

La confusione di Berto riguardo l'ideologia fascista mi sembra qui piuttosto chiara. Il soldato volontario, cresciuto a pane e camicie nere, non ha chiarezza mentale, non trova la forza per poter dire di voler rovesciare il fascismo. La prima parte di questo testo è scritta da un uomo che vuol essere fascista, ma che tuttavia non lo è fino in fondo. Del fascista conserva qui l'ideale patriottico – il quale peraltro non è esclusivo dei fascisti – e la giustificazione della limitazione della libertà per il raggiungimento di un bizzarro bene comune. Tuttavia, nel suo futuro regime ideale, la libertà è molto meno limitata rispetto al presente, ovvero al 1943. Ritiene poi che debba esistere un'opposizione, rileva la presenza di una corruzione diffusa e, infine, fa suo più che mai il motto "andare verso il popolo", dichiarandosi pronto a combattere Mussolini stesso per realizzarlo. In breve, Berto qui rifiuta la pratica totalitaria del partito unico, la corruzione del regime del tempo, il culto della personalità e promuove un motto fascista che, nel suo significato letterale, avrebbe avuto legittimità anche tra le labbra di un socialista – anche perché il *popolo* fascista non assume su di sé il significato razziale esplicitato nel *Volk* tedesco.

Mi sembra da questo testo che Berto, inconsapevolmente, sia diventato fascista accostandosi più agli aspetti dottrinali che il fascismo aveva in comune con il socialismo rivoluzionario: il fatto non dovrebbe destare clamore, dato che la stessa cosa è effettivamente accaduta a Davide Lajolo. L'autore del celebre *Il "vizio assurdo". Storia di Cesare Pavese*⁶⁹¹ è anche l'autore del meno noto *Il voltagabbana*,⁶⁹² in cui Lajolo racconta la propria esperienza di fascista che si rende conto, all'alba dell'8 settembre, di aver creduto in un fascismo diverso da quello ufficiale. Diventa quindi un voltagabbana, abbraccia il movimento della Resistenza in qualità di comandante e, dopo la guerra, entra in Parlamento tra le fila del PCI. Anche lui aveva creduto in quegli scampoli di socialismo che il regime cuciva sulla propria bandiera al fine di attirare i giovani e gli operai.

La differenza tra Lajolo e Berto sta nel fatto che il primo ha ampiamente operato al fine di cancellare la propria vergogna, operando scelte politiche di impegno e iscrivendosi al partito comunista. Anche Berto ha più volte dichiarato, nel corso del tempo, la propria abiura definitiva al fascismo, perfino nel paratesto di *Guerra in camicia nera*; tuttavia, la propria ansia di giustificazione lo ha portato a scrivere un libro il cui contenuto, all'altezza del 1955, era assai fraintendibile. Più che spiegare la propria

⁶⁹¹ Davide Lajolo, *Il "vizio assurdo". Storia di Cesare Pavese*, Il Saggiatore, Milano, 1960.

⁶⁹² Davide Lajolo, *Il voltagabbana*, Il Saggiatore, Milano, 1963.

vergogna di fascista e i propri ripensamenti, in quell'occasione Berto ha solo creato un'aria di ambiguità intorno alla sua persona.

Guerra in camicia nera, tuttavia, non fu il suo unico errore di percorso: anche la pubblicazione del *Brigante* infatti ebbe conseguenze poco gradevoli. Da un punto di vista letterario, si faceva promotore di una scrittura neorealista fuori tempo massimo. Emilio Cecchi, com'è noto, stroncò il libro facendo uso di un'arma retorica da lui usata raramente, ovvero l'ironia:

«Poco è da stupirsi che, per esempio in America, storie come *Il brigante* debbano piacere. Laggiù vanno matti anche di certe economiche tazzine da caffè, stile Cena delle beffe, marcate "Italy", e che sono fabbricate in Giappone».⁶⁹³

In America e in Russia, infatti, Berto aveva venduto più di due milioni di copie,⁶⁹⁴ ma si tratta per lui di una magra consolazione, di fronte all'insuccesso di pubblico e critica in Italia.

Da un punto di vista politico, invece, la guerra di Corea scoppiata nel 1950 aveva provocato una sorta di reazione anticomunista e *Il brigante*, a detta dell'autore, è insieme a *Le terre del Sacramento* di Francesco Jovine⁶⁹⁵ l'unico romanzo veramente marxista mai pubblicato in Italia.⁶⁹⁶ *Il brigante* è il romanzo marxista di un ex fascista, pubblicato nel 1951: per noi posteri, avvantaggiati da una visione più lucida, è più facile individuare qui un vero e proprio suicidio politico.

La pubblicazione marxista del '51 e quella politicamente ambigua del '55 condurranno Berto non solo all'emarginazione dell'*establishment* letterario, ma addirittura a una nevrosi d'angoscia decennale, dalla quale si libererà solo con la pubblicazione del *Male oscuro*.

Il brigante, a ogni modo, non si esaurisce nel suo significato politico. Si tratta di un romanzo che in realtà contiene al suo interno la maggior parte dei temi ricorrenti in Berto. Prima di tutto quello dell'infanzia dato che Nino, il narratore, è un bambino e tutta la storia è raccontata dalla sua prospettiva.

⁶⁹³ Emilio Cecchi, *Troppi morti* in *Di giorno in giorno. Note di letteratura italiana contemporanea (1945-1954)*, Garzanti, Milano, 1954, p. 247.

⁶⁹⁴ Dario Biagi, *Vita scandalosa di Giuseppe Berto*, cit., p. 110.

⁶⁹⁵ Francesco Jovine, *Le terre del Sacramento*, Einaudi, Torino, 1950.

⁶⁹⁶ Dario Biagi, *Vita scandalosa di Giuseppe Berto*, cit., p. 248. Cfr. inoltre Giuseppe Berto, *Prefazione*, in *Il brigante*, Marsilio, Venezia, 1997.

La scelta dei bambini come personaggi per nulla secondari, almeno nei primi romanzi di Berto, ha una causa ben precisa. L'autore, dopo aver affermato nell'*Inconsapevole approccio* di soffrire di un duplice senso di colpa – in quanto essere umano e in quanto italiano fascista – e dopo essersi in certo modo assolto dal primo attraverso la teoria del *male universale*, così spiega il secondo:

«essere assolto come uomo avrebbe dovuto comportare anche l'assoluzione come italiano e fascista, ma i sensi di colpa non si mettono quasi mai d'accordo con la logica, e così il Nostro sente la necessità di crearsi una supplementare innocenza. Ci arriva, o tenta d'arrivarci, scegliendo i protagonisti delle sue storie, ossia i rappresentanti del suo popolo, tra gli incolpevoli: bambini, vecchi, malati, poveri contadini che vivono sulla terra senza nulla chiedersi. [...]. Il senso di colpa di Berto tende a scaricarsi nella compassione per le innocenti vittime della guerra che immagina e descrive con tanta partecipazione da trasferirsi in esse».⁶⁹⁷

Il fatto che Berto si identifichi nei personaggi sopraffatti, soprattutto nei bambini – gli innocenti per antonomasia – conduce direttamente al vero motore della narrazione, il *male universale*. Le prime pagine del romanzo richiamano molto chiaramente il concetto, pur senza menzionarlo esplicitamente:

«Tante volte in seguito ho cercato di ragionare e di rendermi conto della vera importanza dell'atto che feci. Ci sono azioni che si compiono così d'impulso, azioni qualsiasi senza valore, che però poi danno origine a un cambiamento della nostra vita e nella vita di coloro che hanno relazione con noi. E non so ancora se sia giusto vedere la nostra responsabilità in quelle azioni e sentirne il rimorso. Certo che se [...] più tardi mi fossi tirato indietro o avessi comunque cercato di resistere agli avvenimenti, probabilmente tanti fatti non sarebbero accaduti. Ma allora ne sarebbero accaduti degli altri, e delle cose non avvenute non si può mai dire se sarebbero state meglio o peggio».⁶⁹⁸

Anche in questo caso, Berto sostiene che il male sia la predestinazione di ogni uomo: proprio per questo non si è colpevoli. Quando tutti sono colpevoli, in realtà nessuno è colpevole. Berto, anni dopo, affermerà infatti che:

⁶⁹⁷ G. Berto, *L'inconsapevole approccio*, cit., pp. 73-74.

⁶⁹⁸ G. Berto, *Il brigante*, cit., p. 12.

«la guerra non è, in fondo, opera di uomini bensì opera di Dio, o manifestazione d'un "male universale" che determina la condotta degli uomini scaricandoli da ogni responsabilità». ⁶⁹⁹

Tale predestinazione si scioglie prima o poi dalla teoria e diventa atto, colpa reale. Quando l'atto stesso o i suoi effetti diventano palesi e un soggetto altro identifica il colpevole, quest'ultimo può provare *vergogna morale*. Tengo a precisare che il soggetto altro può anche essere il proprio Io: infatti la vergogna è ricorsiva e riflessiva, vale a dire che ci si può vergognare di se stessi.

Questo tipo di dinamica è molto vicina all'attuarsi in un passo del *Brigante* in cui Nino, dopo aver passato un'ora in commissariato in seguito a una rissa in cui ha avuto la peggio, con il viso pesto torna a casa:

«Mi rialzai come potei e mi avviai verso casa. Per tutta la strada riuscii a non piangere. Non dovevo piangere. Sarebbe stato ridicolo se adesso uno come me si fosse messo a piangere perché si era preso un sacco di botte. Ma non erano le botte, lo sapevo bene. Era che avevo tutto il male del mondo contro di me, la perfidia e l'odio e l'ingiustizia, e io mi trovavo solo a sopportare tutto quel male, e desolato. E non c'era modo di combattere il male, nessuna via, all'infuori della rivolta». ⁷⁰⁰

In quell'istante Nino è solo, nessuno è in grado di vedere il suo volto e, all'occorrenza, di vederlo piangere. Tuttavia Nino è posto di fronte un se stesso ulteriore che lo osserva costantemente e che lo deriderebbe se lo vedesse lacrimare. Se Nino iniziasse a piangere, quindi, proverebbe vergogna di se stesso.

Facendo più attenzione, ci si accorge in realtà che la vergogna si attiverrebbe soltanto se il *vulnus* fosse costituito dalle botte, vale a dire se la *pretesa* di Nino su se stesso – «sarebbe stato ridicolo se uno come me» – fosse disconfermata.

Tuttavia il rovello è inutile, perché Nino non ha voglia di piangere per le percosse, ma perché sente su di sé un male superiore, quel *male universale* impossibile da fermare. In questo caso, Nino ricorda il prigioniero nei Lager che non soffre per i colpi ricevuti, ma per l'impossibilità a ricondurli a una colpa definita. Anche se il bambino parla qui della possibilità della rivolta, si tratta di un ultimo colpo di coda infantile, proprio di un ragazzino che non vuole darsi per vinto perché sarebbe contro la sua natura.

⁶⁹⁹ G. Berto, *L'inconsapevole approccio*, cit., p. 68

⁷⁰⁰ G. Berto, *Il brigante*, cit., p. 179.

Nel passo immediatamente successivo si vede chiaramente che l'accento alla propria desolazione, alla solitudine nel sopportare il peso del dolore, ha un'importante vena edipica, un tema che tornerà violentemente nel *Male oscuro*:

«Così mi presentai sulla porta di casa, con le forze tenute su da un filo di orgoglio e il viso trasfigurato dalle botte. Mio padre mi guardò e rimase indifferente. Mia madre fece l'atto di accorrere, poi ebbe paura di mio padre, tornò a sedersi. Allora io presi la porta delle scale e andai a buttarmi sul letto, e bisognò lottare contro una voglia più forte di piangere, perché ora ero proprio abbandonato da tutti, perfino da mia madre».⁷⁰¹

Come in *Episodio*, la madre del protagonista ha paura del marito e si ritira, non ha il coraggio di contraddire la sua immobilità di fronte al figlio. A questo punto Nino si sente definitivamente abbandonato e in contrasto con il genitore, ma non solo per il possesso della madre: lungo il corso della trama, infatti, è chiaro che Nino combatte costantemente contro la vergogna, mentre il padre si ammutolisce e soccombe, soprattutto quando Miliella va via di casa. Si tratta quindi di due personaggi profondamente in contrasto anche da un punto di vista emozionale.

«Forse non gliene importava più come prima del podere e del raccolto, ma si attaccava alla terra perché era fatica, e lavorava sempre con rabbia, come se ciò avesse potuto liberarlo dalla vergogna. Perché per lui era vergogna, più che dolore».⁷⁰²

«Ma io non ero come mio padre. Non provavo vergogna, io, di fronte a nessuno».⁷⁰³

Nel *Brigante* riconosciamo quindi un libro profondamente bertiano – sebbene si tratti del meno fortunato – proprio a partire dalla presenza dei suoi temi ricorrenti: l'infanzia, il male, la lotta contro il padre e il complesso edipico, la vergogna, il suicidio e la colpa. Michele Rende infatti compirà una sorta di suicidio, una rincorsa verso la morte che, quattro anni prima, aveva già percorso Daniele nel *Cielo è rosso* e che, quasi trent'anni dopo, avrebbe ripercorso Gesù Cristo in *La gloria*.

Guerra in camicia nera non terminerà con un suicidio, ma con la partenza verso un luogo di prigionia, in cui il punto di morte dell'autore e dei suoi compagni subirà un

⁷⁰¹ *Ivi*, pp. 179-180

⁷⁰² *Ivi*, pp. 173-174.

⁷⁰³ *Ivi*, p. 177.

mutamento, come abbiamo visto. Una dimensione, quindi, fuori dalla Storia e dal tempo.

Le ultime pagine di *Guerra in camicia nera* sembrano profetiche dato che, in un libro scritto nella forma del diario di guerra, sono le uniche pagine in cui non viene specificata una data e un luogo; vengono infatti introdotte con un laconico: «Senza data, alcuni anni dopo». In questo *explicit* rinveniamo il racconto di un episodio, che porterà l'autore all'isolamento politico, e alcune considerazioni sulla vergogna.

Vi si narra, dunque, il momento in cui i soldati italiani, ormai catturati dagli Alleati, vengono caricati su una colonna di autocarri per essere trasportati verso una meta a loro ignota. La colonna, a un certo punto, si ferma a un bivio intorno al quale inizia a nascere la città, fitto di case com'è. Così si viene formando una folla che insulta i prigionieri fascisti. Ma una bambina – ancora una volta una bambina – si tiene discosta, nei pressi di una fontana. Nel suo vestito celeste aspetta che la colonna le passi di fronte, una volta ripresa la marcia. Quando ciò accade, rischiando probabilmente un linciaggio, sale sul gradino della fontana e li saluta romanamente.

Si tratta di un racconto equivoco, certo un errore politico concludere un libro così, nel 1955. Il conoscitore di Berto sa che questo tipo di racconto non vuole essere un'apologia al regime, ma una testimonianza di cosa pensava un soldato fascista che era diventato, mi si passi l'ossimoro terribile, "fascista in buona fede". Si tratta quindi di una *excusatio*, un libro scritto per spiegare e per tornare ad avere legittimità di parola, per far capire al pubblico come si può diventare fascista e poi democratico, grazie all'esperienza. Tuttavia, concludere il libro in questo modo ha avuto come risultato l'effetto opposto.

Ma veniamo a ciò che l'autore scrive riguardo la vergogna, qui certamente connessa alla predestinazione e al *male universale*:

«Molti, in attesa del sonno, parlarono della ragazza vestita di celeste. Ne parlarono con quel senso di vergogna che lei ci aveva fatto provare, per aver perduto dopo che le avevamo insegnato ad aver fede in quel gesto che lei continuava a fare anche dopo che noi avevamo perduto.

Poi, col tempo, dimenticammo il senso di vergogna. Dovemmo fare un lungo cammino, prima di poter tornare a casa. E mentre il tempo passava, nell'eco delle cose che succedevano nel mondo, noi perdemmo la vergogna di aver perduto. Ci parve anzi di aver fatto abbastanza per non perdere. E nei confronti della ragazza vestita di celeste ci sentimmo meno responsabili di tanti altri. Il suo gesto rimase nella nostra memoria, ma

spoglio di qualsiasi carattere di lotta e resistenza, come un atto di bontà pura. E così lo ricordiamo, con riconoscenza, perché poi non ci accadde di trovare molti altri atti di bontà nel nostro lungo cammino». ⁷⁰⁴

In questo passo assai controverso si nasconde un atteggiamento tipico di Berto: l'esposizione totale della propria colpevolezza, l'atto di sincerità smaccata tipico dell'autobiografo che cerca nel suo pubblico una redenzione. Berto non vuole fare come secondo Rousseau fece Montaigne, ovvero comunicare al lettore, tra tutti i propri difetti, solo quelli amabili. ⁷⁰⁵ Vuole, al contrario, sondare con esso il proprio dolore e la propria irrimediabile colpa.

Nel passo appena citato, il soldato non prova vergogna di fronte al nemico vincitore, perché questo fa parte dell'ordine naturale delle cose: le guerre si vincono o si perdono. Prova invece vergogna di aver creduto in un ideale, di avere perso e, nonostante tutto, di trovarsi di fronte a una bambina innocente che come lui, per educazione e determinismo, aveva creduto nella retorica di regime. Vale a dire che la propria *pretesa* di soldato viene disconosciuta non dai nemici, ma da una piccola bambina che sembra avere più "onore" e meno paura di loro: di fronte a lei prova vergogna morale, perché il suo gesto è plateale e viene agito in pubblico.

Questo è ovviamente il pensiero di un soldato fascista, anche se un po' disallineato: ma c'è da aspettarselo, dato che questo racconto è una mimesi dei pensieri dell'autore quando era giovane, non una esplicitazione del proprio pensiero del 1955; per quest'ultimo la sede idonea è la prefazione, che citerò a breve.

Nel secondo capoverso dell'ultimo passo citato, la vergogna subisce uno svilimento, perché altrettanto accade all'idea di responsabilità e, quindi, di colpa. Dopo alcuni anni di prigionia, al soldato sembra di essere tornato momentaneamente in pari nella terribile bilancia che misura il dolore arrecato agli altri e quello subito: proprio per questo sceglierà di non collaborare con il nemico, per portare il peso della propria responsabilità fino in fondo e, probabilmente, per espiare. Il gesto della bambina, una volta che l'ideale fascista è appassito nella mente del soldato, non ha più un valore militare o eroico, ma diventa un banale quanto commovente gesto infantile di bontà, l'ultimo prima del suo ritorno in Italia.

⁷⁰⁴ G. Berto, *Guerra in camicia nera*, cit., p. 196.

⁷⁰⁵ «Avevo sempre riso della falsa schiettezza di Montaigne che, fingendo di confessare i propri difetti, pone molta attenzione ad attribuirsi solo di piacevoli». J.J. Rousseau, *Le confessioni*, cit., p. 600.

Oggi sappiamo che nella vita di Berto, dopo il purgatorio chiamato Hereford, nulla è andato in questa direzione, vale a dire che l'autore non si è mai sentito libero dalla colpa di essere stato un soldato fascista, la sua vergogna è rimasta intatta. Ha tuttavia dichiarato, ripetutamente, che il suo rapporto con il fascismo è consistito, dopo la guerra, in una «rottura intima, totale e definitiva: come sanno benissimo coloro tra i miei compagni che sono rimasti fascisti».⁷⁰⁶

Venendo alla prefazione al libro, Berto esprime in questo luogo del testo una serie di concetti che – si direbbe miracolosamente viste le conseguenze – appaiono oggi in netta affinità con quelli espressi da Italo Calvino nella prefazione del 1964 a *Il sentiero dei nidi di ragno*, romanzo che racconta la vicenda opposta a quella di *Guerra in camicia nera*, ovvero la lotta partigiana.

Il libro di Berto è prima di tutto introdotto da un'epigrafe firmata da Ippolito Nievo: «Io non son facile a farmi amici e camerati di questi entusiasti di mestiere». A partire da questa frase dovremmo capire che l'autore dichiara, sin dal principio, la propria profonda differenza rispetto ai commilitoni di allora. Ippolito Nievo qui sembra ricalcare il pensiero del soldato protagonista in *Economia di candele* e *Gli eucaliptus creceranno*. Per rendere chiaro questo concetto, analizziamo più da vicino la prefazione al libro, che così ha inizio:

«Se pubblico questa cronaca di guerra a oltre dieci anni di distanza dagli avvenimenti che vi sono raccontati, è perché ho fiducia che si tratti di un lavoro semplice e onesto, e Dio solo sa quanto ce ne sia bisogno. Credo che finora nessuno abbia scritto sulla guerra, e in particolare sulle camicie nere, sia per difenderle che per offenderle, cose libere da quell'accanimento con cui abbiamo combattuto gli uni contro gli altri, e soprattutto libere dalla retorica, la quale, essendo il più costante dei nostri difetti, pare debba passare in eredità da una generazione all'altra»⁷⁰⁷

In questo passo Berto evidenzia l'alta temperatura del dibattito politico di metà anni Cinquanta, durante i quali egli stesso vuole porsi come giudice *super partes* e scrivere delle camicie nere senza prenderne le difese o accusandole. Inoltre, è già chiaro quale sarà il suo obiettivo critico durante tutto il corso della vita: la retorica. Riconosciuta come il peggior male messo in atto dal regime, proprio perché l'autore stesso è stato abbindolato dalla propaganda di regime, nel dopoguerra la retorica di

⁷⁰⁶ G. Vigorelli, *Domande a Giuseppe Berto*, cit., pp. 64-65.

⁷⁰⁷ G. Berto, *Guerra in camicia nera*, cit., p. 9.

qualsiasi genere diventa il bersaglio preferito del moralista Berto. Abbiamo già visto, chiaramente, come l'atteggiamento guerresco e il fare epico siano addirittura accostati alla sfera del ridicolo, nella scrittura bertiana.

La prefazione così continua:

«Non pretendo né desidero che questo mio diario abbia valore di documento storico. Mi accorgo benissimo che "io", la prima persona del diario, è un personaggio come di romanzo, e personaggi sono pure gli altri intorno a lui, perché tutti, pur condizionati ad avvenimenti che io conosco assolutamente veri, si muovono in un'aria di fantasia. Tuttavia spero che il mio lavoro conservi sufficiente sapore di realtà da testimoniare in me, e in tanti altri che come me servirono il fascismo con la convinzione di servire l'Italia, una essenza morale valida anche oggi».⁷⁰⁸

In questo passo invece, Berto presenta il libro come un'opera che si situa a metà strada tra realtà e finzione. A ogni modo, dato l'uso della prima persona e della datazione di ogni paragrafo, è chiaro che l'io narrante vuole qui rispecchiare il modo di pensare e di agire di un giovane Berto non ancora convertito alla democrazia: ricalca quindi, e in modo dichiarato, il pensiero di un uomo ancora fascista e quindi ancora colpevole. Ovviamente il passo in cui si fa riferimento a «un'aria di fantasia» è recepibile non solo come un'auto critica letteraria – peraltro corretta, perché l'aria di fantasia è realmente presente – ma, nella pratica, come tecnica per alleggerire la propria responsabilità riguardo allo scritto. Confondere le acque del patto autobiografico⁷⁰⁹ è una mossa retorica tipica in Berto, come si vedrà più in là nell'introduzione al *Male oscuro*. Si tratta di una forma di reticenza e quindi di un atto di vergogna.

L'ultima frase del passo era ovviamente fraintendibile nel 1955, ma oggi abbiamo l'obbligo di leggere queste frasi con superiore lucidità: Berto qui non sostiene che la morale fascista sia valida ancora oggi, ma che il suo coinvolgimento nel fascismo era stato "in buona fede", cioè nella convinzione di costruire un mondo migliore, come appunto è capitato a Davide Lajolo, ad Alberto Moravia, a Elio Vittorini.

Berto vuole sottolineare la propria buona fede ed è assurdamente cosciente che si tratti, in quel momento storico, di un errore: «questo è un libro» scrive «che dispiacerà a molte persone». Vale a dire che è pienamente cosciente di compiere una sorta di suicidio politico, del fatto che sta seguendo in pieno una propria pulsione di morte.

⁷⁰⁸ *Ibidem*.

⁷⁰⁹ Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, cit.

È interessante vedere, inoltre, come dà seguito al proprio pensiero:

«Questo è un libro che dispiacerà a molte persone, ma io sarei addolorato se dispiacesse ai miei vecchi camerati [...]. Temo tuttavia che a loro dispiacerà inevitabilmente, e per scusarmi posso dire soltanto che non ho scritto di proposito alcuna cosa che potesse offenderli, ma di aver preso sinceramente come norma la mia misura delle cose, che era diversa dalla loro allora, e più diversa lo è, forse, oggi»⁷¹⁰

Ancora una volta un *mea culpa*, questa volta diretto ai suoi compagni, accompagnato tuttavia da una dichiarazione forte nei loro confronti: l'affermazione della diversità tra lui e loro; diversità di allora (fascista non allineato) e di oggi (democratico, non fascista). In questo luogo del testo ha inizio, inoltre, l'esposizione di uno di quei pensieri che Berto ha in comune con il Calvino della *Prefazione*, ovvero le scuse nei confronti di quelle persone reali che, diventate personaggi, hanno probabilmente subito una distorsione da loro non sicuramente apprezzabile:

«Se parlo anche dei difetti delle camicie nere, della loro indisciplina e della loro occasionale paura, se le faccio combattere e morire da uomini e non soltanto da eroi, è perché in questo modo io le ho capite, e così le ho descritte».⁷¹¹

In questo caso, Berto replica l'atteggiamento narrativo adottato prima della guerra nella scrittura della *Colonna Feletti*: non narra retoricamente le vittorie del regime, la loro ridicola eroicità – come direbbe lo stesso Berto – ma la loro sostanza umana, al di là della retorica. Nel corso della narrazione, infatti, le camicie nere sembrano tutto tranne che ardite, e l'autore mostra un esercito italiano quasi grottesco a causa della sua palese disorganizzazione. Si tratta di militari incapaci di mimetizzarsi, poveri di mezzi, costretti ad assalti assurdi dato che gli viene richiesto, in almeno un'occasione, di attaccare dei carri armati inglesi con dei vecchi fucili della precedente guerra in Africa. Le scuse chieste da Berto ai suoi commilitoni sono inutili, perché il suo modo di pensare di giovane soldato era già troppo antiretorico per poter cadere nelle ingenuità dell'epico-fascista.

Nella *Prefazione* di Calvino, come ho anticipato, si ritrova un concetto simile:

⁷¹⁰ G. Berto, *Guerra in camicia nera*, cit., pp. 9-10.

⁷¹¹ *Ivi*, p. 10.

«Le deformazioni della lente espressionistica si proiettano in questo libro sui volti che erano stati dei miei cari compagni. Mi studiavo di renderli contraffatti, irriconoscibili, “negativi”, perché solo nella “negatività” trovavo un senso poetico. E nello stesso tempo provavo rimorso, verso la realtà tanto più variegata e calda e indefinibile, verso le persone vere, che conoscevo come tanto umanamente più ricche e migliori, un rimorso che mi sarei portato dietro per anni...»⁷¹²

In questo passo, Calvino racconta il proprio senso di colpa: l’aver fatto poesia in sede di realtà, l’aver peggiorato ad arte i caratteri dei suoi compagni per comunicare più poeticamente (negativamente) le vicende della Resistenza. Tuttavia, questa scelta ha un senso che va ben oltre la “poesia negativa”:

«Già nella scelta del tema c’è un’ostentazione di spavalderia quasi provocatoria. Contro chi? Direi che volevo combattere contemporaneamente su due fronti, lanciare una sfida ai detrattori della Resistenza e nello stesso tempo ai sacerdoti d’una Resistenza agiografica ed edulcorata»⁷¹³

In questo passo si vede ancor più chiaramente come il pensiero di Calvino stia per prendere la direzione di quello bertiano, benché stia parlando dell’esperienza politica opposta. La «spavalderia quasi provocatoria» è, come abbiamo visto, uno dei modi d’operare più consueti allo scrittore di Mogliano: anch’egli la utilizza per collocarsi nel mezzo – come giudice non assolvente – tra i detrattori delle camicie nere e gli ultimi agiografi.

Calvino rievoca il clima dell’immediato dopoguerra, gli sbandamenti dei giovani, la difficoltà di ripristinare una nuova legalità al di là della guerra civile, e ai detrattori della Resistenza così risponde:

«D’accordo, farò come se aveste ragione voi, non rappresenterò i migliori partigiani, ma i peggiori possibili, metterò al centro del mio romanzo un reparto tutto composto di tipi un po’ storti. Ebbene: cosa cambia? Anche in chi si è gettato nella lotta senza un chiaro perché, ha agito un’elementare spinta di riscatto umano, una spinta che li ha resi centomila volte migliori di voi, che li ha fatti diventare forze storiche attive quali voi non potrete mai sognarvi di essere!»⁷¹⁴

⁷¹² Italo Calvino, *Prefazione 1964 al Sentiero dei nidi di ragno* in *Romanzi e racconti*, I, Mondadori, Milano, 1991, p. 1190.

⁷¹³ *Ivi*, p. 1192.

⁷¹⁴ *Ibidem*.

Adesso la scelta espressionistica di Calvino – il dipingere i suoi compagni utilizzando gli artifici del grottesco – appare assai più giustificata: anche se i partigiani fossero stati così grotteschi, in ogni caso sarebbero stati migliori dell'immobile borghese medio italiano. Migliori perché, da uomini, si sono tramutati in «forze storiche», come diventa chiaro anche nel capitolo IX del libro – che presto citerò – in cui il commissario Kim discute con il comandante di brigata Ferriera.

Per quanto riguarda, al contrario, la lotta contro i sostenitori di una Resistenza edulcorata e agiografica, Calvino ha parole non meno dure e, come sarà chiaro dopo la lettura del passo, coincidenti con quelle di Berto:

«Cominciava appena allora il tentativo d'una "direzione politica" dell'attività letteraria: si chiedeva allo scrittore di creare l'"eroe positivo", di dare immagini normative, pedagogiche di condotta sociale, di milizia rivoluzionaria. Cominciava appena, ho detto: e devo aggiungere che neppure in seguito, qui in Italia, simili pressioni ebbero molto peso e molto seguito. Eppure, il pericolo che alla nuova letteratura fosse assegnata una funzione celebrativa e didascalica, era nell'aria: quando scrissi questo libro l'avevo appena avvertito, e già stavo a pelo ritto, a unghie sfoderate contro l'incombere d'una *nuova retorica*».⁷¹⁵
(corsivo mio)

Torna nuovamente, ma per bocca di uno scrittore partigiano, il problema della retorica, l'arma fascista per eccellenza che rischia di intaccare nel dopoguerra anche i partiti di sinistra, la qual cosa risulta ovviamente insopportabile per qualsiasi intellettuale. Non è possibile nascondere lo stupore di fronte a un confronto di questo tipo: l'autore di *Guerra in camicia nera* e quello del *Sentiero dei nidi di ragno* avevano entrambi paura che *quel* tipo di retorica potesse tornare.

Anche una figura in precedenza coinvolta nel movimento fascista, Elio Vittorini, ha immediatamente rilevato questo problema, proprio per il fatto di essere stato abbindolato dalla propaganda in giovane età, come in fondo accadde a Berto. Elio Vittorini fu infatti uno dei primi intellettuali di sinistra – sicuramente il caso più eclatante – a discutere più violentemente sulla direzione politica della cultura. La lunga polemica con Togliatti, che lo portò ad abbandonare il partito, altro non è che una asprissima discussione sul fatto che lo scrittore deve essere libero di fare ricerca artistica, che non gli è possibile vedersi semplicemente come «pifferaio della rivoluzione»: ancora una volta le coincidenze con il pensiero di Berto sono lampanti,

⁷¹⁵ *Ivi*, p. 1193.

visto che quest'ultimo, negli elzeviri del *Carlino*, ha criticato a lungo lo zdanovismo, promuovendo al contrario l'idea che lo scrittore dovesse essere sempre libero da ogni costrizione esterna, soprattutto se politica.⁷¹⁶

In breve, troviamo d'accordo tre fra i maggiori esponenti del neorealismo – l'inconsapevole Berto, Calvino e Vittorini – sul fatto che lo scrittore debba essere libero e che il pericolo più insidioso per la cultura politica italiana sia l'insorgere di una nuova retorica. È poi curioso pensare come il solo Berto sia poi stato marchiato con il segno di Caino, il segno del fascista.

Riporto qui un ultimo passo dalla *Prefazione* di Calvino:

«La mia reazione d'allora potrebbe essere enunciata così: «Ah, sì, volete “l'eroe socialista”? Volete il “romanticismo rivoluzionario”? E io vi scrivo una storia di partigiani in cui nessuno è eroe, nessuno ha coscienza di classe. Il mondo delle “lingère”, vi rappresento, il lumpenproletariat (Concetto nuovo, per me allora; e mi pareva una gran scoperta. Non sapevo che era stato e avrebbe continuato a essere il terreno più facile per la narrativa)! E sarà l'opera più positiva, più rivoluzionaria di tutte! Che ce ne importa di chi è già un eroe, di chi la coscienza ce l'ha già? È il processo per arrivarci che si deve rappresentare! Finché resterà un solo individuo al di qua della coscienza, il nostro dovere sarà di occuparci di lui e solo di lui!».

Così ragionavo, e con questa furia polemica mi buttavo a scrivere e scomponevo i tratti del viso e del carattere di persone che avevo tenuto per carissimi compagni [...] e ne facevo maschere contratte da perpetue smorfie, macchiette grottesche, addensavo torbidi chiaroscuri – quelli che nella mia giovanile ingenuità immaginavo potessero essere torbidi chiaroscuri – sulle loro storie... Per poi provarne un rimorso che mi tenne dietro per anni...».⁷¹⁷

In questo passo Calvino tiene a spiegare, ancora una volta, le motivazioni per cui ha scelto di trasfigurare i suoi compagni. La creazione di personaggi in certo modo negativi non è spiegata solo dal fatto che la negatività era per l'autore il luogo della poesia: il momento storico in cui il libro di Calvino è stato scritto ha portato in lui una reazione, una risposta alla nuova retorica possibile, allo zdanovismo impellente. Tuttavia, come dice egli stesso, «il libro fu letto semplicemente come romanzo, e non

⁷¹⁶ Cfr. G. Berto, *Soprappensieri*, cit., pp. 438-449. In questo intervallo di pagine sono contenuti tre articoli, *La libertà di scrivere*, *Scrittori e libertà* e *Libertà e paura*, pubblicati sul Resto del Carlino rispettivamente il 29 giugno, il 12 luglio e il 7 agosto del 1966.

⁷¹⁷ I. Calvino, *Prefazione*, cit., pp. 1193-1194.

come elemento di discussione su di un giudizio storico»,⁷¹⁸ quindi anche le ripercussioni da un punto di vista politico furono inesistenti.

Berto, al contrario, non vorrebbe che il suo romanzo fosse preso come documento storico. Tuttavia il suo libro, tanto audacemente dedicato alla narrazione delle camicie nere, per tale fu preso, e in quanto tale condannato, soprattutto perché non viene colta la mimesi dell'autore nel soldato del '43 che dice "io".

Così si conclude la prefazione del libro di Berto, l'ultima pubblicata prima di quella, più moderna e disorientante, del *Male oscuro*:

«Questo libro lo pubblico non per quelli che sono stati camicie nere, ma per gli altri, magari per quelli che furono loro avversari e nemici, perché vorrei che riconoscessero nei miei soldati una sostanza umana comune a tutti i soldati e a tutti gli eserciti. Per far sì che la guerra sia veramente perdonata».⁷¹⁹

Dietro la richiesta di perdono per la guerra, un fenomeno di massa, si nasconde una richiesta di perdono personale: perdono per aver partecipato personalmente alla guerra. La reticenza non sempre colta di questo passo – «*magari* per quelli che furono loro avversari» – bilancia in realtà l'audacia con cui Berto dedica il libro ai nemici delle camicie nere.

L'autore parla in terza persona delle camicie nere, rievocando i loro avversari, perché nella sua esperienza personale non v'è traccia di Resistenza: viene infatti catturato il 13 maggio, almeno quattro mesi prima che il fenomeno resistenziale iniziasse ad avvampare. Una volta tornato in Italia viene a conoscenza, infatti, di due cose: prima di tutto che l'Italia aveva subito una guerra civile e che anche il fratello di Tumiati, l'ex fascista Francesco, era passato tra le fila della Resistenza (e probabilmente anche lui sarebbe diventato partigiano se fosse rimasto in Italia); in secondo luogo, viene a sapere che i tedeschi erano non solo i rappresentanti di un esercito ben organizzato che spesso aveva aiutato gli italiani in Africa, ma anche gli ideatori dei campi di sterminio. Le prime deportazioni di ebrei italiani avvennero infatti dopo l'8 settembre: era difficile che Berto conoscesse il mostruoso segreto del Reich, tenendo conto del fatto che la data del suo arrivo in Tunisia è il 1° settembre 1942.

⁷¹⁸ *Ivi*, p. 1192.

⁷¹⁹ G. Berto, *Guerra in camicia nera*, cit., p. 10.

Queste considerazioni vengono esplicitate e rese assai chiare in un elzeviro di Berto del 1° maggio 1964: una data piuttosto tarda rispetto agli avvenimenti, e ciò testimonia il rovello interiore che l'autore alimentò per lunghi anni.⁷²⁰

Tornando al passo citato, ancora una volta il pensiero di Berto e Calvino sembra coincidere, perché qui la richiesta del primo è che si riconosca la medesima sostanza umana in ogni soldato, in ogni esercito; richiesta esaudita nel nono capitolo del *Sentiero dei nidi di ragno*, nel corso del dialogo tra Kim e Ferriera:

«Ferriera mugola nella barba: - Quindi, lo spirito dei nostri... e quello della brigata nera... la stessa cosa?...

- La stessa cosa, intendi cosa voglio dire, la stessa cosa... - Kim s'è fermato e indica con un dito come se tenesse il segno leggendo; - la stessa cosa ma tutto il contrario. Perché qui si è nel giusto, là nello sbagliato. Qua si risolve qualcosa, là ci si ribadisce la catena. *Quel peso di male che grava sugli uomini del Dritto, quel peso che grava su tutti noi, su me, su te, quel furore antico che è in tutti noi, e che si sfoga in spari, in nemici uccisi, è lo stesso che fa sparare i fascisti, che li porta a uccidere con la stessa speranza di purificazione, di riscatto. Ma allora c'è la storia. C'è che noi, nella storia, siamo dalla parte del riscatto, loro dall'altra.* Da noi, niente va perduto, nessun gesto, nessuno sparo, pur uguale al loro, m'intendi? uguale al loro, va perduto, tutto servirà se non a liberare noi a liberare i nostri figli, a costruire un'umanità senza più rabbia, serena, in cui si possa non essere cattivi. L'altra è la parte dei gesti perduti; degli inutili furori, perduti e inutili anche se vincessero, perché non fanno storia, non servono a liberare ma a ripetere e perpetuare quel furore e quell'odio, finché dopo altri venti o cento o mille anni si tornerebbe così, noi e loro, a combattere con lo stesso odio anonimo negli occhi e pur sempre, forse senza saperlo, noi per redimercene, loro per restarne schiavi. Questo è il significato della lotta, il significato vero, totale, al di là dei vari significati ufficiali. Una spinta di riscatto umano, elementare, anonimo, da tutte le nostre umiliazioni: per l'operaio dal suo sfruttamento, per il contadino dalla sua ignoranza, per il piccolo borghese dalle sue inibizioni, per il paria dalla sua corruzione. Io credo che il nostro lavoro politico sia questo, utilizzare anche la nostra miseria umana, utilizzarla contro se stessa, per la nostra redenzione, così come i fascisti utilizzano la miseria per perpetuare la miseria, e l'uomo contro l'uomo».⁷²¹ (corsivo mio)

Nel corsivo da me evidenziato, Calvino non solo attribuisce ai suoi avversari una speranza, ma la accomuna a quella che anche i partigiani nutrono. Inoltre, la nozione di male qui espressa – «quel peso di male che grava sugli uomini» – assomiglia molto da vicino al *male universale*, in quanto è designato come una sorta di cappello morale sotto

⁷²⁰ G. Berto, *La resistenza*, in *Soprappensieri*, cit., pp. 183-187, già in *Il resto del Carlino*, 1 maggio 1964.

⁷²¹ Italo Calvino, *Il sentiero dei nidi di ragno* in *Romanzi e racconti*, I, cit., pp. 106-107.

cui stanno tutti gli uomini, non solo quelli di una fazione o di un'altra, e che si traduce in spari, uccisioni, guerra civile.

Tuttavia, a differenza di Berto, qui Calvino scioglie ogni ambiguità. Se in *Guerra in camicia nera* il testo si conclude semplicemente con una richiesta di perdono, la quale potrebbe ambigualmente tradursi in una richiesta di accettazione delle camicie nere – mentre al contrario è Berto in quanto singolo a chiedere perdono per il suo errore dichiarato – Calvino mette sulla bilancia del proprio discorso il peso della Storia e del suo fluire. Infatti la Storia italiana, nel suo progredire, è profondamente legata alla lotta partigiana, in quanto la Resistenza risulta come l'unico vero fenomeno politicamente innovatore in Italia dopo vent'anni di fascismo. Seppur si tratti dei medesimi furori, degli stessi colpi sparati tra animali appartenenti alla stessa specie, i partigiani lottano per una liberazione, mentre i fascisti per un mantenimento dello *status quo*, con il suo apparato di regole ingiuste: «la miseria per perpetuare la miseria».

Berto, è certo, non chiede giustificazioni a tutto questo, non pretende che la guerra sia perdonata in tal senso, perché è lui stesso a non volersi concedere questo tipo di perdono: sarebbe un paradosso, dato che è giunto a costruire una carriera letteraria anche su questa vergogna. Il perdono chiesto da Berto è di tipo diverso e riguarda, appunto, l'ammissione di una sostanza morale, di una infantile quanto terribile buonafede, di un furore simile a quello dei suoi opposti, da lui provato insieme ai suoi compagni – i quali peraltro non ebbero mai modo di sparare contro un partigiano perché catturati prima dell'8 settembre. Il tipo di fascista che Berto è stato, insieme a Gaetano Tumiati, Alberto Burri, Dante Troisi e altri come Davide Lajolo, si sarebbe probabilmente schierato dalla parte dei resistenti se ne avesse avuto la possibilità. Francesco Tumiati, il fratello di Gaetano rimasto in Italia, è morto da partigiano, pur avendo cominciato il proprio percorso politico nel fascismo, compresa la partecipazione alla guerra d'Etiopia.⁷²²

Quando Berto ha scritto degli elzeviri sulla Resistenza, le note negative non sono mai state indirizzate nei confronti della Resistenza in sé, ma in quell'immagine retorica e edulcorata che della Resistenza volevano dare alcuni quadri politici: la stessa immagine edulcorata che Calvino, da partigiano, rifiuta.

In conclusione, è ormai chiaro come il pensiero di Berto e di Calvino su alcuni argomenti coincida, almeno parzialmente. La differenza, piena, sta nel fatto che il

⁷²² G. Tumiati, *Prigionieri nel Texas*. Cfr. inoltre G. Berto, *La Resistenza*, cit., 1 maggio 1964.

giovane Calvino ha combattuto per andare incontro alla Storia, mentre il giovane Berto ha fatto di tutto per non rendersi conto che, probabilmente, anch'egli avrebbe fatto parte della Resistenza. Obnubilato da un'educazione fascista, lui nato nel 1914 a due passi dal Piave, non ha avuto la forza morale di rovesciare la propria sorte, che gli ha reso la condanna a vergognarsi per sempre di una colpa bruciante. Vergogna che si avverte palpabilmente perfino nei suoi primi romanzi, in cui il tema della rivalsa dei più deboli, delle conquiste sociali – di cui *Il brigante* è un chiaro esempio – costituisce il cardine della narrazione.

Per fugare ogni dubbio, magari dovuto a sua volta a un'ambigua interpretazione delle mie parole, riporto qui un lungo passo dell'intervista che Vigorelli fece a Berto al primo apparire del *Male oscuro*, nel 1964:

«D. Visto che con *Il male oscuro*, oltre ad avere dato il tuo libro più alto, hai anche "vuotato il sacco", vuoi dire qui, magari per rispondere a qualche ambigua interpretazione, qual è la tua posizione, di ieri e di oggi, di fronte a quel fascismo che hai condannato, pur con ironica pietà, in *Guerra in camicia nera*?

R. Vuoi forse invitarmi ad essere finalmente sincero e onesto anche in una professione politica? Ma io sono sempre stato sincero e onesto, e qualche "ambigua interpretazione" (anche tua, lo so) dipende più che altro da un mio disinteresse per la politica attiva. Comunque, sono pronto a vuotare il sacco. In *Guerra in camicia nera* ho raccontato come uno come me, che in fondo non era proprio nato per essere fascista, potesse ad un certo punto trovarsi attivamente inserito nel fascismo. In questo *Male oscuro* sono accennate qua e là le ragioni più remote: l'educazione familiare, l'ambiente storico. Nel 1929, anno della Conciliazione, stando io in un collegio di preti, mi trovai tra le mani una tessera da avanguardista. Mi dissero che quello era un impegno di fedeltà alla patria. Le rimasi fedele fino a quando non arrivai in campo di prigionia. Qui il contatto con compagni politicamente più maturi e l'osservazione di un ordinamento piuttosto democratico come l'americano, mi portarono ad una rottura col fascismo. Rottura intima, totale e definitiva: come sanno benissimo coloro tra i miei compagni che sono rimasti fascisti. Gli altri non lo sanno altrettanto bene perché io non ho mai voluto essere antifascista, prima di tutto perché non mi riconosco il diritto di esserlo (soffro, come ho già detto, d'un eccessivo senso di colpa) e poi perché avrei paura ad essere antifascista: vedo troppi antifascisti che si tirano dietro i difetti del fascismo. Il mio impegno, dal 1944 ad oggi, è stato sempre di essere non-fascista, cosa che ritengo assai più difficile e completa che non essere antifascista (nella mia condizione, si capisce, non nella condizione di Parri o di Terracini). Essere non-fascisti significa liberarsi dai difetti propri del fascismo: intolleranza, violenza, prepotenza, retorica

nazionalista e non nazionalista. Io mi sento abbastanza soddisfatto dei risultati che ho ottenuto fino ad oggi e intendo andare avanti per questa strada». ⁷²³

Questa rettifica a molte ambiguità dello scritto – venuta troppi anni dopo e nel contesto ristretto di una rivista come *L'Europa letteraria* – è stata sempre omessa dai detrattori di Berto. La motivazione è semplice: tali detrattori sono proprio gli antifascisti accusati dall'autore. Il fatto che lo scrittore non si concedesse il diritto di essere antifascista, dato il suo passato, è un semplice segno di sincerità e un'ammissione di colpa piuttosto evidente. Questa affermazione conduce direttamente al cuore del presente lavoro, dato che ogni dichiarazione pubblica corrisponde a un mostrarsi, a una dimensione metafisica dello sguardo giudicante degli altri: alla vergogna, in ultimo, che fusa con la colpa genera la *vergogna morale*.

Berto, adesso è chiaro, ritiene assolutamente legittimo l'antifascismo sincero e serio di uomini come Umberto Terracini e Ferruccio Parri, i quali lo hanno espresso sin da subito, anche a rischio della vita. L'antifascismo di Alberto Moravia non è giustificato allo stesso modo: in questa occorrenza, come ho già detto, il suo pensiero è perfettamente coincidente con quello di Curzio Malaparte.

Nonostante le difficoltà e le critiche di stampo politico, dieci anni dopo, alla pubblicazione del *Male oscuro*, Berto vince contemporaneamente il premio Campiello e il premio Viareggio. ⁷²⁴ Il primo di questi era giunto alla sua seconda edizione, e l'anno precedente, il 1963, lo aveva vinto Primo Levi con *La tregua*. Un'altra coincidenza, curiosa stavolta, tra i due autori: sono stati, fino al 1995, gli unici scrittori ad aver vinto il Campiello e il Viareggio con lo stesso libro. ⁷²⁵

Perseverando nell'aneddotica, si nota un'ulteriore coincidenza: nel 1964 e nel 1982, gli anni delle grandi vittorie, sia Berto che Levi non partecipano al premio Strega. Perché? Per quanto riguarda Berto, la risposta chiama in causa ancora una volta la vicenda di *Guerra in camicia nera*.

La storia di Berto con il Premio Strega inizia proprio alle sue prime edizioni, quelle del 1947-48. Vi partecipò infatti da finalista, rispettivamente con *Il cielo è rosso* e *Le opere di Dio*, i due libri scritti in prigionia. Era quello un periodo in cui Berto

⁷²³ G. Vignone, *Domande a Giuseppe Berto*, cit., pp. 64-65.

⁷²⁴ Berto stesso ha scritto, tempo dopo, una sorta di resoconto cronachistico della vittoria dei premi. Cfr. Senza titolo, *Soprappensieri*, cit., pp. 251-255, già in *Il resto del Carlino*, 24 gennaio 1965.

⁷²⁵ Berto fu in realtà il primo a detenere il record, dato che Levi realizzò lo stesso risultato solo nel 1982 con *Se non ora, quando?*. Nel 1995, il terzo autore in grado di realizzare la doppia vittoria è stato Maurizio Maggiani, con *Il coraggio del pettirosso*, Feltrinelli, Milano, 1995.

andava definendo il suo rapporto con l'ambiente mondano: timido e riservato nella vita quotidiana, nel contesto dei salotti cambiava atteggiamento trasformandosi in un brillante uomo sociale. Dario Biagi ci racconta che «Berto era il primo ad aprire le danze con Maria Bellonci al premio Strega sia all'hotel Villa Hassler che nella definitiva cornice del Ninfeo di Villa Giulia. E non mancava mai alle riunioni degli Amici della Domenica».⁷²⁶

Tuttavia, l'edizione del 1950 fu per lui diversa dalle altre, per via della vittoria di Cesare Pavese, uno dei padri del neorealismo. Berto aveva gioito per il successo dello scrittore torinese, al quale era riuscito a presentarsi, rompendo i suoi proverbiali indugi. Ma il 27 agosto, com'è noto, Pavese si tolse la vita. *Il brigante*, l'unico libro di Berto scritto con la consapevolezza di voler essere neorealista, non partecipò al premio e come abbiamo visto ricevette delle pessime critiche.

L'ultima partecipazione allo Strega avvenne con *Guerra in camicia nera*, ma il libro di Berto non raggiunse la finale. L'autore, sostiene Dario Biagi, contestò il premio: «al momento di votare, il Nostro restituì la scheda bianca a Maria Bellonci per protestare contro le manovre occulte (ma neanche poi tanto) del suo salotto, di cui aveva fatto le spese anche il suo diario di guerra. Con quel gesto, in pratica si dimise da amico della Domenica, come fece anche Saviane».⁷²⁷

Da quel momento in poi, lo scrittore di Mogliano non partecipò più al premio letterario più ambito in Italia, compresa l'edizione in cui avrebbe potuto vincerlo più facilmente.⁷²⁸ La cacciata dall'eden dei salotti letterari, l'accusa di essere fascista e la conseguente nevrosi lo avrebbero poi chiuso in un silenzio decennale, spezzato solo dalla voce imponente del *Male oscuro*.

⁷²⁶ D. Biagi, *Vita scandalosa di Giuseppe Berto*, cit., p. 101.

⁷²⁷ *Ivi*, p. 137.

⁷²⁸ Cfr. G. Berto, *Psicologia del profondo*, in *Soprappensieri*, cit., pp. 555-559, già in *Il resto del Carlino*, 19 gennaio 1969.

1.5 *Il male oscuro e La cosa buffa*

Siamo quindi giunti all'analisi di quello che viene considerato il capolavoro di Giuseppe Berto: *Il male oscuro*. Scritto in pochi mesi nell'*hermitage* calabrese di Capo Vaticano, ma revisionato per almeno un anno e mezzo, il romanzo ha la propria scaturigine nella malattia che l'autore realmente soffrì per quasi un decennio. La forte presenza del freudismo – i cui ingressi tra le maglie del testo vengono palesati anche attraverso i termini tecnici che gli sono propri – non è dovuta solo a una lettura approfondita dei testi scientifici, ma a un'esperienza diretta, fatta sul campo della propria nevrosi con l'ausilio dello psicologo Nicola Perrotti,⁷²⁹ allievo di Edoardo Weiss.

Dal versante più propriamente letterario, Berto non pretende certo di essere libero da influenze. Al contrario, tiene a precisare in più occasioni che senza l'insegnamento indiretto di Carlo Emilio Gadda e Italo Svevo probabilmente *Il male oscuro* non sarebbe mai stato scritto; i due autori si inseriscono infatti in alcune riflessioni teoriche in cui Berto si concentra sul problema dello stile.

In un articolo del 1966 pubblicato sul *Carlino* – inserito in una serie intitolata *Diario di lavorazione* in cui si commenta la genesi di *La cosa buffa* – l'autore fa alcune riflessioni sullo stile del *Male oscuro*, dalle quali è possibile comprendere quale fosse la reale pratica scrittoria di Berto e l'importanza che per lui aveva il processo della revisione:

«si può dire che forma e contenuto sono in un rapporto di dinamicità reciproca: la ricerca della forma più appropriata contribuisce ad accertare sempre più il contenuto, e questo contenuto più completamente acquisito alla cognizione esige una più accurata espressione. Per questo fare e rifare è sempre utile, e per questo ho speranza che nei miei lavori ci sia un progresso, dovuto se non altro alla maggiore applicazione»⁷³⁰

⁷²⁹ «Io ebbi la fortuna di trovare un uomo straordinariamente buono, intelligente, comprensivo, attento, amoroso. Egli mi aiutò a uscire senza eccessivo sconforto dalle crisi più brutte del male, mi condusse gradatamente a guardare dentro me stesso senza paura o vergogna di ciò che vi avrei potuto trovare perché qualunque cosa vi avessi trovato sarebbe stato sempre qualcosa di attinente all'uomo». Giuseppe Berto, *Appendice*, in Giuseppe Berto, *Il male oscuro*, Rizzoli, Milano, 2010, p. 416.

⁷³⁰ G. Berto, *Lo stile del Male oscuro* in *Soprappensieri*, cit., p. 412, già in *Il resto del Carlino*, 27 marzo 1966.

Nel *Male oscuro* sembra quindi che il legame tra stile e intreccio partecipi della stessa natura del segno linguistico: un *significante* – il *discorso associativo*, ovvero il nome che lo stesso Berto ha dato al suo stile distinguendolo dal flusso di coscienza – e un *significato* – la *fabula* – trattati come componenti inscindibili.

Se la storia di cui l'autore vuole parlare altro non è che una lunghissima elucubrazione sulla propria nevrosi, lo stile dovrà a sua volta essere totalmente libero da ogni legame con la pratica scrittoria comune, così come il pensiero di un nevrotico è costantemente deviato rispetto ai normali processi mentali dei soggetti sani. Gadda e Svevo sono i veri maestri della libertà stilistica e, insieme alla pratica delle associazioni libere eseguite a fini di analisi, conducono Berto per mano verso una liberazione nella scrittura.

In un elzeviro pubblicato l'anno precedente e intitolato *Lingua e arte*, Berto aveva già anticipato il problema della forma e del contenuto, concludendo con una trattazione della scrittura di Gadda. Ma prima di giungere all'encomio dell'autore del *Pasticciaccio* e della *Cognizione del dolore*, vale la pena sottolineare che Berto si sofferma sul problema dell'italiano nuovo, individuandolo dopo un'attenta analisi nell'italiano televisivo. Così facendo, Berto anticipa di qualche anno la teoria linguistica pasoliniana, la quale tuttavia ha avuto ben altra risonanza.

Per Berto, ancora una volta, «questo inesausto discorrere sui dialetti e sulla lingua [nasconde] il problema che ci ha sempre appassionato: forma e contenuto». La questione della ricerca di una lingua espressiva e letteraria va da sé:

«Il problema di trovare un mezzo espressivo appropriato si pone incessantemente allo scrittore, il cui lavoro consiste appunto nell'esprimere con le parole un certo rapporto che egli sente esistere, e di continuo sente crearsi, tra sé e ciò che vi è al di fuori di sé, ossia il reale». ⁷³¹

Berto tiene a precisare poi che il rapporto con il reale tenuto da lui in precedenza era quello tipico dei neorealisti: la realtà esterna superava le singole pulsioni dell'io narrante; per motivazioni evidenti, data la distruzione portata dalla guerra appena finita e la voglia di ricostruire. Negli anni Sessanta, dopo la guerra di Corea e dopo anni di nevrosi, Berto sceglie di raccontare se stesso, con la speranza di raccontare in se stesso

⁷³¹ G. Berto, *Lingua e arte* in *Soprappensieri*, cit., p. 266, già in *Il resto del Carlino*, 28 febbraio 1965.

gli altri. Al di là degli esiti opposti – letteratura intimista o politico-sociale – il problema di Berto è la gestione del rapporto tra Io e realtà, della sua trasformazione in prosa:

«Ora esprimere questo rapporto è un lavoro assolutamente libero, e fino ad un certo punto addirittura irrazionale: un mondo interiore di commozioni deve rispecchiarsi nelle parole con un fervore creativo per cui le parole creano emozioni e le emozioni creano parole, in una fusione esaltante e appagante di forma e contenuto. È chiaro che più il linguaggio di cui dispone uno scrittore è ricco e duttile, più egli può trovare facile il raggiungimento d'una significazione soddisfacente di ciò che sente». ⁷³²

Il processo creativo ovviamente non deve essere del tutto irrazionale, ma quanto meno privo di controllo in alcune sue fasi. La revisione fa parte di un momento successivo a quello creativo. Qui le emozioni di partenza creano parole ma poi, seguendo il percorso inverso, sono le stesse parole a richiamare emozioni altre, che così hanno bisogno di nuove parole per essere completate: un continuo domino di rinvii che corrisponde, in pratica, al processo delle associazioni libere.

Tuttavia, Berto non si contenta di lasciar integra questa forma chiusa costituita da forma e contenuto e prova, nel confronto tra Teofilo Folengo e Gadda, a dare una spiegazione del perché a parer suo il contenuto abbia comunque una sorta di priorità sulla forma:

«Come manipolatore di linguaggi, come creatore di effetti estrosi derivanti dall'incontro del parlare plebeo col parlare colto e pseudo colto, Teofilo Folengo, detto Merlin Cocai, ottenne nel Cinquecento risultati forse più apprezzabili di quelli ottenuti quattro secoli dopo da Carlo Emilio Gadda, il quale tuttavia, usando i medesimi artifici [...] arriva ad esprimere, percorrendo le difficili strade della sua umanità (della sua malattia) una cosa che lo stravagante monaco non sognava neppure: il dolore etico, ossia il dolore che si giustifica e diventa regola universale. [...]. Ecco, nello scrittore più complesso e profondo del nostro tempo, il problema espressivo: un linguaggio libero, che utilizza qualsiasi voce o termine che serva a significare, che si costruisce mentre si forma, e che ignora il destinatario di tutta questa roba, ossia il pubblico» ⁷³³

A parer di Berto, quindi, la lingua di Gadda è un esemplare caso di libertà espressiva, in cui la forma diventa nobilissimo *medium* ai fini della trasmissione di uno dei temi più invadenti: una moderna teodicea, la presenza costante di un male

⁷³² *Ivi*, pp. 266-267.

⁷³³ *Ivi*, pp. 267-268.

trascendente e lo stallo aporetico in cui si ritrova chi ne voglia dare una spiegazione. La lingua gaddiana può ignorare il suo pubblico perché vuole esprimere un contenuto che lo supera, vale a dire il dolore etico, «che si giustifica e diventa regola universale». Ancora una volta un *male universale*, anche se mutato in *male oscuro* solo apparentemente contingente, nel romanzo di Berto. Un male che rasenta la banalità, tanto è impossibile ritrovarne un motivo, se non nel Dio che il narratore del *Cielo è rosso* consiglia di bestemmia.⁷³⁴

Un altro esempio di libertà è Italo Svevo, lo scrittore triestino, fluente in tedesco, che decise di scrivere in una lingua non sua un romanzo psicanalitico, in cui l'espressione e il racconto dovrebbero essere il più liberi possibile. Ancora una volta, Berto fa un confronto per spiegare la superiorità del contenuto sulla forma, ma stavolta prende come primo termine di paragone l'opera di Svevo:

«Si potrà dire che pensiero e linguaggio nell'opera realizzata sono tutt'uno, questo sì, ma se si vuol per forza (e artificiosamente) distinguere forma e contenuto, è sempre il contenuto che ha da contare più della forma. (Esempio: per conto mio Svevo scrive benissimo, ma anche se scrivesse male come taluni tuttora sostengono, il suo valore letterario sarebbe pur sempre superiore a quello, mettiamo, di Alfredo Panzini, che scriveva benissimo)»⁷³⁵

Gadda e Svevo sono considerati da Berto come scrittori non allineati alla prosa letteraria italiana media, ma qui vengono presi in particolare come esempio di maggior validità del contenuto rispetto alla forma. Tra le due affermazioni non vi è però un rapporto avversativo, proprio perché nella *Cognizione del dolore*, come nella *Coscienza di Zeno*, la scrittura è tanto disallineata proprio a causa dei contenuti. Vale a dire che tali romanzi non esisterebbero se non in una totale compenetrazione e interdipendenza di forma e contenuto. Berto prende come esempio di superiorità del contenuto sulla forma proprio due tra gli scrittori che mai avrebbero potuto scrivere di quei temi se non in quella forma determinata. Con *Exercyses de style*,⁷³⁶ Raymond Queneau ci ha insegnato come sia possibile raccontare la stessa piccola storia, in fondo banale, attraverso diversi tipi di prosa; al contrario, di fronte alla particolare storia di Zeno e a quella di Gonzalo Pirobutirro, è difficile pensare che i rispettivi narratori potessero usare una lingua

⁷³⁴ «Oppure avevano maledetto Dio, che era la cosa più giusta, perché era un modo di maledire se stessi e il male di tutti gli uomini». G. Berto, *Il cielo è rosso*, cit., p. 87.

⁷³⁵ G. Berto, *Libertà e paura* in *Soprappensieri*, cit., p. 448, già in *Il resto del Carlino*, 7 agosto 1966.

⁷³⁶ Raymond Queneau, *Exercyses de style*, Gallimard, Paris, 1947.

diversa da quella effettivamente usata, raggiungendo lo stesso scopo. Il motivo lo ha già spiegato Berto: l'emozione genera la lingua, ma la lingua a sua volta genera un'emozione ulteriore.

Berto offre la possibilità di applicare in modo completo un metodo critico che si avvalga della categoria della vergogna proprio a causa di questa pratica narrativa: se l'emozione presa in considerazione è la vergogna, potremmo sondare cosa accade nella prosa che ne deriva e, a sua volta, analizzare gli esiti emozionali di questa lingua influenzata da una vergogna. Inoltre la vicenda biografica di Berto, il suo atto volontario di partecipazione alla guerra, pone il problema della vergogna da un punto di vista più materiale: Berto ha avuto di che vergognarsi anche nella realtà, non solo nella scrittura. In breve, attraverso l'analisi del *Male oscuro* sarà possibile chiudere il discorso già aperto con la trattazione di *Guerra in camicia nera*.

I ragionamenti di stilistica condotti da Berto nei suoi elzeviri sono in realtà un commento alla prosa del *Male oscuro* (che stava scrivendo in quel periodo) e di *La cosa buffa*, composti usando uno stile da lui stesso definito *discorso associativo*. Il *discorso associativo* altro non è che l'applicazione a fini narrativi del metodo psicanalitico delle associazioni libere. Flusso di coscienza, monologo interiore e soliloquio sono le definizioni di stilistica che, nella narrazione, indicano la preminenza rispettivamente dell'inconscio, dell'autoanalisi o della confessione a un destinatario.⁷³⁷ Alla luce di questa tripartizione, ci sembra opportuna l'intenzione da parte dell'autore di distinguere la propria scrittura dandole lui stesso il nome di *discorso associativo*, dato che il testo del *Male oscuro* segue ognuna delle tre tendenze attraverso la continua metamorfosi della teleologia del discorso.

Le caratteristiche più evidenti del *discorso associativo* sono quindi la velocità di esecuzione, la mancanza di punteggiatura e il rispetto dell'*ordo verborum* classico.⁷³⁸ I primi due elementi potrebbero far pensare al flusso di coscienza, ma lo scopo medicinale di questa scrittura bertiana (la guarigione da una reale nevrosi) e l'uso delle associazioni libere in senso clinico sono il margine di differenza tra il *discorso associativo* e lo *stream of consciousness*. Il raggiungimento della profondità interiore è il fine ultimo, motivo prima di tutto clinico ed etico e solo in seconda battuta estetico.

⁷³⁷ Angelo Marchese, *Dizionario di retorica e stilistica*, Mondadori, Milano, 1979.

⁷³⁸ Per una trattazione delle singole caratteristiche tecniche del *discorso associativo*, cfr. Paola Dottore, *La forma della coscienza. Il male oscuro di Giuseppe Berto*, Biblioteca dei Leoni, Castelfranco Veneto (Treviso), 2014, pp. 27-87. Per un ulteriore confronto sul tema del *discorso associativo*, Alessandro Vettori, *Giuseppe Berto: la passione della scrittura*, Marsilio, Venezia, 2013, pp. 75-82.

Volendo tornare ai primi romanzi di Berto e ai maestri del *Male oscuro*, il compimento di questa scrittura sta nell'espressione di quello che lo stesso autore ha definito, per Gadda, *dolore etico*, e per se stesso *male universale*. Se inoltre ci volessimo soffermare sul finale della *Coscienza di Zeno*, in cui si auspica l'esplosione del mondo così da liberarlo da ogni malattia, vedremmo come il risultato della fusione del *male universale/dolore etico* alla *malattia cosmica* possa aver generato quel *male oscuro* che è sì basato sulla contingente malattia nervosa di un letterato di provincia, ma che vuole tuttavia rappresentare e portare a catarsi i mali di ognuno di noi. «Era il male oscuro di cui le storie e le leggi e le universe discipline delle gran cattedre persistono a dover ignorare la causa, i modi: e lo si porta dentro di sé per tutto il fulgurato scoscendere d'una vita, più greve ogni giorno, immedicato»:⁷³⁹ il punto è non lasciarlo immedicato, liberarsi dalla responsabilità dell'essere malati perché è il cosmo a essere universalmente immerso in questo male.

La libertà dal male corrisponde, nel *Male oscuro*, allo sciogliere le catene della colpa, squarciare i veli della vergogna, accettare di essere come si è e nulla pretendere dagli uomini, come di fatto accade al personaggio protagonista del romanzo, nel suo esilio dal mondo e dalla Storia.

Per raggiungere un tale allontanamento dalle passioni e dalle emozioni, l'autore ha bisogno di trovare una chiave per rappresentarle e interpretarle. Come già è capitato di sottolineare, il senso di colpa e la vergogna sono legati – anche per metafora – rispettivamente al senso dell'udito e a quello della vista;⁷⁴⁰ così Berto costruisce due linee narrative, una uditiva e l'altra visiva, le quali trovano diverse manifestazioni e relativi dispositivi nel corso della narrazione.

La linea uditiva, afferente alla colpa, è magistralmente condotta dall'autore attraverso l'espedito narrativo del dialogo *in absentia*: il protagonista del *Male oscuro* parla di continuo con il proprio genitore defunto, alternando le scuse per non essere stato presente alla sua morte a prese in giro e ribellioni. La metafora della voce della coscienza viene quindi capovolta: il genitore appare solo di rado nella mente del figlio come soggetto proferente parola; al contrario, è il figlio il soggetto parlante per eccellenza.

L'utilizzo costante ma misurato del dialogo *in absentia* conduce sovente a uno sfasamento temporale, che ha componenti in certo modo complesse: la *voce* prima di

⁷³⁹ Carlo Emilio Gadda, *La cognizione del dolore*, in *Opere, II. Romanzi e racconti*, I, cit., p. 690.

⁷⁴⁰ M.W. Battacchi, *La vergogna*, cit., p. 36.

tutto parla al presente indicativo, pur provenendo dal passato in quanto pensiero già accaduto; in secondo luogo, la *voce* parla a un interlocutore che si trova al di fuori della Storia in quanto defunto; in terzo luogo, il protagonista che scrive dal suo eremo calabrese, ormai in esilio, è anch'esso posto in una condizione storica. Solo questa coincidenza dei piani tra padre e figlio, questa condizione di semi-morte, questo ennesimo *prolungamento del punto di morte* potrà permettere al protagonista di immedesimarsi finalmente nel genitore, con serenità.

La costante e controllata frequenza del dialogo *in absentia*⁷⁴¹ è il primo segnale diretto della sua necessità: questa forma digressiva assume una funzione fondamentale nel *Male oscuro*, proprio perché appare allo scrittore come l'unico modo per comunicare al lettore il contenuto del suo dramma. È lo scrittore stesso a farsi coinvolgere da questo stile torrenziale, dato che un dialogo *in absentia* non è quasi mai isolato ma al contrario viene spesso seguito da un secondo breve accenno, che può in seguito portare a un ulteriore dialogo: com'è chiaro, l'emozione genera la scrittura che a sua volta genererà una seconda emozione e una seconda scrittura, in un vortice costante che continua il proprio moto sino al punto fermo che conclude il romanzo.

Per quanto concerne la vergogna, ovvero la linea visiva alla quale ho prima accennato, nel *Male oscuro* è possibile riscontrare un continuo susseguirsi di immagini, siano esse riconducibili direttamente a opere di arte figurativa – quadri di Giorgione, di Raffaello, di Mantegna – o alla descrizione di scene, disegnate con le parole con un'attenzione forte alla fisicità dei personaggi e alla loro disposizione nello spazio. La descrizione dettagliata di scene, come abbiamo visto, è un metodo di rappresentazione tipico delle scritture della Shoah: permettono infatti al lettore una diegetizzazione⁷⁴² più precisa, una costruzione di un mondo mentale che nasce da uno stimolo letterario molto dettagliato. Anche nel *Male oscuro* vi è l'esigenza di andare nel dettaglio, perché l'autore non offre un ordine lineare della sua esposizione e dà delega al lettore, chiede la sua partecipazione attiva affinché crei il suo proprio ordine.

In particolare, vi è un'occasione in cui Berto lascia al lettore alcuni disordinati *indizi*, chiamando quest'ultimo a un vero e proprio esercizio ermeneutico: si tratta del racconto del sogno della libreria Rossetti. Dato che siamo di fronte a un romanzo

⁷⁴¹ Si contano almeno diciannove dialoghi *in absentia* nel corso di tutto il testo, distribuiti non omogeneamente. Cfr. G. Berto, *Il male oscuro*, Rizzoli, Milano, 1964, pp. 55, 98-102, 107, 108-109, 112, 125, 126, 128, 140, 175, 191, 223, 225, 229, 270, 294, 302, 329, 362-363.

⁷⁴² Roger Odin, *De la fiction*, De Boeck Université, Bruxelles, 2000 (trad. it. *Della finzione*, Vita e pensiero, Milano, 2004, p. 3).

freudiano, il sogno va interpretato; infatti, l'interpretazione dell'analista è subito riportata, ma in modo assai laconico. Il sogno, veniamo a sapere, rivela chiaramente il complesso edipico del protagonista dal quale scaturisce la nevrosi e quindi il libro che ne racconta la storia: un testo che assolve pienamente il ruolo che la narrazione dell'Io ricopre nella seduta psicanalitica, e si costituisce quindi come formazione discorsiva di compromesso tra le pulsioni che si pongono in antagonismo tra Io, Es e Super-Io, volta a esprimere il desiderio dell'indicibile e contemporaneamente a trovarne una cura.

Il narratore stesso dichiara che il sogno della libreria Rossetti e la sua corretta interpretazione da parte del medico costituiscono lo snodo fondamentale che porta il paziente verso una presa di coscienza:⁷⁴³

«Fu proprio lui che, ancora ai primi tempi della cura, interpretando nel modo più corretto un sogno che m'era capitato di fare, e precisamente quello che io classifico con la definizione di sogno della libreria Rossetti, mi diede non dico l'idea della lotta col padre morto, [...] ma mi fornì lo spunto probante per cui in seguito, a poco a poco si capisce, arrivammo alla spiegazione giusta ovverosia scientifica di questa lotta, togliendole quanto poteva avere di superstizioso e tenebroso, e dandole non solo ordine logico ma, soprattutto, dimensioni umane quali, pareva, era possibile sopportare».⁷⁴⁴

Nel *Male oscuro* la tematica del sogno si arricchisce di significati ulteriori per la sua possibile connessione con la biografia dell'autore. Volendo tornare alla scrittura dei suoi maestri, è necessario ricordare che si tratta di un problema riscontrabile in parte nella *Cognizione del dolore*, la cui stesura ha principio l'anno successivo alla morte della madre di Gadda. Il sogno di Gonzalo, narrato nel terzo capitolo del romanzo, imputa al protagonista la colpa del matricidio onirico, ma non può nulla sul piano contingente e giuridico. Tuttavia, il silenzio di Gadda sul nome dell'assassino conferma un'ammissione di colpevolezza, almeno dal punto di vista etico.⁷⁴⁵

Al pari di Gadda, Berto lascia lungo tutto il romanzo una serie di tracce che il lettore è chiamato a seguire per giungere alla diagnosi finale – complesso edipico –

⁷⁴³ In questo s'intravede una delle differenze che intercorrono tra *Il male oscuro* e *La coscienza di Zeno*, poiché se nel primo romanzo il racconto del sogno risulta illuminante come atto di verità, nel secondo i sogni hanno la funzione «di lasciare affiorare una sorta di contro-coscienza, un antiromanzo che disgrega il romanzo fondato sulla rappresentazione della «coscienza», dando corpo a un'autobiografia immaginaria, [...] un ritratto clandestino che deforma quello ufficiale». Cfr. F. Vittorini, *I sogni di Zeno* in Vanessa Pietrantonio e Fabio Vittorini, *Nel paese dei sogni*, Le Monnier, Firenze, 2003, p.128.

⁷⁴⁴ G. Berto, *Il male oscuro*, cit., p.10.

⁷⁴⁵ Cfr. F. Bertoni, *I sogni filiali di un matricida* in V. Pietrantonio e F. Vittorini, *Nel paese dei sogni*, Firenze, Le Monnier, 2003, pp.147-163.

mantenendo quindi il suo testo ben distante dal genere letterario, frequentato con dovizia di particolari scientifici da Freud, del caso clinico. L'autore riesce quindi a rappresentare un'analisi medica senza enunciare la totalità della diagnosi, chiedendo al contrario un decisivo apporto ermeneutico al lettore. E ciò accade nonostante il protagonista, nella pagina inaugurale del romanzo, offra il proprio scritto agli scienziati, in modo che possano avvalorare le loro tesi.⁷⁴⁶

Berto realizza il suo proposito, ovvero rimanere saldamente ancorato alla tipologia narrativa e artistica del proprio dettato, attraverso due vie: la prima, già enunciata, riguarda la presenza di piccoli indizi; la seconda, invece, è da rilevarsi nel racconto d'infanzia che il protagonista fa seguire alla narrazione del sogno della libreria Rossetti.

Esamineremo entrambi i dispositivi, ma prima è opportuno soffermarsi sull'*incipit* del *Male oscuro*. Le pagine del romanzo in cui si menziona per la prima volta il sogno della libreria Rossetti si trovano infatti nella parte iniziale del testo,⁷⁴⁷ immediatamente dopo l'ambigua introduzione paratestuale, che così recita:

«Da quando Flaubert ha detto “Madame Bovary sono io” ognuno capisce che uno scrittore è, sempre, autobiografico. Tuttavia si può dire che lo è un po' meno quando scrive di sé, cioè quando si propone più scopertamente il tema dell'autobiografia, perché allora il narcisismo da una parte e il gusto del narrare dall'altra possono portarlo ad una addirittura maliziosa deformazione di fatti e persone. L'autore di questo libro spera che gli sia perdonato il naturale narcisismo, e quanto al gusto del narrare confida che sarà apprezzato anche da coloro che per avventura potessero riconoscersi alla lontana quali personaggi del romanzo».⁷⁴⁸

Il fatto che il narratore anticipi l'importanza del sogno della libreria Rossetti – probabilmente riducendo il senso di attesa – e inquina la percezione del lettore con un'introduzione che non gli permette più di distinguere la realtà dalla finzione, si traduce in un doppio rimando intertestuale: Berto si rifà alle esposizioni che Freud anteponeva ai suoi casi clinici, ma anche alle introduzioni tipiche dell'autobiografia moderna, da

⁷⁴⁶ «potrei benissimo sostenere che il mio scopo nello scriverla [questa storia della mia lunga lotta col padre] è appunto quello di fornire qualche altra pezza d'appoggio alle dottrine psicanalitiche che ne hanno tuttora più bisogno di quanto non si creda». G. BERTO, *Il male oscuro*, Milano, Rizzoli, 1964, p.7.

⁷⁴⁷ G. Berto, *Il male oscuro*, cit., p.10.

⁷⁴⁸ G. Berto, *Il male oscuro*, cit., p.6. Anche nel precedente *Guerra un camicia nera* Berto antepone una prefazione in cui il piano della realtà viene messo in discussione. Cfr. per approfondimenti Simona Pacurar-Leroux, *Le paratexte, ou comment lire "Il male oscuro" de Giuseppe Berto*, Chroniques Italiennes, n. 2-3, 2003, pp. 123-134.

Rousseau a Alfieri. I modelli di Berto, quindi, sono più numerosi rispetto a quelli dichiarati, comprendendo essi la lunga tradizione autobiografica moderna.

Dopo questo momento introduttivo, la scrittura fa il suo corso fino a raggiungere il momento in cui il protagonista dà inizio al suo percorso di analisi. Inizialmente, il protagonista racconta al suo medico due sogni «un po' miserelli».⁷⁴⁹

«Davanti ad un auditorio di circa diecimila persone io denunciavo a gran voce gli enormi difetti de *La dolce vita* ottenendo un grandioso successo e abbracci anche da parte di Fellini»⁷⁵⁰

«Ad un cocktail di tutta gente arrivata Gassman mi mise una mano sulla spalla chiedendomi quando cominciamo a lavorare insieme ed io benché riluttante dovetti spiegare che avevo un'idea straordinaria un dramma tratto dal Vangelo di sicuro successo per entrambi»⁷⁵¹

Non bisogna farsi ingannare dal corpo esiguo di questi sogni e dal fatto che il protagonista non li consideri importanti. Berto infatti ha un intenso rapporto con il cinema e con l'immagine in genere, dato che negli anni Cinquanta è stato uno sceneggiatore tra i più gettonati, seppur per un breve periodo. Prima che tra di loro si deteriorassero i rapporti, frequentò molto Fellini all'inizio degli anni Cinquanta, e probabilmente nel corso delle loro lunghe gite fuori porta deve essere nata l'idea del film *La strada*, tanto che nella casa di Berto giacque a lungo una sceneggiatura così intitolata.⁷⁵²

Inoltre, l'autore scrive diverse recensioni cinematografiche: proprio in questi testi è possibile confermare la plausibilità dei sogni appena citati, e il loro inserimento in un quadro che va ben oltre il livello della narrazione.

Sondando quindi i testi di critica cinematografica, si evince che Berto criticò realmente Fellini in almeno due occasioni. La prima è datata 1957, in una recensione a *Le notti di Cabiria* nella quale l'autore, pur lodando Fellini e considerandolo

⁷⁴⁹ G. Berto, *Il male oscuro*, cit., p. 62.

⁷⁵⁰ *Ivi*, pp.62-63.

⁷⁵¹ *Ivi*, p. 63. Il "dramma tratto dal Vangelo" è stato pubblicato nel 1972 da Rizzoli con il titolo *La Passione secondo noi stessi*, Milano, Rizzoli, 1972.

⁷⁵² D. Biagi, *Vita scandalosa di Giuseppe Berto*, cit., p. 104. Va ricordato, ironia del caso, che Leopoldo Trieste fu assai intimo sia di Berto che di Fellini, che lui definisce «i due più begli incontri della mia vita», *Ibidem*.

«(probabilmente di gran lunga) il migliore regista italiano d'oggi»,⁷⁵³ sostiene che il film sia piuttosto frammentario, che dia «l'impressione d'essere una antologia di pezzi di bravura».⁷⁵⁴

La seconda occasione risale al 1963, durante il periodo di stesura del *Male oscuro*: in una recensione a *8½*,⁷⁵⁵ prima di analizzare il film in questione – ritenuto anch'esso geniale ma frammentario – si intrattiene assai brevemente e in modo critico su un film che non aveva avuto tempo di recensire, *La dolce vita*. Ma ciò che più preme sottolineare è la critica che Berto rivolge a *8½* e alla sua presunta frammentarietà:

«Ad un certo momento il protagonista abbraccia la madre con passione, la madre si stacca dal bacio, ma non è più la madre, è l'amante. Questa faccenda, scoperta da Freud più di mezzo secolo fa, si chiama complesso di Edipo. Fellini ne ha dato una illustrazione netta, precisa, essenziale. Pensiamo: il protagonista non ha superato la situazione edipica. Vediamo ora gli effetti di questa circostanza sull'origine o sullo sviluppo della sua nevrosi. Beh, non c'è niente di tutto questo. L'illustrazione del complesso di Edipo sta lì a sé come stupefacente illuminazione, si potrebbe benissimo toglierla senza mutare l'andamento o l'equilibrio del racconto».⁷⁵⁶

Questo passo è importante per più ragioni. La recensione del 1963 è più aggressiva e coraggiosa rispetto a quella del 1957: probabilmente è segno del fatto che Berto stava iniziando a guarire definitivamente dalla propria nevrosi. Ma il motivo principale per cui ho citato, tra i tanti, questo breve passo è che in questo caso ci troviamo di fronte a una dichiarazione di poetica ben definita. Berto incolpa Fellini di non aver costruito una serie di rimandi intratestuali in grado di giustificare il complesso edipico del protagonista di *8½*, tanto che se la scena venisse tagliata nulla accadrebbe alla trama del film: esattamente il contrario di quanto avviene nel *Male oscuro*. Berto infatti, come ho già affermato e come presto dimostrerò, si preoccupa di fare del sogno della libreria Rossetti il vero centro della narrazione del suo libro, costruito com'è proprio su un complesso edipico. Per portare a conclusione questo progetto ha quindi la necessità di lasciare degli indizi lungo tutto lo svolgimento del suo lungo romanzo, nonostante la narrazione del sogno occupi soltanto una pagina su più di quattrocento.

⁷⁵³ G. Berto, *Solitudine di Cabiria* in *Critiche cinematografiche 1957-1958*, Monteleone, Vibo Valentia, 2005, p. 178, già in Rotosei, 25 ottobre 1957.

⁷⁵⁴ *Ivi*, p. 179.

⁷⁵⁵ G. Berto, *8½ episodio per episodio* in *Critiche cinematografiche 1957-1958*, cit., pp. 358-360, già in *L'Europa Letteraria*, febbraio 1963.

⁷⁵⁶ *Ivi*, p. 359.

Questo scontro di poetiche, è bene ripeterlo, avviene all'inizio del 1963, ovvero in un momento in cui Berto è totalmente assorbito dalla stesura del *Male oscuro*.

Prima di andare oltre, aggiungo brevemente che Berto espresse una lode e una critica anche a Vittorio Gassman nel 1958, tra le righe di una recensione a *I soliti ignoti*.⁷⁵⁷

Dopo questa digressione, è bene tornare alle reazioni innescate dai due sogni prima citati: l'analista dà al protagonista le sue interpretazioni, ma i due sono in disaccordo. Il *transfert* è così a rischio. Ma improvvisamente, nel momento in cui il sogno più importante viene narrato e interpretato, il rapporto di forza tra i due si risolve in fiducia:

«Non è da dire che le interpretazioni freudiane mi convincessero molto, finché un giorno non mi capitò di andare dal medico col sogno detto della libreria Rossetti, che io ritenevo un sogno miserello e ancorato ai miei contingenti problemi come i sogni fatti finora, mentre il medico ne fece un'interpretazione diversa, originale e persuasiva, e direi persuasiva non per forza di logica ma per uno strano flusso emotivo che mi colpì mentre lui parlava, e per qualche immagine che balenò fuori da chissà quale mia recondita profondità»⁷⁵⁸

Ecco dunque il sogno della libreria Rossetti, che riporto integralmente:

«Dunque questo sogno fondamentale che mi era rimasto nella mente forse per la sua semplicità e forse per l'apparente facilità con cui poteva essere interpretato consisteva nei seguenti fatti, che io mi trovavo in un posto niente affatto strano probabilmente era la libreria Rossetti a via Veneto o probabilmente no, dico libreria Rossetti perché era un luogo dove non andavo molto volentieri neanche da sano dato che ci andavano i padreterni di quella trapassata epoca intellettuale coincidente col fascismo prima e subito dopo con l'antifascismo, ed erano gente magari senza volerlo boriosa tanto che non si sapeva mai se salutarli o no per non correre il rischio di salutare a vuoto, alle volte incontrandoli si aveva l'impressione di non essere visti per niente, e così era di tutto ciò che uno diverso da loro faceva o scriveva ossia per essi non arrivava ad esistere, tanto che veniva da pensare che essi stessi non esistessero che per se stessi e per una quindicina di loro affini, opinione del resto non tanto cervellotica e anzi suffragata dal cattivo risultato che ottennero quando vollero mettersi in politica e costituire un partito, nel sogno comunque non era proprio ben chiaro se quella fosse esattamente la libreria Rossetti e le persone contenute in essa i

⁷⁵⁷ Giuseppe Berto, *Insolita comicità dei soliti ignoti* in *Critiche cinematografiche 1957-1958*, cit., pp. 350-353, già in Rotosei, 24 ottobre 1958.

⁷⁵⁸ G. Berto, *Il male oscuro*, cit., p. 63.

radicali, ciò che vi era di chiaro era un tavolino basso come quello che si trovava appunto nella libreria Rossetti, e lì davanti a quel tavolino c'era un uomo molto importante con un lungo tabarro il quale aveva in mano una riproduzione bellissima da lui stesso eseguita, e mentre io restavo piuttosto in disparte a guardare la scena la gente molto importante che era nella libreria andava ad ammirare e perfino toccare la riproduzione dicendo quant'è bella e com'è delicata e altre cose del genere, e l'uomo dal tabarro la lasciava toccare a chiunque compiaciuto delle espressioni elogiative che chiunque gli elargiva, finché dopo che ognuno si fu accomodato ad ammirare e toccare la riproduzione anch'io osai muovermi dal mio angolo appartato per andare ad ammirarla e toccarla, curioso di sentire se fosse proprio così delicata al tatto come avevano proclamato gli altri, e dentro di me ero magari disposto ad elargire qualche complimento, ma l'uomo col tabarro disse in malo modo di no, che a me non la lasciava toccare e manco guardare, e così con la mia grande umiliazione il sogno finiva»⁷⁵⁹

In seguito il protagonista sostiene che il sogno ricalca perfettamente la realtà e che ci sia poco da interpretare: lui si sente un escluso dalla grande società letteraria, che lo considera uno sceneggiatore da poco, e il lavoro onirico così lo rappresenta in sogno. Al contrario, il medico non è convinto e gli chiede con insistenza di fare delle associazioni libere. Ma soprattutto, pretende di conoscere l'identità dell'uomo col tabarro: «io a dirgli non so era come se non avesse faccia aveva solo corporatura robusta».⁷⁶⁰ Dopo un lungo tergiversare, il protagonista riesce a dire che l'uomo sarebbe potuto essere Alberto Moravia, o Bonaventura Tecchi, «quest'ultimo però soprattutto in grazia della sua massiccia persona»,⁷⁶¹ e infine fa il nome di Goffredo Bellonci.

L'analista, non riuscendo a ottenere una risposta più precisa, cerca di approfondire il secondo aspetto importante del sogno, e quindi chiede quale sia l'immagine contenuta nella tavoletta dipinta: il paziente risponde che «le prime figure che venivano in mente erano quella quasi enigmatica signora poco vestita e con un bambino al seno che si vede nella Tempesta di Giorgione, oppure una generica Madonna di Raffaello Sanzio».⁷⁶²

Solo dopo aver raccolto queste informazioni basilari il medico può finalmente dare il proprio responso: la scena vista in sogno è una scena familiare, essendo l'uomo col tabarro il padre del paziente, mentre la madre viene da lui raffigurata nella tavoletta dipinta.

⁷⁵⁹ G. Berto, *Il male oscuro*, cit., pp.63-64.

⁷⁶⁰ *Ivi*, p.66.

⁷⁶¹ *Ibidem*.

⁷⁶² *Ibidem*.

A questo punto è il lettore a dover intervenire per verificare che tutto questo corrisponda a verità. Bisognerà soffermarsi quindi sul fatto che l'uomo che regge la tavoletta porta un tabarro, è di corporatura massiccia e sembra che non abbia volto: si tratta infatti di caratteristiche del padre del protagonista, ma Berto le ha disseminate sottoforma di descrizioni lungo tutto il romanzo, non certo in prossimità del racconto del sogno.

Per quanto riguarda il tabarro, il figlio racconta sin dall'inizio che si sentiva sottomesso a lui sia simbolicamente che fisicamente, «con svariati mezzi come ad esempio l'alta statura, o il peso che superava il quintale, o il tabarro fors'anco grigioverde, o la calvizie»⁷⁶³ (corsivo mio).

Il narratore, ripeto, non comunica all'analista che il padre fosse solito indossare un tabarro, ma lascia un indizio sin dall'*incipit* del romanzo. Solo in seguito il protagonista dà notizia di alcuni episodi della sua infanzia, e guardando al passato rivede suo padre in tempo di guerra: «non so nemmeno se per esempio aveva un grande mantello o tabarro scuro come ce l'hanno solitamente i carabinieri, oppure grigioverde per via della guerra»⁷⁶⁴. Il tabarro è quindi l'indumento indossato dal genitore proprio nei primi anni dell'esistenza del narratore, quando il complesso edipico è in attività.

La seconda qualità del padre, la corporatura massiccia, è citata nel passo già riportato,⁷⁶⁵ ma anche nel racconto d'infanzia che segue a quello del sogno della libreria Rossetti.⁷⁶⁶

Nello stesso ricordo infantile, viene in superficie la terza qualità del padre, ovvero il suo essere senza volto, in tre occorrenze.⁷⁶⁷ Ogni volta in cui il protagonista parla di un uomo senza volto, si riferisce certamente al padre e all'idea di lui che egli stesso si era fatto quando aveva pochi anni e serbava dentro di sé il complesso edipico. Come abbiamo già visto e come vedremo, il tema del volto è il segnale di una continuità con le scritture analizzate nella prima parte di questo lavoro: in entrambi i casi, lo sguardo e il volto sono i punti focali dai quali scaturisce la vergogna e la scrittura su di essa.

Vi è un indizio ulteriore, di più difficile individuazione perché ci costringe a far ricorso a risorse extratestuali: quello della calvizie. Si tratta di un dato importante

⁷⁶³ *Ivi*, p. 9.

⁷⁶⁴ *Ivi*, p. 74.

⁷⁶⁵ *Ivi*, p. 9.

⁷⁶⁶ *Ivi*, p. 67.

⁷⁶⁷ *Ivi*, pp. 67, 75, 76.

perché il narratore la vede come «un segno di potenza».⁷⁶⁸ La calvizie del genitore è più volte ricordata nel corso della trama, anche perché il protagonista stesso rischia di perdere i capelli: è il primo segnale di un costante, inesorabile processo di identificazione con il padre, scaturito nel momento della visione delle fotografie funebri del genitore, che tratterò a breve.

Il dato della calvizie, pur non essendo presente a livello testuale in modo esplicito nel sogno della libreria Rossetti, si presenta extratestualmente nelle altre figure che il protagonista vede come possibili *alter ego* dell'uomo col tabarro: Alberto Moravia, Bonaventura Tecchi e Goffredo Bellonci. I tre erano accomunati da almeno due forti punti di contatto: generavano soggezione in Berto e acuivano il suo senso d'inferiorità e, soprattutto, soffrivano di calvizie.

Come ho già anticipato, il ricordo d'infanzia che segue al sogno della libreria Rossetti rappresenta il secondo snodo fondamentale. Riporto anch'esso integralmente:

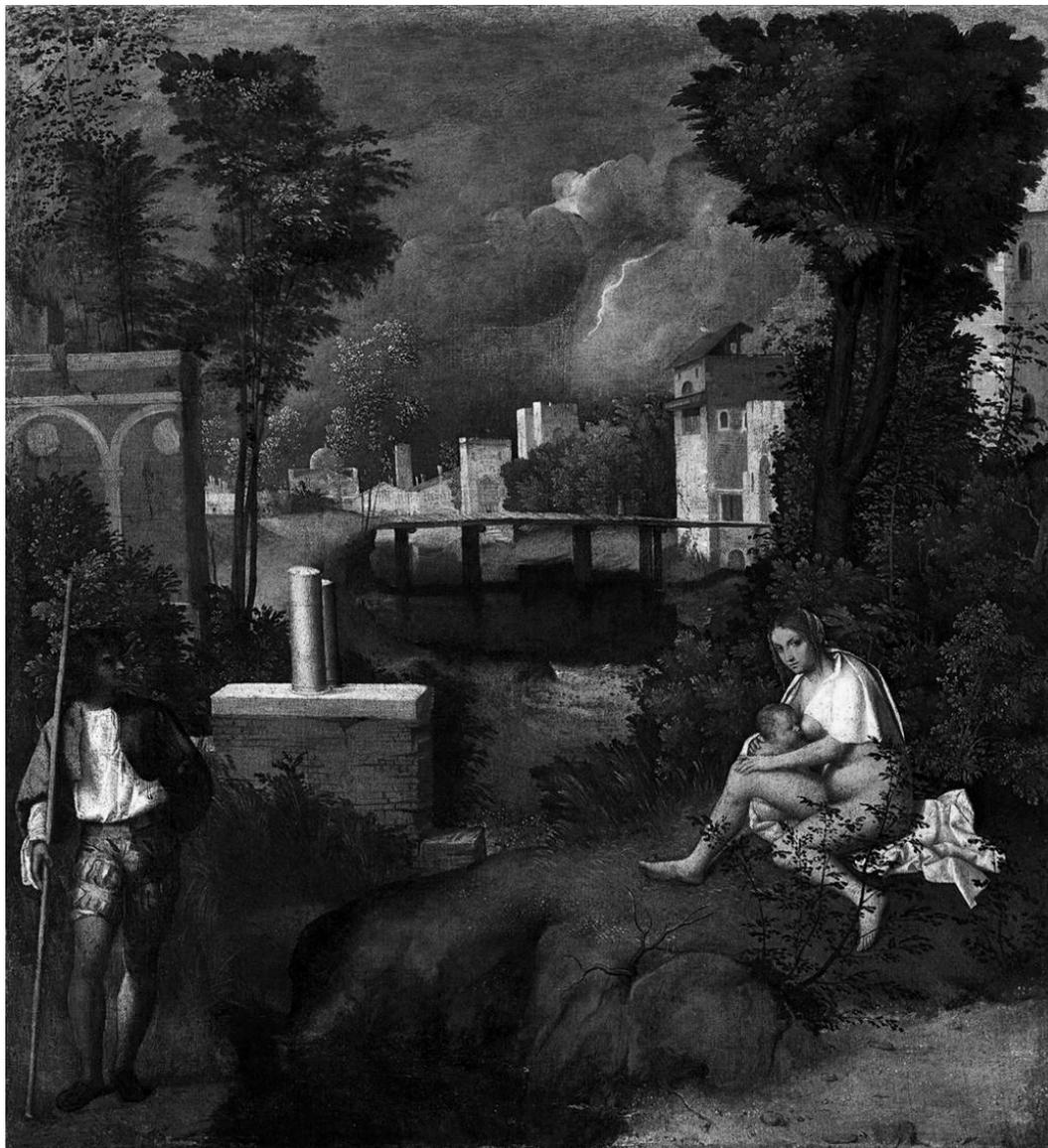
«Sebbene in un certo modo ancora mi chiedessi che mai c'entrassero i radicali con mio padre e mia madre c'era un che di irrazionalmente persuasivo nell'opinione del medico, io sentivo la sua idea pervadermi e percorrermi quasi annullando ogni mia connessione con le anse del colon o con le cinque lombari o con gli altri punti del corpo ove si annidava la paura della morte e del peggio, facendomi sentire tutto teso verso una ricerca del passato fino a vedere mio padre la prima volta che lo vidi, in precedenza era stato solo cose e simboli e odori, ma ora era mio padre per quanto ancora senza volto che si teneva tra le braccia mia madre sul pianerottolo della scala di casa nostra, lui alto e massiccio e lei piccola, lei che piangeva tra le sue braccia perché avevano appena litigato per una storia di gelosia, ma lei gli apparteneva felice magari di essere maltrattata o picchiata, e io che stavo lì a guardare dal basso non esisteva per lei come non esisteva per quella forza troppo grande che era mio padre, io guardando sentivo la mia prima solitudine scoprivo la voglia di morire o di uccidere che prende un bambino quando si sente la prima volta solo, tanto solo che nessuno si accorge della sua voglia di morire o di uccidere»⁷⁶⁹

Questo ricordo fa pensare immediatamente a una situazione edipica, dato che nel bambino insorge chiaramente un sentimento di odio nei confronti dei due genitori che si riconciliano dopo un aspro litigio. Il dato in più offerto da questo frammento non corrisponde esclusivamente alla definitiva identificazione dell'uomo col tabarro nella figura del padre, per via della massiccia corporatura o per il fatto che non ha volto.

⁷⁶⁸ *Ivi*, p.9.

⁷⁶⁹ *Ivi*, p.67.

Leggendo queste righe è possibile raggiungere infine una maggiore consapevolezza della materia onirica analizzata in precedenza, a partire dal passo nel quale l'attenzione si concentra sul contenuto della tavoletta dipinta dall'uomo col tabarro.



770

La tavoletta dovrebbe raffigurare solo un particolare della *Tempesta* di Giorgione, la donna con il bambino, o una generica Madonna di Raffaello Sanzio. Se nella donna il lettore riconoscesse la madre, e nel bambino il profilo del figlio, queste identificazioni entrerebbero in conflitto con l'interpretazione dell'analista: è da notare infatti che se il padre avesse l'intenzione di salvaguardare sia la moglie che il figlio dagli sguardi e

⁷⁷⁰ Giorgione, *La tempesta*, 1505-1508, olio su tela, 82x73 cm, Galleria dell'Accademia, Venezia.

dalle mani dello stesso figlio, si genererebbe una contraddizione interna al sogno. L'autore della tavoletta assume un atteggiamento compiacente nei riguardi della propria opera: una compiacenza giustificata soltanto dalla possibilità che egli veda se stesso come protagonista interno al dipinto. Perché si giunga alla vera interpretazione del sogno, il lettore deve intervenire, rovesciando i sessi dei personaggi della tavoletta e sostituendone un attore, al fine di giungere alla seguente conclusione: il padre sta custodendo l'immagine di se stesso che tiene in braccio la figura di una moglie talmente piccola da essere rappresentata nelle vesti di un bambino in fasce. Il fatto che nel dipinto i sessi dei due personaggi siano inversi non inficia questa interpretazione: infatti, secondo la teoria esposta da Freud in più luoghi, nel sogno i contrari equivalgono.⁷⁷¹ Inoltre, i due coniugi nel ricordo si riconciliano dopo un litigio scaturito dalla gelosia del marito, sentimento preponderante che lega padre e figlio nel complesso edipico.⁷⁷²

Berto sottolinea infine che la tavoletta riproduce soltanto una parte della *Tempesta* di Giorgione – la donna con il bambino – mentre l'enigmatica figura maschile, oggetto di molteplici interpretazioni della critica d'arte, viene totalmente rimossa: il ricordo d'infanzia seguente alla narrazione del sogno può quindi segnalare con agio la coincidenza tra la figura del protagonista bambino e quella dell'uomo rimosso dalla tavoletta.

Quest'ultimo dato potrebbe farci pervenire a un'attribuzione più certa della tavoletta: l'autore è Giorgione, potremmo dire, dato che vi è una totale coincidenza tra la *Tempesta* e la scena edipica raccontata nel ricordo d'infanzia, perfino nell'omissione dell'uomo misterioso. In realtà, anche Raffaello ha il suo ruolo all'interno di questo sogno, perché fornisce un dettaglio di tipo geografico all'azione: Raffaello lavorò infatti preminentemente a Roma (luogo in cui si trova la libreria Rossetti) mentre Giorgione prevalentemente a Venezia e nel contado (luogo in cui il protagonista passa l'infanzia, in cui sperimenta il complesso di Edipo). Il sogno appare così diviso in due livelli diegetici, uno romano e uno veneto, uno contemporaneo e uno ambientato nella dimensione del ricordo. Inoltre, non è da tralasciare il fatto che Giorgione sia un accrescitivo di Giorgio Barbarella (o Zorzi da Castelfranco), dovuto molto

⁷⁷¹ «Un elemento del sogno manifesto che sia in grado di avere un contrario può dunque significare ugualmente se stesso e il suo contrario, oppure entrambi nello stesso tempo: solo il senso può decidere quale traduzione si debba scegliere». S. Freud, *Introduzione alla psicoanalisi*, Torino, Bollati Boringhieri, 2010, p.168.

⁷⁷² «Già da piccolo, il figlio comincia a sviluppare un'affettuosità particolare per la madre, che considera come cosa propria, e ad avvertire nel padre un rivale che gli contrasta questo possesso esclusivo». *Ivi*, p.193.

probabilmente alla sua alta statura: il lettore ricorderà bene che anche il padre del protagonista è un uomo di corporatura massiccia.

Il fatto che il protagonista del *Male oscuro* abbia una certa competenza in fatto d'arte è direttamente collegabile al fatto che lo stesso Berto, per conseguire la propria laurea in lettere, presentò una tesi sul Canaletto.⁷⁷³ Inoltre, due anni dopo la pubblicazione di *La cosa buffa*, l'autore fu chiamato dalla Rizzoli a introdurre proprio il volume dell'*Opera completa del Canaletto*,⁷⁷⁴ introduzione nella quale è palese il proprio coinvolgimento emotivo, dati i numerosi punti di contatto tra la vita dell'autore e quella del vedutista veneziano.

Proprio nella *Cosa buffa*, Antonio (ricordo che Canaletto è pseudonimo di Giovanni Antonio Canal) si interessa d'arte: Berto si preoccupa di specificare nel romanzo che il protagonista vuole laurearsi con una tesi su grande pittore veneto, Paolo Veronese,⁷⁷⁵ e vuole ricominciare a dare gli esami proprio a partire da quello di storia dell'arte, «impostato sulle opere del pittore Giorgione da Castelfranco».⁷⁷⁶

Inoltre, *La cosa buffa* può fungere da campo di verifica del *Male oscuro* in più casi, dato che molti temi si ripetono in modo pressoché identico: la storia viene divisa in più fasi⁷⁷⁷ (cosa che accade perfino nell'*Inconsapevole approccio*); Antonio vorrebbe farsi tagliare la pancia⁷⁷⁸ (come realmente accade a Berto e come viene riportato nel *Male oscuro*); in particolare, quando il narratore presenta la famiglia di Antonio,⁷⁷⁹ ci troviamo di fronte a una nuova rappresentazione della famiglia del *Male oscuro* ma con alcuni cambiamenti fondamentali, dato che la madre del protagonista è morta:

«La madre poi la quale era una donna soprattutto mite e chiusa che Antonio probabilmente avrebbe amato moltissimo se fosse vissuta era viceversa morta una dozzina d'anni prima ed egli aveva provato così poco dolore per la sua scomparsa che gli era rimasta dentro la sensazione d'un debito etico ossia l'impressione che nell'avvenire gli sarebbe toccato soffrire per quella morte molto più di quanto non avrebbe sofferto se avesse sofferto a tempo giusto»⁷⁸⁰

⁷⁷³ D. Biagi, *Vita scandalosa di Giuseppe Berto*, cit., p. 26.

⁷⁷⁴ Lionello Puppi, Giuseppe Berto, *L'opera completa del Canaletto*, Rizzoli, Milano, 1968.

⁷⁷⁵ G. Berto, *La cosa buffa*, cit., p. 72.

⁷⁷⁶ *Ivi*, p. 132.

⁷⁷⁷ *Ivi*, p. 89.

⁷⁷⁸ G. Berto, *La cosa buffa*, cit., p. 89.

⁷⁷⁹ *Ivi*, p. 108.

⁷⁸⁰ *Ibidem*.

Da questo passo è possibile dedurre che la pratica dell'inversione dei sessi dei personaggi non è un caso isolato al sogno della libreria Rossetti: infatti, la nevrosi del protagonista del *Male oscuro* scaturisce proprio dal fatto che il personaggio non è riuscito a raggiungere il padre sul letto di morte. Il debito etico che Antonio sente nei riguardi della madre corrisponde in certo modo alla nevrosi della quale soffre l'Io del *Male oscuro*.

Ma torniamo alle pagine del *Male oscuro*: adesso abbiamo la possibilità di fare una comparazione tra il sogno della libreria Rossetti e il ricordo d'infanzia che lo segue, e di condurre un'analisi sugli stessi che abbia come nodo centrale l'emozione della vergogna. In entrambi i casi, si tratta di una mancata conferma a una *pretesa* di attenzione, il caso quindi più lesivo per la solidità dell'Io. Vi è da dire che questa non è l'unica *pretesa* avanzata dal personaggio, il quale oscilla tra senso di potenza e senso di inferiorità: il primo lo porta a una *pretesa* di ammirazione, l'altro a una *pretesa* di approvazione. In entrambi i casi, le due *pretese* non vengono minimamente considerate dagli attori delle scene descritte, sia quelli del sogno che quelli del ricordo d'infanzia. Non rimane che pretendere il riconoscimento della propria persona in quanto, appunto, soggetto indipendente e degno. Come è chiaro, anche quest'ultima *pretesa* non viene presa in considerazione: nel caso del sogno, il rifiuto è collettivo, perpetrato dai "radicali" e da Moravia-Tecchi-Bellonci, l'uomo col tabarro; nel ricordo, invece, sono i genitori a non considerare il bambino, vale a dire le due figure che dovrebbero proteggerlo.

Vale la pena ricordare ancora una volta che, perché sia possibile provare vergogna, bisogna che vi sia un rapporto di potere tra i due soggetti e che l'inferiore accetti il superiore in quanto tale e, di conseguenza, il suo universo di valori.

«Innanzitutto, per provare vergogna occorre che l'altro o gli altri da cui si è visti siano importanti per noi in quel momento, con la precisazione che l'altro è sempre dato anche da noi stessi. In secondo luogo, ciò che si vorrebbe, o non si vorrebbe, far vedere deve essere importante, cioè riferirsi ad un nostro valore [...]. Si ha condivisione dei valori quando l'uno e l'altro ritengono che effettivamente di una data caratteristica o di un dato comportamento ci si debba vergognare. In realtà questa è una condizione facile a soddisfarsi perché di fatto può essere prodotta da molti processi diversi. Infatti la persona, a prescindere dall'effettiva condivisione dei valori con l'altro, può attribuire proiettivamente agli altri i propri valori, oppure l'altro può comportarsi in modo da ferire i valori della

persona senza dividerli, solo per umiliarla e distruggerne l'identità. In questo caso la condivisione, dal punto di vista della vittima, è automatica».⁷⁸¹

Il protagonista infatti odia i "radicali" ma condivide il loro universo di valori: sono infatti i detentori di quella gloria letteraria che lui stesso vuole raggiungere, e ciò che in realtà gli contesta non è il desiderio di successo, quanto il fatto che lo abbiano raggiunto immeritatamente. Nel caso dei genitori, mi sembra superfluo affermare che il bambino, data l'età, condivide per forza di cose la visione del mondo che i suoi stessi genitori gli propongono.

Infine, il fatto che l'uomo col tabarro e il padre nel ricordo non abbiano volto suggerisce nuovamente l'importanza del tema stesso – connesso a quello dello sguardo – nella letteratura in cui l'emozione della vergogna è uno dei principali motori della narrazione. Il volto del genitore viene obliterato nel ricordo perché ai connotati si sostituisce una sorta di emanazione della potenza genitoriale: infatti se apparissero anche i lineamenti del padre nel ricordo, il volto di quell'uomo assumerebbe dimensioni umane, mentre al contrario il padre è qui prima di tutto un simbolo di potenza e di autorità incontrastabile perché trascendente. Nel sogno, invece, il lavoro onirico vela il viso dell'uomo col tabarro, proprio per evitare una possibile identificazione con il padre.

La storia di questo volto mai tracciato, già piuttosto complicata fin qui, non finisce col sogno della libreria Rossetti: ricordo infatti al lettore che il protagonista, poco prima di tumulare il padre, chiama un fotografo e si reca all'obitorio per fargli fare alcuni ritratti mortuari, come atto d'elogio in segno di riparazione. Queste fotografie costituiscono il secondo caso in cui, attraverso le immagini, Berto fa uso dei dispositivi della vergogna come motori della narrazione.

La Tempesta di Giorgione, la Madonna di Raffaello Sanzio, le fotografie del padre: la descrizione esplicita di queste immagini reali non è altro che il punto di arrivo di una più complessa e ampia mentalità visiva presente in tutta la narrazione bertiana. La postura visiva di Berto viene poi condotta, come abbiamo visto, nella narrazione dei propri ricordi, o di quelli dei suoi protagonisti: non solo il ricordo d'infanzia immediatamente successivo al sogno della Libreria Rossetti, ma anche l'immagine del protagonista che gioca sulle ginocchia del padre⁷⁸² ha, come vedremo, un esito

⁷⁸¹ M. W. Battacchi, *La vergogna*, cit., pp. 61-62.

⁷⁸² *Ivi*, p. 80.

importante, insieme con l'episodio in cui il genitore, dato che non riesce a portare all'orto i bidoni dell'acqua, scopre di essere diventato vecchio e cade, sporcandosi di fango.⁷⁸³

Tutti questi episodi e immagini, narrati con un occhio fotografico che fissa un istante come fosse il fotogramma singolo di una pellicola della memoria, hanno una ragione profonda e stanno dove l'autore li ha collocati per motivazioni ben precise, dato che le immagini citate hanno un dato significato e ritornano ciclicamente durante il racconto, ma con un significato diverso. Si tratta quindi di espressioni iconiche dotate di una forte mobilità semantica. È però opportuno parlare dei singoli episodi solo più in là, quando l'argomentazione sarà più chiara.

Entrando nel merito, v'è da rilevare che nel *Male oscuro* i momenti fondamentali della narrazione vengono sempre esposti secondo una *dispositio* ben calibrata, allo scopo di guidare il lettore a focalizzare la sua attenzione su passaggi ben precisi. Nell'esordio della narrazione infatti, come abbiamo visto, il nostro autore già espone tutti i nodi critici della sua storia: la lotta con il padre, le ambizioni letterarie, la psicanalisi e i sogni e, con essi, le fotografie del padre.

Le citazioni dell'oggetto fotografico si concentrano in tre momenti precisi: tre citazioni distanti solo una cinquantina di pagine l'una dall'altra, nell'*incipit* e nelle pagine d'avvio; poi nel bel mezzo del romanzo, con due citazioni molto vicine, e quindi nel finale.

Questo mi sembra un segnale molto preciso delle intenzioni dell'autore, che pone l'oggetto fotografico, simbolo della sua immedesimazione mortifera con il padre, proprio nei tre punti aristotelici della *fabula*. Per meglio comprendere il problema è necessario attenersi al testo, passo per passo: per questo chiedo pazienza al lettore, dato che citerò spesso lunghi brani del romanzo, fondamentali a mio avviso per comprendere l'importanza delle foto.

Poco dopo la spiegazione dettagliata del suo male, il protagonista inizia a parlare per la prima volta delle foto:

«mi capitò di capovolgere direi da cima a fondo il mio punto di vista, un po' eccessivamente perfino, giacché se attraverso tutto un lavorio di confronti risultava che io somigliavo a mio padre, ne derivava senz'ombra di dubbio che mio padre vivo doveva somigliare a me, anche nell'esorbitante senso di colpa dunque, per quanto io sia

⁷⁸³ *Ivi*, pp. 46-49.

consapevole che in questa questione della somiglianza giochi molto il processo di identificazione tuttora in atto, e so anche di correre il rischio di andare ad identificarmi con un padre assolutamente immaginario, o fors'anche con una proiezione di me stesso idealizzato, *benché poi a sorreggermi nella mia fede e fatica ci sia un'indubitabile e paurosa somiglianza d'aspetto, oggettiva, a proposito della quale potrei tirar fuori, tanto per fare un esempio, la faccenda delle fotografie.*

*La volta che mio padre morì, io arrivai, naturalmente, tardi, ossia quando l'avevano già bello e sistemato su uno dei cinque o sei tavoli di marmo della camera mortuaria, sbarbato di tutto punto, con indosso il vestito nero da sposo di quarant'anni prima [...] e a me, che in quel tempo non ero ancora malato con ossessioni di morte e altre simili, non dispiaceva guardarlo così com'era, trovavo che *come morto era uno dei più bei morti che avessi mai visto, epperò mi venne in mente di fargli fare le fotografie.* Ora, esposta in questo modo, la spiegazione è magari fin troppo chiara, ma niente affatto esauriente, e in effetti non è che volessi fare, come può apparire, delle fotografie ricordo o qualche altra cosa del pari fuori posto, ma *ritraendolo in immagine volevo rendergli diciamo pure omaggio*, ancorché poi nell'inconscio mirassi a raggiungere risultati allora nebulosi, oggi però del tutto lampanti e strettamente connessi con quel diffuso senso di colpa che, com'è fin troppo chiaro, si è sviluppato in me fuori di misura soprattutto grazie agli influssi paterni». ⁷⁸⁴ (corsivo mio)*

I punti salienti sono quindi i seguenti: la paura della somiglianza fisica con il padre; il fatto che il protagonista arrivi in ritardo alla sua morte; che il padre da cadavere continui a essere degno di rispetto e ammirazione; l'omaggio che il protagonista vuole fargli immortalandolo su celluloide.

Com'è chiaro, le fotografie fanno il loro esordio in un punto ben preciso: poco dopo la confessione da parte del protagonista di soffrire un processo di immedesimazione con il padre, e subito prima del racconto della morte dello stesso. A questo punto della narrazione, la *voce* si sofferma sulla somiglianza esclusivamente fisica con il padre: è importante ricordarlo perché le cose cambieranno, come si vedrà in seguito. Ciò che qui risulta chiaro è che il protagonista scatta il rullino mortuario come atto di riparazione, cosa che viene pienamente confermata una cinquantina di pagine dopo, quando si torna ancora una volta sull'episodio.

«mio padre era abbastanza all'antica da desiderare una bella morte patriarcale con tutta la prole intorno, e invece proprio il primogenito e unico maschio aveva tagliato la corda al tempo giusto, e così *a forza di sottilizzare sulle mie colpe specie recenti nei*

⁷⁸⁴ G. Berto, *Il male oscuro*, cit., pp. 14-15.

confronti del padre mi venne in mente di fargli fare le fotografie, alla fin fine mi pareva un'idea abbastanza buona perché che io sappia le fotografie ai morti le fanno solo se i morti sono di una certa levatura, Lenin o Marconi per esempio o il Presidente degli Stati Uniti, eppertanto dopo avergli dato scarsa importanza per tutta la vita sua ora che il padre era morto facevo azione riparatoria collocandolo alla pari con i personaggi più illustri, la qual cosa io credo gli avrebbe dato grande contentezza nel caso però poco probabile che lo fosse venuto a sapere, ma qui si trattava più che altro di mettere a posto me stesso sicché feci venire uno con la Rolleyflex e il lampo, il quale scattò un intero rullino di foto di fronte e di profilo come io gli indicavo dirigendolo abbastanza bene in complesso, e mi veniva un po' di amarezza al pensiero che per molti anni ero andato dietro al miraggio di fare il regista cinematografico ed ora ecco che facevo proprio il regista di un fotografo di provincia che ritraeva mio padre col vestito nero da sposo in attesa di essere sistemato nel tabbuto, o cassa da morto che sia».⁷⁸⁵ (corsivo mio)

Come è chiaro dal passo «dopo avergli dato scarsa importanza per tutta la vita sua ora che il padre era morto facevo azione riparatoria collocandolo alla pari con i personaggi più illustri», quel che prima il narratore chiamava «omaggio» adesso è pienamente definito come «azione riparatoria». Non si tratta di una casualità, perché Berto ci segnala così una graduale presa di coscienza da parte del suo protagonista.

Inoltre, il fatto che il protagonista avesse «il miraggio di fare il regista cinematografico» ci riporta a un particolare biografico dell'autore stesso, ossia il suo desiderio di voler entrare nel mondo del cinema nei panni non solo di sceneggiatore, ma anche di regista.⁷⁸⁶ È utile precisarlo perché ciò dimostra il profondo attaccamento di Berto al mondo dell'immagine in tutte le sue declinazioni.

Ma ciò che ho discusso finora è solo un'introduzione al problema dell'immagine nel romanzo principale di questo autore. Berto parlerà più seriamente delle foto del padre solo nella terza citazione di questa prima *tranche*, che riporto per esteso:

«nella fretta di partire dopo l'accordo testamentario me n'ero del tutto scordato di quelle fotografie, ed ora andando in treno verso Roma pensavo a tutt'altre faccende, [...] ero rimasto per così dire capofamiglia, e forse fu propriamente questo concetto di capofamiglia il quale aveva un sia pure allentato legame con la morte del padre che mi fece tornare in mente le fotografie funerarie, e mi dissi che dovevo scrivere al fotografo per farcele spedire contrassegno.

⁷⁸⁵ *Ivi*, pp. 55-56.

⁷⁸⁶ «Confesso comunque che diventare un autore di cinema, diciamo pure un regista, è stato per anni il mio desiderio più ardente». D. Biagi, *Vita scandalosa di Giuseppe Berto*, cit., p. 255, nota 35, già in *La Domenica del Corriere*, 7 novembre 1972.

E così neanche una settimana dopo mi arrivarono le fotografie [...] pensavo come in una settimana scarsa la morte di mio padre si fosse fatta lontana quasi di tre o quattro anni, magari per tutto un giorno non mi capitava di pensarci, e poi pensandoci mi dicevo sempre che il vecchio aveva avuto un'esistenza piena e felice non fosse stato per quell'ultima sfortunata settimana di patimenti, ma cos'è mai una settimana in confronto ad una vita di oltre ottant'anni, sicché tutto sommato mi trovavo in uno stato d'animo abbastanza confortato, eppertanto *non è da dire che l'arrivo delle fotografie mi procurasse particolari emozioni*, neanche a guardarle provai alcunché di straordinario *per quanto ci fossero quelle prese di scorcio alla Mantegna che erano proprio sbagliate*, come regista in effetti facevo ridere se non m'ero accorto che *il defunto aveva l'occhio sinistro non completamente chiuso* cioè che nelle foto di scorcio frontale assumeva un rilievo impensato e per niente bello, mentre le altre foto quelle prese dall'alto e soprattutto quelle di profilo non erano poi tanto male, *però non le avrei egualmente mandate né alla madre né alle sorelle che sarebbero state capaci di piangerci sopra chissà quanto*, e quindi *ecco che diventavo l'unico proprietario e per così dire beneficiario di quelle foto*, ma cosa mai potevo farne santo cielo e dove mai potevo collocarle, ora finalmente m'accorgevo che *le fotografie di un padre morto sono cosa inutile e anzi più fastidiosa di quanto non sembri*, e insomma *quello era il primo vero atto di ostilità e diciamo pure vendetta che mio padre faceva contro di me dopo il suo cambiamento di stato*, ma io allora manco ci pensavo a questa possibilità di perpetuazione della nostra lotta immaginavo che morto e sepolto lui tutto fosse finito, perciò *quelle foto rimesse nella loro busta le ficcai senza gran che badarci nel fondo di un cassetto*, e quando poi alcuni mesi dopo per combinazione mi ricapitarono tra le mani ed ebbi curiosità di guardarle io ero già ammalato, e allora sì che esse mi fecero subito sentire la loro perfida e subdola potenza, e intendo dire che *da esse partì o almeno ebbe straordinario impulso propulsivo quel processo di identificazione che attualmente sta avendo il suo naturale e inevitabile completamento*. Si capisce che alle origini, a causa soprattutto della mia inesperienza ed ignoranza delle moderne dottrine psicologiche, *quell'identificazione era temuta in un settore puramente fisico fenomenico e per essere più precisi fisionomico*, ossia si trattava di una poco più che banale tendenza alla rassomiglianza del figlio al padre, *ma questa tendenza si sviluppava su di un substrato di paura primordiale e tenebrosa* la cui manifestazione principale era che io *quelle incaute fotografie non le volevo vedere ma neppure ce la facevo a buttarle via*, e così sempre me le portavo dietro nelle varie case che cambiavo, sempre chiuse nella loro busta e spinte nel fondo del cassetto più lungo, ma non c'era sicuramente bisogno di guardarle per sapere che *in esse specie in quelle di profilo era raffigurata una predestinazione per vie oscure connessa magari ad un'occlusione intestinale* e a quel poco che ancora può rimanere oltre a ciò, e da quel tempo in verità io cominciai a studiare un po' più a fondo il mio profilo servendomi di due specchi e talora anche di tre opportunamente collocati, studiando con atteggiamento ostile la fatale rassomiglianza, aggrappandomi come naufrago ad ogni possibile diversità, e siccome *la diversità consisteva più che altro nei pochi capelli che*

ancora mi restavano ecco nascere una direi fanatica cura per i capelli superstiti mediante l'uso di tutte le lozioni che siano state inventate, esclusa si capisce la Chinina Migone che da molto tempo non si trova più, ma d'altra parte tenendo presenti le scarse virtù conservatrici di qualsivoglia lozione per i capelli *io dirigevo le mie forze difensive anche contro le fotografie in se stesse, quasi che dalla loro materiale esistenza e non da altro dipendesse l'inarrestabile processo, sicché sempre più spesso meditavo di distruggerle, magari bruciandole con l'adatto rituale, a notte fonda per esempio e a busta chiusa, in qualche luogo poco abitato e sacro come può essere la via Appia Antica coi sepolcri caduti e gli scuri cipressi, però non riuscivo mai a trovare l'occasione buona per fare ciò, e quando poi anni dopo io cominciai la cura psicoanalitica una delle prime cose che raccontai al medico fu appunto questa storia delle ingombranti fotografie funerarie, confidando che lui mi avrebbe detto di bruciarle dandomi il coraggio che a me mancava, e viceversa lui disse con semplicità come se si fosse trattato di cosa da niente ma no perché bruciarle, forse io mi ero spiegato male forse lui voleva togliere importanza alle foto stesse per evitare che ne facessi un feticcio come invero era già accaduto, comunque quei primi tempi della cura non erano per niente facili dato che io rimanevo tendenzialmente ancorato a cose e fatti, mentre lui avrebbe voluto che ogni volta gli raccontassi un sogno ma io raramente avevo qualche sogno da raccontare».⁷⁸⁷ (corsivo mio).*

All'inizio di questo passo, il protagonista comunica al lettore che, una volta conclusa la triste vicenda della morte del genitore, è come se le fotografie del padre fossero svanite dalla sua memoria, segno di un probabile buon esito dell'atto riparatorio. In realtà, la parola "capofamiglia" gliela riporta alla mente, ma queste non sortiscono alcun effetto negativo. Anzi, in un primo momento aiutano il protagonista a entrare nuovamente in ragionamenti auto assolutori. L'io narrante arriva a dire che il suo moto interiore di fronte alle foto è l'irritazione di non essere riuscito a farle realizzare in un certo modo: le uniche foto che gli piacciono sono «quelle prese di scorcio, alla Mantegna».

⁷⁸⁷ *Ivi*, pp. 59-62.



788

Notiamo come Berto si rifaccia ancora una volta a un pittore veneto per iconizzare il proprio discorso narrativo, per rendere i suoi personaggi protagonisti dei quadri menzionati. Infatti, subito dopo la citazione della "presa di scorcio alla Mantegna", il protagonista dice di non volere inviare le foto alla madre e alle sorelle «che sarebbero state capaci di piangerci sopra per chissà quanto». Il parallelismo tra questi personaggi e l'opera figurativa diventa quindi più chiaro se ci si sofferma sul particolare dei "dolenti" nell'opera di Mantegna, cioè Giovanni, Maria e Maddalena. Anche se non pienamente giustificata da altri dati testuali, non mi sembra un'ipotesi così peregrina, perché il procedimento ecfrastico non è un fatto isolato nell'opera di Berto e in particolare nel *Male oscuro*, dato che il sogno della libreria Rossetti richiama in modo patente la *Tempesta* di Giorgione.

Tornando alle fotografie funebri, il protagonista si accorge, visto che non sortiscono alcun effetto in lui, che «le fotografie di un padre morto sono cosa inutile e anzi più fastidiosa di quanto non sembri». È in questo momento che lo stesso Io narrante le definisce come «il primo vero atto di ostilità» da parte del padre, quindi solo adesso il

⁷⁸⁸ Andrea Mantegna, *Cristo morto*, 1475-1478, tempera su tela, 68x81 cm, Pinacoteca di Brera, Milano.

significato di questi scatti è palesemente chiaro. Berto infatti si preoccupa di comunicarci immediatamente dopo che il protagonista le ripone in un cassetto a caso e che, sempre casualmente, quando se le ritrova in mano di nuovo è già malato, ed è in quel momento che le fotografie diventeranno il motore propulsivo della sua identificazione con il padre. Una prolessi contribuisce a rendere il discorso ancora più chiaro: si parla di un processo di identificazione «che attualmente sta avendo il suo naturale e inevitabile compimento». Chi ricorda il finale del *Male oscuro*, sa che l'avverbio “attualmente” si riferisce alla condizione del protagonista nel suo eremo calabrese, microfono ideale dell'anima di quest'uomo sconfitto dagli eventi. È in questo momento, inoltre, che le foto non significano più esclusivamente la somiglianza fisica tra padre e figlio, ma sono la scaturigine di «un substrato di paura primordiale».

In breve, il protagonista capisce che non ce la fa a buttar via gli scatti, ma neanche a guardarli, quindi decide di riporli nel cassetto più fondo delle varie case nelle quali, via via, si trasferisce. Perché la nevrosi lo porta a comparare la somiglianza fisica con il padre alla malattia mortale dello stesso, ovvero a un tumore collocato nell'area intestinale.

È qui che si incontrano colpa e vergogna, fondendosi in vergogna morale. Per il protagonista, guardare le foto del padre corrisponde al potenziale annullamento del proprio Io, perché nonostante l'azione del prendere le fotografie e di guardarle possa considerarsi agita da un soggetto attivo, in realtà il complesso di identificazione porta il soggetto a immedesimarsi nel padre morto, cioè in un soggetto-altro più potente a livello psicologico, e quindi alla paura di essere assorbito da questo e di tramutarsi in soggetto passivo. Che il padre sia un soggetto più potente deriva dal fatto che il protagonista si sente costantemente sottomesso a livello morale, cioè crede che, rispetto all'universo di valori comune, la propria postura etica sia inferiore a quella del genitore che, non a caso, viene costantemente definito con gli aggettivi “probo” e “giusto”.

Per attivare appieno il meccanismo dello sguardo, dell'occhio giudice, abbiamo bisogno di un volto, del quale per nostra ventura disponiamo: le fotografie del padre, infatti, lo ritraggono in diverse pose di scorcio, di profilo, ma anche in primo piano; perfino con un occhio aperto. Il viso del padre morto significa comunque, a livello simbolico, un volto umano, e quindi un occhio vivente possibile. L'essere esposti, da colpevoli, alla vista dell'altro non colpevole, genera un sentimento di vergogna di tipo morale, alla quale non corrisponde la derisione, come sarebbe normale

nell'emozione pura della vergogna, ma l'indignazione.⁷⁸⁹ Questo meccanismo si esaspera, nella psicologia del personaggio, nel momento in cui il padre muore e lui non è presente. Si viene quindi a creare un dislivello morale fortissimo, che già accresce, tornando ai ricordi d'infanzia del protagonista, il dislivello fisico che avverte il bambino nei confronti del padre: l'episodio in cui il bambino si imbatte casualmente nella stanza in cui il genitore sta facendo la doccia è esemplificativo.⁷⁹⁰

Nel sogno della libreria Rossetti, la parte obliterata del corpo del padre è proprio il volto,⁷⁹¹ mentre le fotografie funerarie hanno per soggetto il viso del genitore, che perfino da morto, ripeto, continua ad avere un occhio aperto. Anche in questo senso, il protagonista è chiaramente colpevole: per un bisogno di riparazione non ha fatto altro che creare una sorta di feticcio della propria antica rimozione del volto del padre. Se da piccolo, e in sogno, ha obliterato il viso paterno, da adulto e in un momento di veglia lo ha dovuto riportare alla luce, non importa se per luce mi riferisco a quella del flash di una Rolleiflex.

Ma il punto su cui è necessario soffermarsi adesso è il problema dell'immedesimazione. Come sottolinea Battacchi:

«Alla vergogna è stata attribuita una funzione nei conflitti primari fra bisogno di *fusione*, e bisogno di *separazione* [...], nel senso che essa segnala una frustrazione del bisogno [...] oppure segnala che la soddisfazione di un bisogno minaccia la soddisfazione dell'altro (ad esempio, il bisogno fusionale di perdersi nell'oggetto, affascinati, minaccia il bisogno di rimanere se stessi, o il bisogno fusionale di affascinare minaccia il bisogno di proteggere la propria intimità)».⁷⁹²

Quindi la visione della foto del padre, da questo punto di vista, comporterebbe due movimenti contrari. Il primo porta il protagonista al desiderio di fusione con il padre, perché portatore di un universo morale superiore – universo costruito dal protagonista per una sorta di pulsione masochistica che lo porta a desiderare di essere messo in una posizione di inferiorità – e anche per bisogno di riparazione, perché fondersi con lui significherebbe far parte attivamente del suo universo morale, dopo averlo abbandonato nel momento della morte.

⁷⁸⁹ G. Berto, *Il male oscuro*, cit., p. 69.

⁷⁹⁰ *Ivi*, pp. 88-89.

⁷⁹¹ «Il medico non era contento delle mie associazioni insisteva per sapere chi fosse l'uomo col tabarro, e io a dirgli non so era come se non avesse faccia». *Ibidem*, p. 66.

⁷⁹² M. W. Battacchi, *La vergogna*, cit., pp. 58-59.

Il secondo movimento è apertamente contrario: il protagonista ha ovviamente paura di fondersi con un altro, chiunque esso sia, perché in tal modo il proprio Io perderebbe consistenza e si sgretolerebbe. In più, una componente ben più pericolosa della paura di fondersi con il padre è quella sorta superstizione di tipo, per così dire, genetico, che fa credere al protagonista che morirà sicuramente come lui, cioè di tumore al ventre. L'identificazione fisica porta il pericolo di una morte atroce, mentre quella spirituale invece aiuterebbe il protagonista a evadere dal proprio senso di colpa.

Chiariti questi nodi attraverso le categorie dell'analisi esistenziale, è ora venuto il momento di chiudere la prima *tranche* di citazioni. Mi permetto di chiedere al lettore uno sforzo di memoria, di tenere a mente che il protagonista del libro concentra tutte le sue forze difensive «contro le fotografie in se stesse». E cito ancora: «sempre più spesso meditavo di distruggerle, magari bruciandole con l'adatto rituale, a notte fonda per esempio e a busta chiusa, in qualche luogo poco abitato e sacro come può essere la via Appia Antica». Chiedo al lettore di ricordare questo passo perché si tratta di una prolessi di fondamentale importanza, dato che la scena descritta si verificherà nell'ultima pagina del romanzo, a testimoniare la grande abilità retorica di Berto e la sua perizia nell'uso dei dispositivi narrativi classici.

Con la presa di coscienza di aver reso le fotografie un feticcio, si chiude la prima *tranche*, proprio nel momento in cui Berto inizierà a raccontare del sogno della libreria Rossetti. Il narratore tornerà a parlare degli scatti funebri dopo più di centocinquanta pagine, esattamente alla metà del libro, quando ormai la narrazione si è più volte soffermata sulle crisi di panico, sui sogni e sulla cura psicanalitica con i suoi effetti, e dopo la nascita della bambina del protagonista.

È venuto il momento di analizzare quindi i due passi della seconda *tranche*. Riporto qui di seguito il primo:

«ad ogni modo fatto è che io ero andato avanti nella vita senza amore per il padre pareva e quindi senza gran che curarmi dell'eventuale esistenza di un amore del padre per me ed ora capita che *se mia figlia si ostina a ficcarmi le dita negli occhi per tenermeli aperti a forza, o se io la faccio ballare sui miei ginocchi canticchiando come un cretino trotta trotta bambinella, o se lei mi chiede baci come fa frequentemente riempiendomi di felicità di colpo riemerge dal fondo dei quarant'anni nel frattempo passati un padre mai percepito prima al quale ficco i miei piccoli diti dentro gli occhi, o che mi fa saltare sulle*

307

*sue ginocchia dicendo trotta trotta cavallino, santo cielo anche lo stesso identico tono di voce, e la cadenza se ben ricordo, e così pur trascurando la forza delle fotografie funerarie momentaneamente inerti e sepolte in chissà quale cassetto in quale enorme misura somigli al padre mio io lo vado scoprendo per mezzo di questa figlia Augusta a mano a mano che cresce, e sta' a vedere che lui mi amava come io amo lei ossia immensamente potrei dire, ed ora mi dispiace non averlo capito quand'era ancora in vita e avrei potuto sia pure in parte ricambiarlo».*⁷⁹³

In questo passo, il protagonista fa giocare la figlia tenendola sulle ginocchia, e così facendo si ricorda di quarant'anni prima, quando il padre faceva lo stesso con lui. Il timbro della voce di entrambi è identico, quasi a sottolineare un ulteriore aspetto del processo di identificazione. Il rapporto con la bambina nata da poco lo aiuta, anche se per poco tempo nel romanzo, a vivere l'identificazione con il padre in maniera positiva.

I quarant'anni passati di cui parla il protagonista non sono tenuti fuori dal romanzo, il lettore attento ricorda sicuramente la scena al quale il personaggio si riferisce:

«io certamente no non avevo paura di lui perché era mio padre, quando mi lasciava salire sui suoi ginocchi e gli toccavo la testa pelata, però non accadeva spesso che mi lasciasse salire lì in quel posto che mi piaceva tanto [...] il quaderno io glielo mostravo solo se mi lasciava salire sui suoi ginocchi e poi non volevo più scendere si capisce, gli ficcavo le dita negli occhi e gli mettevo in disordine i quattro peli della testa finché lui non perdeva la pazienza e diceva moglie portatelo via tu questo demonio».⁷⁹⁴

La scena torna e con essa lo stesso quadro visivo: un bambino che stuzzica amorevolmente il padre mentre questo lo accoglie in braccio. Se la figlia del protagonista infila le dita negli occhi del padre per tenerglieli aperti a forza, il protagonista a sua volta tocca la testa pelata del padre: questo mi sembra un dettaglio quasi funesto, visto col senno di poi, dato che la calvizie è il principale segnale del percorso nevrotico dell'identificazione, il connotato anatomico principale che padre e figlio hanno in comune.

Poche pagine oltre, il pensiero alla figlia, collegato alle fotografie, ritorna nel bel mezzo di una crisi di nervi, mentre moglie e bambina sono in vacanza a Siusi, in un periodo peraltro i cui i migliori medici di Roma sembra che siano tutti a Chianciano o

⁷⁹³ G. Berto, *Il male oscuro*, cit., pp. 210-211.

⁷⁹⁴ *Ivi*, p. 80.

Montecatini per tirar su soldi attraverso prestazioni extra, a detta del nostro personaggio tormentato:

«aiuto aiuto perché non arriva questo medico non c'è nessuno a soccorrimi me disgraziato, Dio mio mia moglie così lontana e mia figlia lontana, *figlia figlia forse tu troppo piccola non ti ricorderai del padre non saprai com'è stato tuo padre se non guardando qualche fotografia dove non sono io*, oh aiutatemi aiutatemi a salvarmi da questo terrore e disperazione, ed ecco arriva infine un medico necessariamente estraneo e devo vincere la repulsione e considerarlo mio soccorritore e salvatore, santo cielo forse non sarà un gran medico se è rimasto qui con la sua valigetta invece di andare in vacanza o in luoghi come Chianciano e Montecatini». ⁷⁹⁵ (corsivo mio).

A parte l'ironia con la quale Berto riesce a stemperare costantemente la pesantezza delle crisi del protagonista, come testimonia la citazione delle male attività dei medici romani, qui mi sembra che si nasconda una suggestione sulla quale è giusto soffermarsi. «Figlia figlia forse tu troppo piccola non ti ricorderai del padre non saprai com'è stato tuo padre se non guardando qualche fotografia dove non sono io». Cosa ci vuole dire Berto? Questa è un'indicazione a mio parere non sviluppata pienamente. Perché l'anima del testo vorrebbe che noi interpretassimo questo passaggio pressappoco così: figlia, un giorno, molto presto e mentre tu sarai ancora piccolissima, io morirò o diventerò completamente matto, e allora tu non ti ricorderai di me, non potrai sapere che uomo io sia, quanto di buono c'è in me; ma un giorno da adulta, curiosando per cassetti, troverai quelle foto di *mio* padre, al quale io tanto somiglio, e lo scambierai fatalmente per me. E io non esisterò più, divorato da un falso ricordo.

Questo è, a mio avviso, l'unico punto del romanzo in cui Berto lascia una suggestione forte senza svilupparla. La mia parafrasi non è confermata pienamente dal testo, ma è plausibile pensare che Berto abbia voluto intendere proprio quel che io ho inteso, perché in altri punti del suo romanzo il meccanismo narrativo funziona alla stessa maniera, cioè attraverso una catena di identificazioni, sia visive che uditive, con il padre. La mia parafrasi è quindi figlia di un procedimento analogico.

In realtà la scena si ripete, in certi luoghi con l'utilizzo delle medesime parole, in *Anonimo veneziano*, il riadattamento romanzesco che Berto estrapola dalla sceneggiatura teatrale e cinematografica del soggetto. Il passo in questione vede i due ex

⁷⁹⁵ *Ivi*, p. 223.

coniugi – che non hanno nome – discutere del figlio Giorgio, il quale vive con la madre e il suo nuovo compagno:

«"Ma non mi nomina mai? Non ti chiede mai niente di me?". [...]. "Credo che non si ricordi molto di te" dice. "Aveva poco più di tre anni, quando ci siamo lasciati".

Lui fa un cenno per significare che è d'accordo, più che giusto. Ma il suo pensiero è altrove, ed ecco che si mette a raccontare: "Quando Giorgio era piccolo, non aveva ancora un anno, ero ossessionato dalla paura di morire, di lasciarlo privo di me. Non che pensassi che non saresti stata capace di tirarlo su da sola, non ne ho mai dubitato. Il problema era un altro. Mi dicevo sempre: *se per esempio io muoio adesso che è così piccolo, mio figlio non si ricorderà di me, non avrà memoria del padre*. E chissà quanta fatica farà a trovarsi una identità, poi, ammesso che senta il bisogno di trovarsene una. Che idee balorde, nemmeno a Freud devono essere venute in mente. Benché, a pensarci bene, la cosa possa anche essere presa alla rovescia, cioè mi preoccupava non l'identità di mio figlio, ma la mia continuità in lui. Sempre la solita nevrosi, paura dell'annientamento. Il tuo uomo, per esempio, ha paura dell'annientamento? Forse, essendo molto ricco, sfugge a queste debolezze. I soldi sono potenza"». ⁷⁹⁶ (corsivo mio)

Per capire fino in fondo questo passo, bisogna sottolineare il fatto che il protagonista maschile ha paura che Giorgio pensi che il suo vero padre sia il nuovo compagno della madre. Berto rappresenta qui, ancora una volta, il proprio complesso edipico: l'ex moglie viene qui chiamata in causa in quanto madre – madre di Giorgio, ma possibilmente anche madre del protagonista – e il suo amante, proprio come il padre del *Male oscuro*, ha un segno di potenza addosso, ovvero la ricchezza; mentre nel caso del *Male oscuro* segni di potenza sono il corpo maestoso del genitore e la sua calvizie.

Viene qui richiamato, inoltre, il problema dell'identità e del suo annientamento, il quale coincide nel *Male oscuro* con il complesso di identificazione che il figlio avverte nei confronti del padre: l'amante della donna di *Anonimo Veneziano* non può avere paura del proprio annientamento, come non l'aveva il padre del *Male oscuro*.

Ma al di là di questa mia interpretazione, il collegamento tra i due passi è chiaro perché l'utilizzo delle medesime parole lo rende inequivocabile. L'unico particolare omesso da Berto, in questa riscrittura, è il fatto che il bambino stia giocando sulle ginocchia del genitore.

⁷⁹⁶ Giuseppe Berto, *Anonimo Veneziano*, Rizzoli, Milano, 1976, pp. 79-80. Berto richiama successivamente la medesima scena, alla pagina 113 dello stesso volume.

Torniamo al *Male oscuro*: il romanzo, dopo questo momento, continua il suo corso senza alcuna citazione delle fotografie. Il padre viene menzionato esclusivamente attraverso i dialoghi *in absentia* e soltanto nel finale ci rendiamo conto che le fotografie funebri assumono un ruolo fondamentale a livello simbolico, insieme con i tre capitoli del capolavoro che il protagonista non concluderà mai, e che corrispondono nella realtà al libro effettivamente pubblicato da Berto con il titolo di *La cosa buffa*.

Infatti il personaggio, scappato da Roma, porta con sé davanti alla Sicilia «la valigia, e la macchina da scrivere e la cartella coi tre capitoli e la busta con dentro le fotografie del padre morto».⁷⁹⁷ Non porta con sé lozioni per i capelli, perché ormai non gli importa più di perderli. Quindi, implicitamente, non gli importa più di immedesimarsi con il padre, né tanto meno si cura di scrivere il proprio capolavoro. L'unica cosa che gli interessa è lavorare la terra «cercando per quanto possibile di ricavarne compartimenti squadrati a regola d'arte» e allenarsi a portare dal pozzo «recipienti d'acqua sempre più pesanti».⁷⁹⁸

Per chiarezza, riporto il passo nella sua interezza:

«e così io porto davanti alla Sicilia la valigia e la macchina da scrivere e la cartella coi tre capitoli e la busta con dentro le fotografie del padre morto, io so che in questi anni dalla morte di lui nonostante le cure molti capelli mi sono caduti e ora cadranno molti di più poiché non ho portato con me lozioni di sorta si capisce, ecco dunque che di giorno lavoro la terra cercando per quanto possibile di ricavarne compartimenti squadrati a regola d'arte e di sera guardo la Sicilia finché non si accendono le luci e anche dopo se non fa freddo, e quanto al capolavoro non ho fretta, sta lì e ci penso qualche volta come a qualcosa da fare ma più spesso non ci penso affatto, quel che importa per il momento o anche per sempre è stare lontano dagli uomini e dal male che possono farci e allenarmi a portare dal pozzo recipienti d'acqua sempre più pesanti».⁷⁹⁹

Questi ultimi passi si inseriscono perfettamente dentro il tessuto del romanzo: Berto chiede esplicitamente al suo lettore di tornare all'episodio in cui il padre, trecentocinquanta pagine prima, scopre di essere diventato vecchio, perché non riesce più a portare dei bidoni da petrolio colmi d'acqua per annaffiare il suo orto a Mogliano.⁸⁰⁰ In particolare, il padre in quell'episodio cade e si sporca completamente di

⁷⁹⁷ G. Berto, *Il male oscuro*, cit., p. 412.

⁷⁹⁸ *Ivi*, p. 413.

⁷⁹⁹ *Ivi*, pp. 412-413.

⁸⁰⁰ *Ivi*, pp. 46-49.

fango, dato che l'acqua fuoriesce completamente dai bidoni che sta portando, e si ritrova in una situazione molto imbarazzante mentre il figlio lo osserva proustianamente di nascosto, da dietro le finestre della sua stanza.

Poche pagine più avanti, Berto ci dice che il suo personaggio si è fatto calvo fin oltre la metà della testa e precisa: «se un giorno avrò voglia di aprire la busta con le fotografie del padre morto vedrò a quale buon punto sia giunta la rassomiglianza fisica». E aggiunge: «mentre la rassomiglianza spirituale o identificazione è pressoché compiuta io credo, dato che il contadino è riuscito a trovarmi quei bidoni da petrolio».⁸⁰¹

Se all'inizio del romanzo il protagonista era terrorizzato dall'identificazione fisica, che prima soffriva anche come mera somiglianza del figlio al padre, adesso che è vecchio accoglie la completa identificazione spirituale, cioè l'adesione all'universo morale superiore del padre "probo" e "giusto". Ma il punto è che questo processo si chiude nel momento in cui il protagonista riesce a trovare dei bidoni della stessa fattura di quelli che usava il padre. Implicitamente, l'io narrante crea una competizione con il genitore: lui stesso deve riuscire, con l'ultimo respiro vitale e indipendente, dove il padre non è riuscito, cioè portare i bidoni, anche da vecchio. È questo il sintomo preciso della sua mancata guarigione. Adesso è sì uguale al padre, ma continua a voler essere migliore di lui *indipendentemente* da lui, anche se ne ha vestito completamente i panni.

Solo adesso in queste ultimissime battute tutto sarà chiaro definitivamente:

«comunque ora accendo un fuoco e prendo i tre capitoli del capolavoro e li brucio un foglio alla volta ma senza rammarico perché si sa che ormai la mia gloria non può importare a nessuno, e poi brucio anche le fotografie del padre morto senza guardarle si capisce e anzi voltando la testa quando vedo la busta accartocciarsi al calore, e intanto sulla costa della Sicilia si è acceso il faro bianco di Punta Faro e si vedono anche le luci rosse dell'elettrodotto e quelle più basse del porto, e si cominciano a distinguere le lunghe file di lampadine della costa, si è fatto tardi ma innaffierò egualmente l'orto e stasera proverò a portare i due bidoni pieni come faceva mio padre può darsi che ce la faccia senza versare l'acqua né cadere, e poi sarà tempo di dire Nunc dimittis servum tuum Domine, forse è già tempo».⁸⁰²

In questo passo, in cui il ritmo rallenta per via della maggiore presenza della punteggiatura e la prosa si fa più alta, si compie il rituale che il narratore aveva

⁸⁰¹ *Ivi*, p. 414.

⁸⁰² *Ivi*, p. 416.

anticipato, con la prolessi che ho prima evidenziato, all'inizio del romanzo. In effetti le fotografie verranno bruciate in un luogo «isolato e sacro», come peraltro è Capo Vaticano nella realtà: "vaticano" proprio perché in quel luogo, scrutando il volo degli uccelli, si facevano i vaticini.

Ritorna la dinamica dello sguardo e con essa quella della vergogna: il protagonista getta nel fuoco le fotografie dentro la loro busta e, temendo di poter scorgere il viso del padre un'ultima volta nell'accartocciamento della stessa durante la combustione, gira la testa per non vedere. I tre capitoli del capolavoro *in fieri* fanno la stessa fine delle fotografie.

Qui Berto vuole comunicarci che i capitoli e le fotografie sono il simbolo delle due cose che più hanno influenzato il protagonista per tutta la vita: la gloria letteraria, che poi corrisponde alla paura di scrivere dello stesso autore nel corso della nevrosi curata con Nicola Perrotti, e l'immedesimazione con il padre, l'adeguamento al suo universo morale.

Ma il discorso non si esaurisce qui: dato che questi due oggetti rappresentano la manifestazione fisica dei due motori principali della narrazione, cioè i due terrori principali del protagonista, quando questi vengono bruciati nel fuoco purificatore di Capo Vaticano la narrazione non può fare a meno che concludersi.

Foto e capitoli non sono semplicemente il motore del romanzo: sono una vera e propria metafora del romanzo. Quando bruciano anche la narrazione brucia, e con essa tutte le paure: la paura della scrittura, dell'immedesimazione, di Dio. La paura della morte stessa.

L'ultima riga del romanzo costituisce l'ultima sfida ormai senza senso che il figlio lancia al padre, disperata eppure, dal suo punto di vista, religiosamente necessaria:

«stasera proverò a portare i due bidoni pieni come faceva mio padre può darsi che ce la faccia senza versare l'acqua né cadere, e poi sarà tempo di dire Nunc dimittis servuum tuum Domine, forse è già tempo».

I due casi del sogno della libreria Rossetti e delle foto del padre non rappresentano le uniche occorrenze in cui la vergogna e la colpa fanno ingresso nella scrittura del *Male oscuro*. È possibile infatti rinvenire altri casi in cui, seguendo l'ossessione del protagonista, Berto muove la propria narrazione a partire da due temi che abbiamo già

incontrato: la depersonalizzazione e la paura di essere spiati da un occhio superiore, invisibile e giudicante.

Nel caso della depersonalizzazione, abbiamo già visto come il processo di identificazione con il padre generi nel figlio la paura di perdere l'integrità del proprio io: la cosa coincide esattamente con la *pretesa di attenzione* e con l'*ansia da pietrificazione*, due fenomeni dei quali ho già parlato in maniera congiunta nel secondo capitolo⁸⁰³ riferendomi ai prigionieri nei campi di concentramento. Anche la fobia dell'occhio superiore, che tutto vede e tutto registra, è già stata accostata alla figura ultraterrena del padre defunto del protagonista. Ma nei casi che seguono questi temi ritornano in altra forma, confermando agli occhi del critico che Berto ne fa un utilizzo cosciente e ben calibrato.

È possibile vedere nel romanzo la lunga pronuncia di una preghiera, dati i frequenti dialoghi *in absentia*, ma anche un atto di scongiuro contro un male trascendente impossibile da fuggire con i mezzi della ragione. Il fatto che “padre” sia percepita nella cultura occidentale come la parola che invoca la divinità,⁸⁰⁴ rende diretto il collegamento tra la figura del padre biologico del protagonista e quella del Dio metafisico, rappresentato da Berto come un Dio a volte misericordioso ma molto più spesso vendicatore:

«padre mio perché non allontani da me questo calice, dico padre che sei nei cieli e non tu che stai nella tua cassa di noce che m'è costata invano un occhio della testa».⁸⁰⁵

«padre mio nelle tue mani in fondo così poco pietose rimetto l'anima, in manus tuas commendo spiritum meum».⁸⁰⁶

Il protagonista ha infatti la paura di essere spiato e giudicato sin dall'infanzia: il primo caso in cui tale fobia diventa palpabile si presenta nel periodo in cui quest'ultimo viene chiuso in collegio. Lì inizia a discutere con un compagno che, assai meno pio e devoto di lui, gli offre una sorta di lezione di educazione sessuale, parlandogli dei postriboli nei dintorni e delle donne che li abitano. Il bambino inizia a fantasticare, ma poi capisce che non gli sarà concesso godere di simili avventure sino alla maggiore età:

⁸⁰³ Cfr. cap. II, § 1.2. *La visione e la divisione*

⁸⁰⁴ Si pensi a Iuppiter > *Iou - pater, o all'aramaico *abba*.

⁸⁰⁵ *Ivi*, pp. 108-109.

⁸⁰⁶ *Ivi*, p. 128.

«e allora il compagno mi spiegò che non occorre aspettare tanto dato che uno poteva arrangiarsi da solo facendo così e così e se volevo provare non avevo che da andare al gabinetto e chiudermi dentro, e naturalmente lo feci subito poiché c'era tutto quel groviglio torbido dell'Es che premeva per sopraffarmi e in verità ciò che provai nelle solitarie manovre fu un piacere tale da sconvolgere la mia fragile costruzione etica, una partiva dalla parte più impura e peccaminosa del corpo e si innalzava davvero fino alle soglie del paradiso ma poi precipitava giù con la propria coscienza devastata dal peccato e dalla vergogna, come si sarebbe potuto più andare in chiesa e farsi vedere da Dio, benché Dio fosse lì a guardare anche nei gabinetti o la sera nel letto quando spegnevano la luce grande della camerata e l'assistente si ritirava dietro la sua tenda nell'angolo, o in qualsiasi altro luogo dove uno commettesse peccato o ne parlasse o ne pensasse compiacendosi, sempre Dio onnipotente era lì a condannare e io non osavo più alzare gli occhi al tabernacolo sull'altare maggiore o anche solo al lumicino che indicava la presenza di Gesù nel Sacramento se prima almeno non mi ero confessato dei miei orrendi peccati».⁸⁰⁷

Com'è chiaro, la dinamica della vergogna è qui attivata pienamente: il bambino commette degli atti impuri e immediatamente si sente devastato «dal peccato e dalla vergogna», vale a dire da una fusione emozionale di colpa (la masturbazione) e vergogna (di essere visto da Dio) che porta alla *vergogna morale*. Il protagonista può provarla appunto perché non si è solo caricato di una colpa, ma tale colpa è stata scoperta da un dio che vede tutto: ed è appunto l'eventualità di essere visto da qualcuno a trasformare le due emozioni semplici in un'emozione complessa. Inoltre, il bambino mette in atto una reazione fisiologica tipica del soggetto della vergogna: abbassa lo sguardo, non osa «alzare gli occhi al tabernacolo sull'altare maggiore o anche solo al lumicino che indicava la presenza di Gesù nel Sacramento».

V'è da sottolineare che anche in questo caso, a prima vista frivolo, Berto fa pronunciare al suo piccolo protagonista alcune parole che richiamano in modo piuttosto chiaro la teoria del *male universale*:

«però ad un certo momento ecco farsi strada l'idea come mai questo Padreterno permette ch'io compia così orribili e frequenti peccati io al suo posto mica lo permetterei, va bene che è pazienza e bontà infinita però tutto ha un limite altrimenti mi sapete dire chi mai andrebbe all'inferno, sta' a vedere che non c'è questo Padreterno, già quello che mi ha iniziato ai piaceri solitari nei gabinetti e altrove dice che per conto suo il Padreterno l'hanno inventato i preti».⁸⁰⁸

⁸⁰⁷ *Ivi*, p. 320

⁸⁰⁸ *Ivi*, p. 322.

Bisogna qui fare esercizio di prospettiva per così dire "anagrafica", mettersi nei panni del bambino e comprendere che, se alla masturbazione sostituiamo la guerra e il soldato fascista all'onanista, ci troviamo di fronte alla teoria del *male universale* nella sua maturità più evidente: nessuno di loro andrà all'inferno, nessuna colpa esteriore per loro, dato che Dio lo permette. Eppure, la colpa resta dentro: il bambino non guarderà mai più il tabernacolo, l'ex fascista di dorrà della propria condotta fino all'ultimo respiro.

Quando l'occhio superiore non coincide più con il padre o la divinità, trova nuove strade per esercitare il proprio potere: nella migliore delle ipotesi, si reincarna nel Super-Io del protagonista; nella peggiore, dà adito a un vero e proprio processo di depersonalizzazione, come accade in questo passo:

«Incipit vita nova mi dico di frequente tanto per collegarmi idealmente ad una persona che stimo parecchio, e poi crac, un lunedì mattina scatta a tradimento quell'oscuro diabolico meccanismo e io non faccio in tempo a dire Dio mio Dio mio che già vengo travolto da angosce e paure, e correnti di caldo e di freddo confuse e accavallantisi, e contorcimenti paurosi di budella ma senza dolore questa volta *come se fossero le budella di un altro* solo le sento muoversi nella mia pancia con mosse di drago, e viceversa le ghiandole testicolari dolgono moltissimo rivolgendosi misteriosamente, e dolgono anche le cinque vertebre che bruciano si capisce, in conclusione non mi era mai capitato niente di così terrificante neppure le prime due volte con le quali si erano iniziate le catastrofi era stato altrettanto spaventoso, e in questo modo *raggiungo un nuovo traguardo di queste sofferenze ossia la suddivisione non già arcana o astratta come altre volte bensì visiva o perlomeno allucinatoria, cioè arrivo a vedere il mio cervello fuori di me con tutte le volute sanguinolenti che hanno comunemente i cervelli e tuttavia molto simile nell'aspetto ad un cancro estratto dalle viscere del padre mio, senonché questo mio cervello esteriorizzato non è morte cancro è paura di abissi e di tenebre oltre la morte, sicché molto a ragione mi sembra mi metto a dire ecco che sono matto eccolo là il mio cervello matto, c'è mia moglie e lei non lo vede si capisce, a dire il vero manco guarda dove io le dico che c'è il cervello eppure è lì lo vedo benissimo*, e lei si mette a piangere poveretta non sa che fare, questa volta non sa che fare perché non le do retta e dico di essere matto col mio cervello già messo fuori di me, e lei piange e piange dicendo non fare così amore mio non fare, e io vorrei non farlo però non sento niente per lei proprio niente *siamo soltanto io e il cervello fuoriuscito e il ricordo attivo del carcinoma*, ecco ciò che sono non esiste mia moglie, non esiste donna e neppure figlia se si eccettua un residuo di volontà che non ci sia, oh mai fosse nata mai, e questa donna qui piange e mi implora e dice dimmi cosa posso fare dimmi, e io voglio andare in manicomio dico portami in manicomio da qualcuno, e lei

piange ancora di più e dice questo no se vai in manicomio non ti vedo più guardami almeno, e *io la guardo con un certo sforzo ma anche sopra di lei vedo il mio cervello matto* e penso cosa ci vuole perché uno muoia cosa ci vuole, *dimmelo tu padre mio vedi come sono in agonia* con sudore di sangue e tremore di morte e non ancora morte liberazione, oh non resisto più voglio diventare matto proprio matto se ho mia moglie qui inginocchiata davanti a me che piange e mi scongiura, ed ecco che comincio grazie a Dio a sentire un po' di pietà per lei, e anche per me si capisce»⁸⁰⁹

Il cervello del protagonista, ovvero l'unico suo organo veramente malato, viene immaginariamente espulso dalla scatola cranica e si presenta al suo padrone in un'immagine che gli ricorda il tumore del padre. Nelle fasi introduttive del romanzo, appunto, il protagonista è in sala d'aspetto in attesa di avere notizie del padre, ormai da diverse ore sotto i ferri dei medici, ma d'un tratto gli viene l'idea di andare a vedere di persona, in sala operatoria:

«andare a ficcare un po' il naso in ciò che stavano facendo di là non mi parve una cattiva idea, e invece era una delle peggiori che mi fossero mai venute in testa dalla nascita, forse la peggiore di tutte includendo anche la volontaria partecipazione alle guerre e altri simili errori, però mica potevo immaginarlo in quel momento, [...] e io vidi tutta quella gente immensamente sporca del sangue del padre mio, e andando avanti *vidi anche il tumore esteriorizzato là sulla pancia*, sempre avevo pensato che un cancro doveva essere qualcosa di schifoso ma così schifoso com'era in realtà certo niente avrebbe potuto farmelo pensare, *grosso e schifoso e sanguinolento, come le budella di un cane morto messe sopra la pancia di mio padre* a lui legate indissolubilmente con un nodo mortale».⁸¹⁰

Ancora una volta, il problema dell'immedesimazione con il padre torna a sconvolgere la mente del protagonista. Nella lunga citazione precedente, Berto parla in modo esplicito di «cervello esteriorizzato», così come esteriorizzato è il cancro del padre. I due oggetti hanno le stesse caratteristiche fisiche e simboliche, dato che rappresentano la malattia, sia per il padre che per il figlio.

Un ulteriore indizio da non sottovalutare sta nel passo in cui il protagonista, all'inizio della crisi, sostiene di sentire le proprie budella muoversi dentro di lui «con mosse di drago», specificando che in realtà ha la sensazione che non siano le sue, e quindi non prova dolore: la scena si ripete negli stessi termini durante l'operazione del

⁸⁰⁹ *Ivi*, pp. 268-270.

⁸¹⁰ *Ivi*, pp. 29-30.

padre, allorché il figlio paragona il tumore esteriorizzato a delle budella di qualcun altro, nella fattispecie a quelle di un cane morto.

Posso quindi dedurre che le due scene sono lo specchio l'uno dell'altra e che la seconda, quella del cervello esteriorizzato, altro non è che il frutto dell'elucubrazione inconscia sulla prima. Troviamo un'ulteriore conferma a questo fatto in un dialogo *in absentia* appena accennato nel passo: «cosa ci vuole perché uno muoia cosa ci vuole, dimmelo tu padre mio».

Come già è stato notato, *La cosa buffa* spesso funge da prova del nove del *Male oscuro*: alcuni concetti, espressi in prima persona dal protagonista tormentato del romanzo del '64, vengono ripresi in terza persona da una *voce* onnisciente in quello successivo. Anche nel caso della depersonalizzazione e della fobia dell'occhio superiore troviamo occorrenze, in particolare nelle scene parallele in cui Antonio ha un rapporto sessuale con le protagoniste femminili della storia: le quasi omonime Maria e Marica. Anche in questi passi, Berto non riesce a trattenere una lieve ironia:

«Aveva l'impressione d'essersi addirittura scisso in due cioè che oltre a un se stesso giacente a baciare Maria ce ne fosse un altro che stava a spiare dall'altro con intendimenti censorii e non di rado perfino ironici [...]. Siccome per via della temperatura e d'altri svariati fattori non era certo il caso di scoprirla conveniva andar sotto e così mentre stava insinuato a fare quel che doveva fare gli veniva facile immaginare l'altro se stesso censore che da sopra ridacchiava se non altro perché non era affatto semplice tirare il fiato là sotto».⁸¹¹

In questo caso, dato che nella storia di Antonio non vi sono genitori onnipotenti e censori, la depersonalizzazione e la paura di essere scrutato invisibilmente si fondono in una materializzazione del Super-Io del personaggio: quest'ultimo vede dall'alto la coppia di amanti, attiva la dinamica dello sguardo e sprofonda il personaggio nel ridicolo poiché la sua attività è derisoria.

Non accade la stessa cosa nel caso di Marica:

«Estenuato com'era egli aveva adesso solo voglia di lasciarsi andare oltre in una *spersonalizzazione* o rinuncia di sé che lo avrebbe portato a unirsi a lei in una zona forse di miseria e dannazione comune però si sentiva contrastato dal sospetto che lei non avesse insieme a lui goduto [...] insomma era nelle condizioni proprio giuste per percepire lo squallore del peccato e già *sentiva provenire dall'alto la voce che chiedeva Adamo Adamo*

⁸¹¹ G. Berto, *La cosa buffa*, cit., pp. 154-156.

dove sei e certo lui non avrebbe voluto farsi trovare così sporco ed estenuato in una posizione tanto attinente alla sua *colpa*». ⁸¹² (corsivo mio)

In questo passo viene richiamato il tema biblico dei progenitori: il censore non è più rappresentato dallo sguardo del Super-Io di Antonio, né tantomeno da quello del padre, ma dalla voce di Dio. È importante sottolineare che l'emozione qui innescata non è ancora la *vergogna morale*, perché la componente visiva della sua dinamica non si è ancora espressa: Dio infatti non ha ancora smascherato l'atto di Adamo/Antonio, dato che lo chiama chiedendo «dove sei», come accade nel terzo capitolo della *Genesi*. Sappiamo tuttavia che l'emozione che si innescherà di lì a poco corrisponde proprio alla *vergogna morale*, dato che Antonio non vuole farsi trovare «così sporco ed estenuato in una posizione tanto attinente alla sua colpa»: la fusione delle emozioni sta per compiersi, basta un attimo perché l'occhio censore di Dio si insinui nella stanza d'albergo in cui Antonio giace con Marica.

Se volessimo mettere in atto una comparazione tra questo passo e i momenti iniziali del terzo capitolo della *Genesi*, vedremmo come Berto sia riuscito a rispettare la dinamica emozionale espressa nel suo modello:

«Allora la donna vide che l'albero era buono da mangiare, gradito agli occhi e desiderabile per acquistare saggezza; prese del suo frutto e ne mangiò, poi ne diede anche al marito, che era con lei, e anch'egli ne mangiò. *Allora si aprirono gli occhi di tutti e due e si accorsero di essere nudi*; intrecciarono foglie di fico e se ne fecero cinture. Poi udirono il Signore Dio che passeggiava nel giardino alla brezza del giorno e l'uomo con sua moglie si nascosero dal Signore Dio, in mezzo agli alberi del giardino. Ma il Signore Dio chiamò l'uomo e gli disse: "Dove sei?". Rispose: "*Ho udito il tuo passo nel giardino: ho avuto paura, perché sono nudo, e mi sono nascosto*". Riprese: "Chi ti ha fatto sapere che eri nudo? Hai forse mangiato dell'albero di cui ti avevo comandato di non mangiare?"». ⁸¹³ (corsivo mio)

Questi sei versetti sono fondamentali per la cultura cristiana, in quanto sanciscono la caduta dell'uomo in seguito al suo primo peccato. Quella del peccato originale è in fondo la teoria della colpa sottesa al *male universale*: un male perdonabile – nel caso del peccato originale attraverso il sacramento del battesimo – ma incancellabile fino in fondo.

⁸¹² *Ivi*, p. 268.

⁸¹³ Genesi 3, 6-11.

In questi versetti notiamo soprattutto come le due emozioni di colpa e vergogna facciano il loro ingresso nella storia dell'uomo nel medesimo istante: Adamo ed Eva, dopo aver commesso la colpa di mangiare dall'albero della vita, scoprono immediatamente la vergogna, perché si rendono conto di essere nudi. I loro occhi si aprono, la dimensione dello sguardo e la sua potenza sono definitivamente acquisite. Berto mantiene questo equilibrio emozionale, lo eleva a modello per la costruzione della scena erotica, privandolo per l'occasione di una sola emozione, ovvero la paura, che non sembra si inneschi nella dinamica amorosa tra Antonio e Marica.

Antonio e Marica vengono quindi a coincidere con le figure di Adamo ed Eva: ne abbiamo una conferma nella successiva scena erotica, durante la quale Antonio prova «amarezza nel presentimento che lei lo avrebbe lasciato solo nella precipite cacciata dal paradiso»;⁸¹⁴ nel momento del coito, il protagonista si sente «ormai cacciato dal paradiso» e addossa tutta la colpa a Marica «come se essa fosse stata l'essenza del male ossia l'unica responsabile di quello sprecato piacere».⁸¹⁵ Nonostante la postura narrativa assunta in altre occasioni, Berto in questo caso non chiede sostegno all'arte figurativa.⁸¹⁶

Abbiamo ormai visto come, nel caso del *Male oscuro*, Berto abbia spesso fatto uso di dispositivi narrativi intimamente connessi alla vergogna; dispositivi dei quali si sono serviti anche gli scrittori della Shoah. Infatti il sogno, la scrittura per immagini, il volto e lo sguardo, la depersonalizzazione sono temi ampiamente sondati in entrambe le scritture.

L'ultimo tema da sondare è quello che riguarda il nome proprio: tema facile da rinvenire nel *Male oscuro*, dato che né il protagonista né il padre ne sono dotati. La questione del nome assume una dimensione narratologica, dato che si configura come elemento cardine del genere autobiografico e del contratto di lettura. Philippe Lejeune descrive il contratto di lettura come il patto inaugurale che si instaura con il lettore sin dall'inizio del testo, perfino prima del testo, ovvero in quella componente del moderno

⁸¹⁴ G. Berto, *La cos buffa*, cit., p. 300.

⁸¹⁵ *Ivi*, p. 301.

⁸¹⁶ Non è ragionevole pensare che l'autore si sia ispirato all'unico esemplare di *Cacciata di Adamo ed Eva* in cui sembra quasi che la punizione cada sul solo Adamo, conservato a Pisa nel Palazzo Blu e attribuito a un anonimo pittore tosco-romano.

prodotto-libro che Gérard Genette ha definito *paratesto*,⁸¹⁷ e che acquista progressivamente importanza nel rapporto con tra scrittore moderno e pubblico.

L'autobiografia, secondo Lejeune, non può prescindere da due condizioni: deve assolutamente esserci identità tra autore, narratore e personaggio principale della vicenda narrata. Lo studioso è categorico: «Qui non c'è né interscambio né libertà. Una identità è o non è. Non ci sono gradi possibili, e ogni dubbio porta a una conclusione negativa».⁸¹⁸ Così il paratesto assume un ruolo fondamentale per la definizione del genere, proprio perché «l'autobiografia [...] suppone che ci sia *identità di nome* fra l'autore (col suo nome in copertina), il narratore del racconto e il personaggio di cui si parla».⁸¹⁹ Il *nome proprio* diventa quindi il discrimine tra un genere e un altro.

Volendo seguire la tabella dei generi che Lejeune ha pubblicato nel suo *Patto autobiografico*, si scopre che il *Male oscuro* non è incasellabile così come non lo era il famoso *Fils* di Serge Doubrovsky,⁸²⁰ il quale scrisse il suo romanzo proprio per colmare una delle caselle lasciate in bianco da Lejeune, dando così vita al genere dell'*autofiction*. La tabella prevedeva la possibilità di tre patti narrativi (romanzesco, indeterminato e autobiografico) incrociati con le tre possibilità di coincidenza tra nome dell'autore e nome del personaggio (mancata coincidenza, mancanza di nome del personaggio e piena coincidenza). Nel caso dell'*autofiction*, Doubrovsky proponeva con *Fils* la compresenza di un patto romanzesco e di una coincidenza d'identità tra autore e personaggio principale. Nel caso del *Male oscuro*, invece, siamo di fronte a un patto narrativo non definibile, poiché sulla copertina è scritto in chiaro "romanzo", mentre il testo introduttivo, come abbiamo visto, è assai ambiguo e di fatto propone una commistione tra realtà e finzione. Dall'altro lato, non siamo di fronte ad alcun elemento che possa aiutarci a definire l'identità del personaggio, perché quest'ultimo non ha nome. Non siamo quindi di fronte alla possibilità, come accade in *Fils*, di unire immaginariamente la figura dell'autore e quella del personaggio, non abbiamo il minimo supporto testuale.

È da sottolineare il fatto che, mentre Doubrovsky si rifà al lavoro di Lejeune proponendosi il compito di riempire la casella che lo studioso aveva lasciato in bianco

⁸¹⁷ Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, Paris, 1982 (trad. it. *Palinsesti: la letteratura al secondo grado*, Einaudi, Torino, 1997).

⁸¹⁸ Philippe Lejeune, *Il patto autobiografico*, cit., p.13.

⁸¹⁹ *Ivi*, p. 23.

⁸²⁰ Serge Doubrovsky, *Fils*, Galilée, Paris, 1977.

nel 1975, Berto pubblica il suo romanzo nel 1964 e lo scrive quindi più di una dozzina d'anni prima della pubblicazione in Francia di *Le pacte autobiographique*.

La pratica dell'omissione del nome proprio ha ovviamente un forte punto di contatto con la dinamica della vergogna: l'autore non vuole coinvolgersi in prima persona più di quanto non stia già facendo. Dopotutto, nel romanzo si parla di una malattia ancora non accettata dalla società italiana a quell'altezza storica.⁸²¹

In secondo luogo, bisogna focalizzare l'attenzione sul fatto che neanche il padre del protagonista è dotato di un nome proprio. Essendo quest'ultimo una delle componenti basilari per la formazione dell'identità, come abbiamo visto, è possibile mettere in atto il processo di immedesimazione tra padre e figlio senza indugio. In un testo scritto, il modo principale di distinguere un personaggio dall'altro è appunto l'utilizzo del nome proprio: in assenza di questo, non v'è nulla di più facile che fondere i personaggi. Se il figlio e il padre avessero avuto un nome distinto, sarebbe stato assai più difficile metterli in rapporto secondo quella dinamica contrastiva di immedesimazione e allontanamento in cui Berto li ha posti. Inoltre, non sarebbe stato possibile far coincidere, in alcuni casi beninteso, la figura del padre con quella di Dio con la stessa facilità.

Anche la moglie del protagonista non ha nome, ma la motivazione è da rinvenire altrove, ovvero nel normale controllo che un autore deve mantenere nel momento in cui mette in gioco, pubblicandola, la propria storia e quella dei suoi cari: la moglie del protagonista del *Male oscuro*, infatti, non sempre si comporta come Manuela Perroni ha fatto nella realtà. Berto ha bisogno che la moglie del personaggio – non certo la sua – metta in atto un tradimento, perché solo in tal modo gli è possibile portare il protagonista a un avvilito tale da condurlo a esiliarsi spontaneamente in un lontano paesino calabrese.

Gli unici personaggi dotati di nome sono la figlia del protagonista, Augusta, e la vecchia madre, Ottavia, chiamata da tutti proprio Augusta: si tratta palesemente di un calco biografico, dato che la madre di Berto si chiamava Norina ma tutti in famiglia la chiamavano Antonietta, e che la figlia di Berto si chiama proprio Antonia.⁸²² Qui è

⁸²¹ Michel David, *La psicoanalisi nella cultura italiana*, Bollati Boringhieri, Torino, 1970. Michel David si esprime così in occasione del primo convegno di studi su Berto: «Bisogna pure ricordare che nel 1964, anche se oggi si stenta a crederlo, la psicoanalisi era oggetto di silenzi, di censure, di disprezzi, quasi universali nella cultura italiana» in E. Artico, L. Lepri, *Giuseppe Berto*, cit., p. 132.

⁸²² D. Biagi, *Vita scandalosa di Giuseppe Berto*, cit., p.14.

possibile riprendere la realtà perché i personaggi in questione non fanno alcunché di male e le loro azioni rispecchiano la realtà dei fatti.

L'unico caso in cui abbiamo una coincidenza tra nome anagrafico e nome del personaggio è quello di Pasquale Festa Campanile, il quale prende il nome di Pasqualino, probabilmente in virtù del fatto che era più giovane di Berto di tredici anni.

Anche nella *Cosa buffa* Berto utilizza il nome proprio come dispositivo significativo, dato che genera in modo piuttosto palese un cortocircuito identitario tra Maria⁸²³ e Marica: Antonio infatti «rimase mezzo folgorato nell'unire che si chiamava Marica cioè bene o male Maria»,⁸²⁴ per non parlare del fatto che le due ragazze hanno in comune non pochi tratti somatici, come il colore dei capelli e le molte lentiggini che conferiscono a entrambe un'aria da bambina.

In conclusione, vi è un luogo nella prosa bertiana in cui la vergogna e la colpa si manifestano sempre in modo palese, come se vi fossero attirati da una forza invisibile: pasticceria. Nel *Cielo è rosso*, nel *Male oscuro* e nella *Cosa buffa* troviamo infatti tre occorrenze di questo evento, quasi come se Berto avesse riscritto tre volte la stessa scena.

Il lettore conosce già ciò che accade nel *Cielo è rosso*: Giulia si vergogna di chiedere l'elemosina per comprare le caramelle, ma un signore misericordioso la aiuta.

Nel *Male oscuro* vi sono in particolare due occasioni in cui il protagonista bambino viene portato dai genitori alla pasticceria, all'inizio e alla fine del romanzo:

«dall'altra parte c'era la pasticceria bar Venezia che era la più bella bottega del paese e forse del mondo intero tutta stucchi bianchi e oro, e lì vendevano paste, cioccolato e caramelle, cose che costavano soldi e facevano male alla pancia, e io non volevo assolutamente avere male alla pancia altrimenti avrebbero cercato di darmi l'olio di ricino [...], e ad ogni modo non era solo per paura dell'olio che non insistevo per non farmi comprare le paste o i cioccolatini ma perché erano porcherie che costavano un occhio della testa, così diceva mio padre mentre per me le porcherie erano soltanto quelle che si facevano di nascosto con Lucia Sporca, epperò mi dispiaceva che mio padre chiamasse in

⁸²³ Maria è l'alter ego letterario di Liliana Ligabue, una ricchissima ragazza veneziana che ebbe realmente una breve storia con Giuseppe Berto, interrotta per il veto della famiglia di lei, esattamente come accade nella *Cosa buffa*. Tuttavia, Maria è il nome della ragazzina la cui famiglia ospita il soldato di *Guerra in camicia nera*, con il quale avrà il suo primo rapporto sessuale in una situazione che Dario Biagi ha definito "da commedia", come accade appunto in *La cosa buffa*. Dario Biagi, *Vita scandalosa di Giuseppe Berto*, cit., p. 38.

⁸²⁴ G. Berto, *La cosa buffa*, cit., p. 248.

tal modo le paste e le altre cose che si vendevano al bar Venezia specie i confettini colorati, però c'erano delle volte in cui in bottega vendevano un cappello di marca e allora andavano a prendere l'americano al bar con il cliente, e se c'ero anch'io dovevano pur comprare qualcosa anche a me sebbene toccasse a mio padre pagare, e allora dicevo che volevo una pasta chiamata crema ancorché la coscienza mi consigliasse di dire una caramella che costava meno, e infatti molte volte dicevo una caramella invece di una crema, e talvolta addirittura niente, perché mio padre mi volesse più bene se dicevo niente».⁸²⁵

In questo caso, il bambino non chiede al padre di comprargli un dolce costoso perché ha paura così di contrariarlo. In seguito, il lettore vedrà come il senso di colpa nei confronti delle spese dei genitori attanaglierà il bambino, soprattutto quando andrà in collegio. In questo caso non ci si limita all'automortificazione, poiché il bambino ha un lieve moto di ribellione nel momento in cui avverte che il padre accosta i dolci agli atti impuri che i bambini del luogo commettevano con Lucia (detta "Sporca" appunto, quasi fosse una *ingiuria* verghiana).

Nel secondo caso, invece, la dinamica emozionale è quella della vergogna. Il racconto dell'episodio viene proferito nel contesto di un secondo grado di narrazione, direttamente all'analista:

«e io sto lì a scervellarmi con buona volontà finché di colpo mi viene in mente la pasticceria bar Venezia col banco e gli scaffali bianco e oro in stile neoclassico e il grande lampadario di Murano sicché a quanto ne so io è la sala più bella del mondo senza contare che ci sono paste e caramelle e cioccolatini, e lì c'è mia sorella venuta dopo di me che di fronte a dei signori che la ascoltano incantati recita la poesia Son piccina e son carina son la gioia di papà se mi sporco la vestina il papà mi batterà, ed è brava accidenti se è brava, e in testa ha un grande nastro di seta non so di quale colore ma bellissimo, e dopo che ha finito di recitare la poesia tutti le fanno i complimenti ed uno le regala una pasta che lei si pappa immantinentemente gustandosela insieme al suo trionfo, e allora mia mamma prende me che ho i riccioli biondi alla paggetto col berretto alla marinara e vuole mandarmi davanti alla gente perché anch'io dica la poesia e possibilmente mi guadagni una pasta, ma io manco morto direi la poesia davanti alla gente divento tutto rosso e punto i piedi e sto per mettermi a piangere, e allora mia mamma è un po' arrabbiata e dice che sono proprio gnucco e io mi sento enormemente infelice per questa storia, cioè che la mamma vuol bene a mia sorella ma non vuole bene a me perché sono gnucco e non so guadagnarli la pasta e non so farmi dire bravo dai signori, però quando sarò grande glielo farò vedere io a tutti se non sono

⁸²⁵ G. Berto, *Il male oscuro*, cit., pp. 80-81.

bravo più bravo sicuramente di questa mia sorella venuta dopo di me, chiunque dovrà ammirarmi e applaudirmi».⁸²⁶

In questo caso, la competizione con la sorella dà come esito il complesso alternato di superiorità e inferiorità che attanaglierà il protagonista per tutto il corso della sua vita. Ma ciò che preme più sottolineare in questo caso è che il bambino non riesce a raggiungere la soddisfazione di mangiare una pasta senza chiedere i soldi perché si vergogna di dire una poesia in pubblico. La madre prova a forzarlo, ma lui punta i piedi ed esprime sul proprio viso una reazione fisiologica tipica della vergogna: l'arrossimento. Qui viene meno la *pretesa* del bambino di non essere osservato, di non mostrarsi: siamo quindi di fronte a un'esposizione e a uno *smascheramento* forzato. (Al contrario, quando il bambino vede per sbaglio il padre nudo mentre si fa la doccia, viene meno la propria *pretesa* di non vedere).

Ancora una volta, nella *Cosa buffa* si ritrovano alcuni elementi del *Male oscuro*, e la pasticceria non viene meno. Il primo appuntamento tra Antonio e Marica, infatti, avviene proprio alla pasticceria sita in piazza a Mogliano, nonostante il protagonista viva a Marocco, un paese vicino.

In questo caso, Antonio sente un fortissimo senso di colpa nei confronti di Maria, la ragazza pura e ricchissima con la quale ha appena interrotto una relazione per il veto della famiglia di lei. Il ragazzo combatte con i proprio pensieri, si confonde, entra in circoli mentali viziosi, anche perché Marica è in ritardo. Ma lui l'aspetta «al di là d'ogni dignitoso limite»,⁸²⁷ e quando la ragazza arriva, dopo aver deciso di andare insieme al ristorante, lui viene colpito da un furore inaspettato e, dopo averle detto che senza di lei non può più vivere, inizia a baciarla, «e lei si fece baciare subito come se in tutto quel tempo non avesse aspettato che ciò».⁸²⁸

In questa serie di baci, non appena le labbra di Marica si schiudono, il senso di colpa penetra definitivamente nel personaggio: i due amanti appoggiati al tronco di un platano sono infatti l'immagine del tradimento morale che Antonio perpetra nei confronti di Maria.

Peraltro, il platano è anche l'albero dietro cui Antonio si nasconde in una seconda scena, questa volta ambientata a Marocco, e appoggiato al quale godrà di un orgasmo solitario procuratogli da Marica. Anche questo episodio è vissuto da Antonio con un

⁸²⁶ G. Berto, *Il male oscuro*, cit., p. 295-296.

⁸²⁷ G. Berto, *La cosa buffa*, cit., p. 251.

⁸²⁸ *Ivi*, p. 253.

forte senso di colpa. Tuttavia, mentre aspetta la ragazza nascosto dietro l'albero, ha il tempo di formulare alcuni pensieri che richiamano, ancora una volta, la teoria del *male universale*:

«al fondo di lei solo inconsapevolezza ci poteva essere o qualunque altra cosa ci fosse non sarebbe stata poi tale che non si potesse superarla con la carità e l'amore».⁸²⁹

Basta sostituire la guerra al sesso e il soldato fascista a Marica e avremmo un'ulteriore formulazione della teoria già esposta da Berto in più punti. Questo a ulteriore conferma che, nelle sue opere, tutto si tiene e tutto ritorna.

⁸²⁹ *Ivi*, p. 300.
326

1.6 *La fantarca* e altre riscritture

Giuseppe Berto è uno scrittore complesso perché la sua scrittura va di pari passo con la sua vita, che certo non è stata semplice: soldato fascista, scrittore, nevrotico. Per questo motivo, e per il fatto di non aver scritto solo romanzi, è uno dei narratori italiani che più spesso hanno rivoluzionato il proprio modo di scrivere nel corso degli anni. Dal *Cielo è rosso*, *Le opere di Dio* e *Il brigante*, di netto taglio neorealista, si è convertito alla prosa psicologica e individuale del *Male oscuro* e *La cosa buffa*, fino a giungere a quella mistica in *La gloria*.

Quando gli è capitato di voler tradurre in prosa romanzesca un soggetto teatrale, cinematografico, radiofonico, è sempre giunto a esiti ulteriori che, sebbene riflettano in più punti i temi dei lavori maggiori, hanno comunque un margine di autonomia. I testi che, al contrario, sembrano godere di una certa indipendenza e che perciò inaugurano una nuova fase nella scrittura di Berto sono *La passione secondo noi stessi* e appunto *La gloria*, un dramma e un romanzo incentrati sulla figura di Giuda.

Ma tornando agli adattamenti romanzeschi dei propri soggetti, Berto scrive, a cavallo tra il '65 e il '76, *La fantarca*, *Oh, Serafina!* e *Anonimo Veneziano*.

La storia della *Fantarca* è legata a nodo doppio con quella del *Male oscuro* per questioni extraletterarie. Berto racconta la storia della sua composizione in un'intervista rilasciata a Corrado Piancastelli:

«*La fantarca* nacque come copione radiofonica nei tempi oscuri della mia nevrosi, cioè negli anni durante i quali la paura d'aver sbagliato o di sbagliare tutto m'impediva di progredire in qualsiasi lavoro serio. Un copione radiofonica per andare in onda dev'essere esaminata ed approvata dai funzionari competenti. Il mio fu esaminato ma non approvato, sicché mi rimase nel cassetto, nuova testimonianza del mio inguaribile sbagliare. Poi vennero la psicoanalisi e *Il male oscuro*. Dopo che ebbi scritto questo romanzo (che venne subito rifiutato dagli autorevoli consiglieri di alcune grosse case editrici) io mi spaventai: ammesso che il libro avesse mai trovato un editore, se ne sarebbero vendute tanto poche copie, che io e la mia famiglia saremmo morti di fame. Perciò tirai fuori dal cassetto il vecchio copione de *La fantarca* e mi misi al lavoro per dargli la forma d'un romanzetto da leggersi in letizia e senza fatica, sicuro che ne avrei venduto almeno un centinaio di migliaia di copie. Nel frattempo *Il male oscuro* aveva trovato un potente editore e, piombato senza sua colpa in mezzo ad una società malata di benessere consumistico, veniva venduto come il pane. *La fantarca* revisionata uscì circa un anno dopo, se ne vendettero in

un semestre 465 copie, e i due o tre critici che se ne occuparono lo fecero solo perché avevano trovato un'occasione buona per farmi pagare il successo del *Male oscuro*». ⁸³⁰

La pubblicazione di questo romanzo fantascientifico-fiabesco, adattato da un copione radiofonico, ⁸³¹ fu quindi avviata per scopi puramente economici, ⁸³² tanto facile e divertente è la sua storia: in un futuro lontano, il mondo è separato in due Blocchi contrapposti, tanto avanzati tecnologicamente da aver perfino colonizzato Saturno, e tuttavia la questione meridionale non si è ancora conclusa; così le Macchine Superiori decidono di risolvere il problema spedendo tutti i «terrone» ⁸³³ su Saturno, ma quando questi raggiungono una certa distanza dalla Terra, scoppia una guerra enorme che tutto distrugge; a questo punto, i «terrone» decidono di tornare sulla Terra nello stesso luogo da cui sono partiti, la Calabria, divenendo di fatto i progenitori di una nuova civiltà.

Si tratta peraltro di un soggetto già sviluppato in parte alla fine degli anni Cinquanta, probabilmente dopo il lancio del primo Sputnik: sull'*Illustrazione italiana*, ai quei tempi diretta dall'amico Gaetano Tumiati, Berto pubblica un racconto intitolato *La conquista dello spazio*, ⁸³⁴ che dopo una revisione diventerà *La Luna è nostra*. ⁸³⁵ Si tratta di una storia leggera – da collocare tra il lancio dell'Apollo 10 e quello dell'Apollo 11 nella revisione – che narra le vicende di Febo Còrtore da Castrovillari (Cosenza), meccanico stralunato, personificazione di Don Chisciotte, il quale riesce a costruire una sgangherata astronave, chiamata appunto *Dulcinea*, per approdare sulla luna.

Ma tornando alla *Fantarca*: nonostante il movente economico, questo romanzo si distingue per alcune sue peculiarità mai veramente individuate e sondate dalla critica.

In primo luogo, Berto riesce con questo libro a rendere finalmente nitido il proprio matrimonio, finora mai palesato in chiaro tra le pagine, con la sfera del visivo: *La fantarca* infatti, nella prima edizione del 1965, contiene al suo interno dodici tavole illustrate da Herbert Pagani, lo stesso che poi divenne noto come cantante per la sua traduzione di una nota canzone di Edith Piaf. Non si tratta dell'unico esperimento

⁸³⁰ Corrado Piancastelli, *Giuseppe Berto*, cit., p. 6.

⁸³¹ Il cui titolo originale era *I terroni vanno in cielo*. Cfr. D. Biagi, *Vita scandalosa di Giuseppe Berto*, cit., p. 262, n. 1.

⁸³² Dario Biagi raccoglie un'ulteriore testimonianza in un'intervista del 1978. Cfr. *Ivi*, p. 259, nota 26.

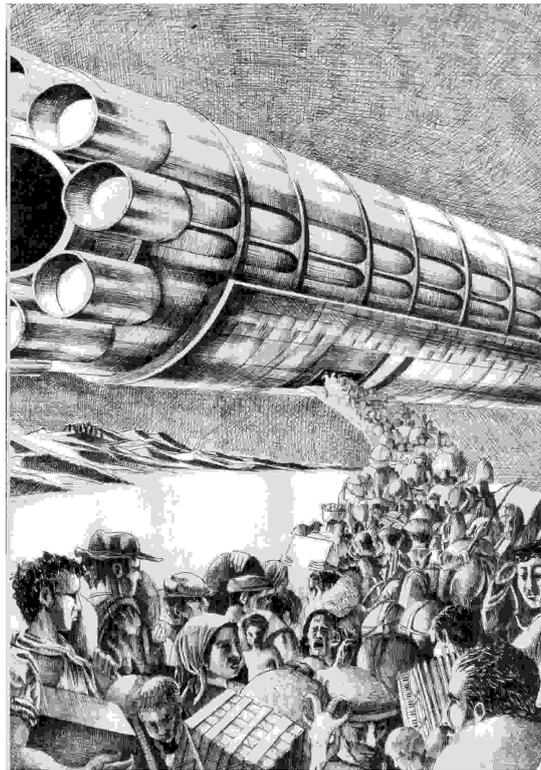
⁸³³ Com'è ovvio, Berto usa la parola "terrone" in senso comico. I personaggi descritti all'interno del romanzo sono i suoi amici e conoscenti di Capo Vaticano, luogo in cui, a quell'altezza temporale, passa praticamente nove mesi l'anno. Eppure, credo che la utilizzi anche in senso polemico, nei confronti però del governo e non dei meridionali: "terrone" è la parola vigente in questo mondo comandato da macchine, nel quale la questione meridionale non è stata ancora risolta.

⁸³⁴ Giuseppe Berto, *La conquista dello spazio*, *L'illustrazione italiana*, aprile 1959, pp. 81-88.

⁸³⁵ Giuseppe Berto, *La Luna è nostra* in *Tutti i racconti*, cit., pp. 481-498.

dell'epoca: il *Poema a fumetti*⁸³⁶ di Dino Buzzati, illustrato dal suo stesso autore, uscì infatti nel 1969, ma non è possibile verificare nel dettaglio i rapporti che intercorrevano tra i due scrittori, data l'attuale impossibilità di consultare le carte di Berto, acquisite dall'Università di Padova ma non ancora consultabili. Sappiamo per certo che Buzzati apprezzò molto *Il male oscuro*, tanto che lo votò in veste di giurato al premio Viareggio⁸³⁷ – andando di fatto contro il gruppo di critici e scrittori che gravitavano intorno ad Alberto Moravia⁸³⁸ – e lo recensì positivamente sul Corriere.⁸³⁹

Berto conosceva bene, e stimava, anche l'altro grande scrittore-pittore del periodo: quel Carlo Levi con cui condivide curiosamente il primato del libro più venduto dell'immediato dopoguerra (lui con *Il cielo è rosso*, l'altro con *Cristo si è fermato a Eboli*).⁸⁴⁰ Evidentemente l'aria che si respirava tra le conoscenze di Berto furono d'ispirazione alla pubblicazione di un libro illustrato, sebbene non fosse lui stesso capace di illustrarlo da sé.



841

⁸³⁶ Dino Buzzati, *Poema a fumetti*, Mondadori, Milano, 1969.

⁸³⁷ D. Biagi, *Vita scandalosa di Giuseppe Berto*, cit., p. 178.

⁸³⁸ *Ivi*, p. 193.

⁸³⁹ Dino Buzzati, *Negli occhi di Berto l'ombra di un'ombra*, Corriere della sera, 30 agosto 1964.

⁸⁴⁰ Evaldo Violo, *La fortuna editoriale e di pubblico di Berto*, in E. Artico e L. Lepri, *Giuseppe Berto. La sua opera, il suo tempo*, cit., p. 287.

⁸⁴¹ G. Berto, *La fantarca*, Rizzoli, Milano, 1965, p. 2.

La multimedialità della *Fantarca* non finisce però qui: l'anno successivo alla pubblicazione Roman Vlad, celebre compositore e musicologo, ne trasse una moderna opera buffa prodotta dalla Rai e diretta dal regista Vittorio Cottafavi. Un tema fantascientifico, quindi, messo in scena attraverso una forma musicale nata a Napoli agli inizi del Settecento.

Soffermandoci ora sulla questione del genere in letteratura, quando scorriamo le pagine della *Fantarca* ci troviamo di fronte a un testo ibrido. In questo romanzo, Berto inaugura nella sua letteratura il costume di inserire in ogni capitolo una rubrica boccacciana: un uso che manterrà anche per *La cosa buffa* e *Oh, Serafina!*. Introduzioni di questo tipo non avviano però una narrazione legata alla tradizione, dato che *La fantarca* appartiene a quel genere, allora diventato di consumo, della fantascienza, «ma che qui si riscatta» come sostiene Maria Luisa Spaziani «per un sapore di vecchiotto e di anacronistico».⁸⁴²

Il tono di questo libro è infatti favolistico sin dall'*incipit*:

«Una volta, tanti anni fa, ma tanti quanti non potete nemmeno immaginare giacché forse si trattava addirittura d'un altro ritorno storico, c'era una vecchia astronave, così vecchia, poverina, che era piena di rabberciature e di pecette».⁸⁴³

Al di là del chiaro riferimento al Giambattista Vico della *Scienza nuova*, che verrà richiamato al termine della narrazione, v'è da notare che Berto qui fa uso del tipico *incipit* fiabesco. Tuttavia, la storia raccontata non è una favola: si tratta invece di una distopia, vale a dire la rappresentazione di un ipotetico, terribile mondo futuro. Ma Berto ama rovesciare le convenzioni letterarie, perciò il tono favolistico tenuto in apertura viene comunque portato alle sue conseguenze ultime: il risultato è quindi una distopia a lieto fine. Solo Ray Bradbury, tra i grandi distopisti, lascia uno spiraglio di speranza per i suoi personaggi, la quale tuttavia scaturisce dall'esplosione di una bomba ed è quindi legata alla morte. Al contrario, la letizia che si respira nel finale della *Fantarca* è piena, astorica, fiabesca appunto: i sopravvissuti all'atterraggio dell'astronave iniziano infatti a ballare festosamente su alcune melodie popolari, non appena venuti fuori dal mezzo.

⁸⁴² Maria Luisa Spaziani, *Introduzione* in G. Berto, *La fantarca*, Rizzoli, Milano, 1968, p. 13.

⁸⁴³ *Ivi*, p. 17.

Il medesimo finale si replica in *Oh, Serafina!*, non a caso sottotitolato *Fiaba di ecologia, di manicomio e d'amore*:

«Dal carro scesero anche Serafina, il piccolo Giuseppe, e la vecchia signora Rosa, e insieme ad Augusto Secondo improvvisarono, tenendosi per mano, una danza di gioia, come quelle che gli antichi facevano in celebrazione della natura. Erano, evidentemente, felici e contenti, e da allora in poi lo furono per sempre»⁸⁴⁴

La Fantarca è stato pubblicato nel 1965, *Oh, Serafina!* nel 1973, quindi la filiazione del secondo testo nei riguardi del primo, per ciò che concerne il finale, sembrerebbe confermata per mere questioni cronologiche. In realtà nel 1969, tra le due pubblicazioni, esce per Adelphi *La pentola dell'oro* di James Stephens, il grande scrittore irlandese che Joyce ritenne l'unico in grado di concludere il suo *Finnegans Wake*, qualora lui fosse venuto meno. Probabilmente Berto, venendo a conoscenza di questo aneddoto, si è interessato al libro e lo ha certamente letto, dato che pone in epigrafe a uno dei suoi libri più contestati, *Modesta proposta per prevenire*, un suo estratto:

«Non è possibile che la meta ultima sia l'allegria, la musica e una danza di gioia?». ⁸⁴⁵

La Modesta proposta viene pubblicata nel 1971, due anni prima di *Oh, Serafina!*. Com'è chiaro, il finale di questo testo è direttamente connesso con *La pentola dell'oro*, dato che si ripetono le medesime parole («una danza di gioia»). Eppure, il libro di Stephens serve soltanto a confermare un'immagine già presente in Berto, dato che nella *Fantarca* la scena di danza è del tutto autonoma, connessa più che altro alla tradizione della fiaba.

Oltre al tono fiabesco, Berto fa qui uso di un altro dispositivo letterario fuori contesto: l'ironia, la quale spesso è portata alle soglie della vera e propria comicità; un elemento del testo che viene enfatizzato fin troppo nell'opera televisiva, con un risultato a parer mio contestabile.⁸⁴⁶ Giuseppe Berto è il primo a utilizzare questo espediente

⁸⁴⁴ G. Berto, *Oh, Serafina*, Rusconi, Milano, 1973, p. 157.

⁸⁴⁵ James Stephens, *The crock of gold*, Macmillan and Co., London, 1912 (trad. it. *La pentola dell'oro*, Adelphi, Milano, 1969).

⁸⁴⁶ Così come pare contestabile l'esagerata volgarità della trasposizione cinematografica di *Oh, Serafina!*, che infatti a Berto non piacque.

narrativo: mai è stata scritta prima della *Fantarca*, e a quanto mi risulta anche dopo, una distopia comica, proprio perché la scrittura distopica è per definizione argomento serio, soprattutto quella che nasce dall'ipotesi funesta della vittoria delle potenze dell'Asse Roma-Berlino.

Nella *Fantarca* si fa uso dell'ironia proprio per questo suo collegamento con la seconda guerra mondiale. È infatti costume dell'autore usare l'ironia come mezzo catartico, sdrammatizzante: lo fa in modo egregio nel *Male oscuro* per quanto riguarda la sua «lunga lotta contro il padre», e nella *Fantarca* per la sua partecipazione disgraziata alla guerra. Vale a dire che qui l'ironia è collegata a una dinamica più vasta, che porta l'autore a provare vergogna e senso di colpa per l'essere stato un soldato volontario.

Nel corso di questa fiaba distopica Berto lascia una serie di riferimenti alla guerra molto facili da individuare, a maggior ragione se il testo che si ha davanti è l'edizione del 1968 commentata da Maria Luisa Spaziani. Tali riferimenti vengono inseriti nel testo sia attraverso la tecnica dello straniamento che in forma diretta. La presenza dell'«Alto Muro» si rifà al primo caso: si tratta dell'estensione del muro di Berlino del quale, col passare dei secoli, si è dimenticata l'utilità, e che si è ormai esteso ben oltre la cortina di ferro, fino a costituire una sorta di enorme meridiano:

«Perché mai dovesse chiamarsi Alto Muro quella faccenda che non era certo fatta di mattoni o altro materiale edilizio, nessuno sapeva. Cose tramandate dagli avi, dicevano, e in effetti le Autorità [...] erano si può dire morbosamente attaccate alle tradizioni specie se, come nella fattispecie, erano nel frattempo diventate così oscure che non ci si capiva più niente. Tutti continuavano a chiamare Alto Muro quella cosa che, essendo costituita da costosissimi e micidiali raggi gammaiota di tipo incrociato, avrebbe dovuto ben più propriamente essere chiamata Barriera, o meglio ancora Barriere, giacché erano due, una per blocco di capisce, vicinissime e parallele, che penetravano per oltre cento metri nel sottosuolo mentre per cinquecento metri almeno s'innalzavano nel cielo ridando a mo' di meridiano intorno al pianeta e delimitando come meglio non si sarebbe potuto il confine tra un Blocco e l'altro, confine un po' balordo a dire il vero, dato che per esempio tagliava nel giusto mezzo una città popolosa e industrie come Berlino, nel Brandeburgo, ma ciò sembrava necessario, anzi secondo certi studiosi clandestini era addirittura connesso con l'essenza stessa dell'Alto Muro, o con qualcosa di simile».⁸⁴⁷

⁸⁴⁷ G. Berto, *La fantarca*, cit., pp. 39-40.

In questo passo, si vede come Berto risponda in certo modo alla sentenza mussoliniana "la Storia mi darà ragione": la Storia, al contrario, avrebbe spazzato tutto via, anche nell'eventualità che avessero vinto gli italiani e i tedeschi. Solo un gruppo di studiosi clandestini avrebbe vagamente ricordato la connessione tra un muro del passato e il muro del futuro. In questo terribile futuro ipotetico si è perfino perso il senso stesso della divisione, «dal momento che la gente da una parte e dall'altra faceva le stesse cose nello stesso identico modo [...] e soprattutto aveva la medesima forma di governo poiché in entrambi i Blocchi si era ormai da oltre un secolo superata la fase della partecipazione umana e si era affidata l'incombenza [...] alle Macchine Superiori».⁸⁴⁸ È un mondo senza cultura politica, in cui il concetto stesso di ideologia sembra del tutto estinto.

Eppure nel capitolo intitolato *Il Rapporto di Mezzanotte, o Equinoziale Primo*,⁸⁴⁹ in cui i personaggi litigano durante discussione di natura fondamentalmente ideologico-politica sul chi debba prendere il comando, sembra che Berto rievochi la temperatura delle discussioni tra lui e i suoi compagni di prigionia a Hereford. L'idea non è peregrina quanto sembra, perché l'autore si riferisce spesso alla cittadina texana, stavolta senza l'ausilio della tecnica dello straniamento, ma in modo più diretto. In primo luogo porto come esempio il fatto che, prima di partire, il comandante Don Ciccio deve entrare in contatto con la «Centrale Generale dei Movimenti nel Sistema di Amarillo, Texas»⁸⁵⁰ per chiedere le necessarie autorizzazioni: Amarillo è la città più grande nelle vicinanze di Hereford, infatti l'Amarillo Daily News è il giornale in cui Berto lesse della caduta di Mussolini. Il riferimento alla centrale di Amarillo, che equivale nel racconto a una sorta di Pentagono del Primo Blocco, è da qui in poi costante ma sintetico, almeno fino al momento in cui, prima di rischiare l'atterraggio di fortuna in Calabria, Don Ciccio non decide di fare un giro intorno al mondo,⁸⁵¹ per festeggiare le sue nozze con la Signorina Esterina:

⁸⁴⁸ *Ivi*, p. 41.

⁸⁴⁹ *Ivi*, pp. 103-118.

⁸⁵⁰ *Ivi*, p. 28.

⁸⁵¹ Gaetano Tumiati ci rivela, in uno speciale televisivo Rai del 1990 intitolato *Raccontare l'uomo*, il modo in cui Berto fantasticava a Hereford: «Ricordo che Bepi Berto, quando non scriveva studiava, la geografia: testimonianza del suo spirito d'evasione, di orizzonti sempre più larghi. Sapeva a memoria tutti gli Stati americani, i cinquanta Stati della confederazione americana. Sapeva tutte le capitali, sapeva le distanze, sapeva la produzione minerale, vegetale... e annotava tutto con diligenza in un quaderno spesso, che era diventato un piccolo atlante geografico, i suoi sogni in giro per un mondo che non potevamo visitare perché c'era il reticolato».

«"Vorrei vedere un po' la famosa Centrale dei Movimenti nel Sistema, se esiste ancora". [...]. Ed ecco, un piccolo punto nell'immensità della prateria, Amarillo. [...]. La Centrale Generale dei Movimenti nel Sistema, naturalmente, non era in città, ma qualche decina di chilometri lontano, in un terreno che al tempo della Seconda Guerra Mondiale del Secolo Ventesimo era stato acquistato dal Governo Federale degli Stati Uniti per farne un campo per prigionieri, il famoso campo per prigionieri di Hereford, Texas, che poi, con successive trasformazioni e miglioramenti, era diventato la più grande centrale del Primo Blocco».⁸⁵²

Nel desiderio di citare direttamente il proprio luogo di detenzione, il luogo in cui il suo punto di morte si è esteso in una dimensione storica tanto quanto il futuro distopico del romanzo, Berto sembra non accorgersi di entrare in contraddizione: la Storia avrebbe dovuto cancellare le motivazioni di divisione tra Blocchi, ma in questo caso viene citata la seconda guerra mondiale.

Per i «terrori» imbarcati sulla *Speranza N°5*, la vecchia astronave, Saturno ha l'aria di un luogo di detenzione esattamente come Hereford: Berto li ammassa nella «stiva A» in cui la temperatura «oscillava tra i 60 e i 63 gradi centigradi»,⁸⁵³ e l'immagine sembra rievocare la stiva della Santa Rosa, la nave con la quale l'autore raggiunse gli Stati Uniti come prigioniero:

«Ci avevano ficcati nella stiva D, un camerone pieno di cuccette che dava l'impressione d'essere situato ad una profondità incredibile dentro la nave, tant'è vero che vi mancava l'aria e vi faceva caldo come in prossimità dell'inferno».⁸⁵⁴

Da questo piccolo passo deduciamo come l'autobiografismo di Berto si annidi nei testi più impensabili, perfino in una fiaba distopica. Il forte legame tra la letteratura di questo genere e gli esiti della seconda guerra mondiale conduce l'autore nel pieno del proprio passato e del proprio coinvolgimento nei fatti. *La fantarca* non è un testo che risponde direttamente allo stimolo della colpa e della vergogna, dato che segue più che altro l'istinto di sopravvivenza del suo autore, scoraggiato dai numerosi rifiuti del *Male oscuro* da parte di molte case editrici. Il rifiuto dell'*establishment* avrebbe poi trovato la propria massima espressione nel sogno della libreria Rossetti. Tuttavia, anche nella

⁸⁵² G. Berto, *La fantarca*, cit., pp. 171-173.

⁸⁵³ *Ivi*, p. 76.

⁸⁵⁴ G. Berto, *25 luglio nel Texas*, cit., p. 475, già in Europa, 25 luglio 1965. Cfr. inoltre G. Tumiatei, *Prigionieri nel Texas*, cit., p. 27.

Fantarca troviamo un riflesso dell'emarginazione di Berto, una descrizione nascosta dei "radicali" a lui invisì:

«Il Comandante, poveretto, era molto depresso [...] specie quando sentiva il Capitano Lopresti che ai suoi dipendenti diretti – tutti terroni ma provenienti dall'astroporto di Parigi – parlava in francese, lingua che egli ignorava del tutto. [...]. Era gente piena d'arie, pronta a criticare e a brontolare se le cose non andavano come loro pretendevano. Peggio ancora quelli del Reparto Statistico, i quali, per il solo fatto che avevano a che fare con la propaganda, si ritenevano superiori agli altri e non soggetti a disciplina».⁸⁵⁵

In questo breve e divertente testo, però, Berto non si limita ad attingere agli episodi della propria vita: *La fantarca* è infatti costruita, spesso a scopo ironico, su alcuni rimandi intertestuali.

Il primo segnale di tale intertestualità è condensato nel titolo: la fantarca (vale a dire arca fantasiosa, fantascientifica), sulla quale vengono imbarcati sia uomini che animali, è direttamente connessa con la storia biblica di Noè.⁸⁵⁶ Nel finale del libro troviamo un'ulteriore conferma di tale connessione, nel momento in cui Don Ciccio, il comandante della nave, si rende conto che probabilmente moriranno tutti, dato che un ramoscello di mandorlo e uno d'olivo si sono spezzati immediatamente al contatto con la sua mano, per via della guerra magnetica che ha ucciso tutti gli esseri viventi sulla Terra:

«Stava già sul punto di abbandonarsi alla più nera disperazione, quando udì un gracchiare nel cielo. [...]. Il Comandante seguì con ansia *il volo degli uccelli*, aspettò che essi [...] si posassero *sulla testa di Serafino*, e poi corse a guardare cosa mai avesse nel becco Pasqualino: era *un ramoscello d'olivo* verde, fresco, appena nato. Il Comandante inviò un pensiero di ringraziamento alla *Provvidenza*».⁸⁵⁷ (corsivo mio)

In queste poche righe si nascondono almeno quattro riferimenti extratestuali, che per comodità ho enfatizzato con i corsivi. Il primo di essi riguarda il volo degli uccelli. La fantarca infatti atterra a Capo Vaticano, luogo che i romani in un passato remoto hanno consacrato ai vaticini, ovvero alla pratica di scrutare il cielo per vedervi i segni del futuro: anche Don Ciccio legge, nelle traiettorie degli uccelli, il proprio futuro e quello della gente che ha salvato dalla catastrofe.

⁸⁵⁵ G. Berto, *La fantarca*, cit., pp. 69-70.

⁸⁵⁶ «A guardarla faceva venire in mente, più che altro, l'Arca di Noè». G. Berto, *La fantarca*, cit., p. 18.

⁸⁵⁷ G. Berto, *La fantarca*, cit., p. 201.

A seguire, la citazione del ramoscello d'olivo dà compimento alla citazione biblica accennata nel titolo: si tratta di un segnale piuttosto ovvio, per questo non mi dilungherò nell'analisi.

Ciò che invece risulta di estremo interesse è che gli uccelli in questione vadano a posarsi sulla testa di un personaggio secondario, Serafino. I serafini, secondo il *De coelesti hierarchia* dello Pseudo-Dionigi l'Aeropagita, costituiscono l'ordine angelico più alto e quindi più vicino a Dio. Sono inoltre gli angeli dotati del numero maggiore di ali, come si evince dal *Libro di Isaia*.⁸⁵⁸ Queste precisazioni non fanno altro che

spiegare il motivo per cui Berto dà il nome di Serafina, ragazza dotata di bellezza e bontà angeliche, alla protagonista femminile del suo penultimo romanzo. Proprio in *Oh, Serafina!* troviamo la connessione intertestuale che cercavamo: il protagonista, Augusto Secondo, è infatti in grado di parlare con gli uccelli, e nutre per loro un amore così forte che si occupa soltanto di loro. L'immagine che più spesso si ripete nel corso del romanzo è infatti la figura del protagonista sommerso dagli uccelli. Nella *Fantarca*, l'atterraggio della gazza Pasqualino sul capo di Serafino è la prefigurazione di un'idea che Berto avrebbe sviluppato solo in seguito, nel suo secondo e ultimo romanzo-fiaba.

L'ultimo rimando intertestuale è esterno all'opera di Berto e riguarda più da vicino la letteratura del suo passato più prossimo. Nella parola "provvidenza" si nasconde infatti una citazione verghiana: la Provvidenza è la povera barca di Padron 'Ntoni, il patriarca dei *Malavoglia*, così come la *Speranza N.5* è la povera astronave capitanata da Don Ciccio. Nel giugno del 1965, ovvero l'anno di pubblicazione della *Fantarca*, Berto aveva appena pubblicato *L'inconsapevole approccio*, nel quale citava Svevo e Verga come i modelli che la sua generazione avrebbe dovuto avere e mai ha avuto.⁸⁵⁹ Per questo motivo è strano che Maria Luisa Spaziani, nella sua edizione commentata, non abbia fatto menzione del parallelismo tra la *Speranza N.5* e la *Provvidenza*. La poetessa rileva invece una seconda citazione d'autore, questa volta tratta dai *Promessi sposi*: quando Berto si riferisce ai suoi «venticinquemila lettori»⁸⁶⁰ richiama, attraverso un rovesciamento ironico, i soli venticinque lettori ai quali parla direttamente Manzoni all'inizio del suo romanzo.

⁸⁵⁸ «Attorno a lui stavano dei serafini, ognuno aveva sei ali; con due si copriva la faccia, con due si copriva i piedi e con due volava». Isaia, 6, 2.

⁸⁵⁹ G. Berto, *L'inconsapevole approccio*, cit., p. 18

⁸⁶⁰ G. Berto, *La fantarca*, cit., p. 39. Il riferimento ai venticinquemila lettori segue lungo tutto il corso del testo.

Ho citato ancora una volta, accanto alla figura di Verga, quella di Svevo, e non senza motivo. Anche nel caso della *Fantarca* Svevo rappresenta un modello per Berto, certo non secondo le stesse modalità espresse nel *Male oscuro*. Dopo un'attenta analisi degli elzeviri pubblicati sul Carlino nel periodo di composizione dell'opera maggiore, ci si sofferma quasi immediatamente su un articolo che ha come argomento la conquista dello spazio, la quale era negli anni Sessanta una questione all'ordine del giorno, almeno fino all'impresa del '69 di Neil Armstrong. Nell'elzeviro in questione, Berto commenta la missione Vostok 6, che consegnò alla Storia la sua comandante: Valentina Tereškova, la prima donna nello spazio. Ma prima di parlare in modo più diffuso sull'argomento, Berto pone alcune premesse. Prima di tutto comunica ai suoi lettori la propria prevenzione nei confronti delle missioni spaziali («l'umanità ha sempre avuto i suoi eroi in Prometeo, Icaro, Ulisse, però nello stesso tempo li ha rigorosamente puniti»),⁸⁶¹ sostenendo che gli scienziati, andando a tentoni, «finiranno per provocare [...] una colossale e conclusiva catastrofe».⁸⁶² Dopo queste affermazioni, sostiene che Italo Svevo, nel finale della *Coscienza di Zeno*, aveva già previsto tutto questo, e cita per intero il famoso passo.⁸⁶³ Rammento al lettore che siamo nel pieno del 1963, l'anno di composizione del *Male oscuro*. Ma il caso di intertestualità non si ferma qui. Infatti Berto così commenta il passo sveviano:

«Fosse vissuto, come noi, negli anni dei bussolotti in giro per lo spazio, Svevo forse avrebbe un po' variato il finale del suo libro, cioè avrebbe collocato il nostro simile "degli altri un po' più ammalato" a bordo di un'astronave, con la quale dopo essersi goduto *gli effetti visivi della disintegrazione della terra, si sarebbe messo in viaggio per continuare su di un altro pianeta la storia dell'uomo, dei suoi parassiti e delle sue malattie*».⁸⁶⁴ (corsivo mio)

Com'è chiaro, siamo di fronte a una prefigurazione di ciò che accadrà nella *Fantarca*, che solo adesso riusciamo a vedere nitidamente come scrittura di ispirazione

⁸⁶¹ G. Berto, *Valentina*, in *Soprappensieri*, cit., p. 86, già in *Il resto del Carlino*, 25 giugno 1963.

⁸⁶² *Ibidem*.

⁸⁶³ «Quando i gas velenosi non basteranno più, un uomo fatto come tutti gli altri, nel segreto di una stanza di questo mondo, inventerà un esplosivo incomparabile, in confronto al quale gli esplosivi attualmente esistenti saranno considerati quali innocui giocattoli. Ed un altro uomo fatto anche lui come tutti gli altri, ma degli altri un po' più ammalato, ruberà tale esplosivo e s'arrampicherà al centro della terra per porlo nel punto ove il suo effetto potrà essere il massimo. Ci sarà un'esplosione enorme che nessuno udrà e la terra ritornata alla forma di nebulosa errerà nei cieli priva di parassiti e di malattie». Italo Svevo, *La coscienza di Zeno*, Einaudi, Torino, 1987, p. 442.

⁸⁶⁴ G. Berto, *Valentina*, in *Soprappensieri*, cit., p. 87.

in parte sveviana. Entrando nei particolari testuali troviamo ulteriori conferme: gli «effetti visivi della disintegrazione della terra» corrispondono, nel romanzo pubblicato due anni dopo, all'effetto dello scontro tra le onde magnetiche, con le quali i due Blocchi si combattono fino alla catastrofe finale:

«Le due linee finirono per scontrarsi sul 140° grado meridiano del Secondo Blocco, e ci fu un fantastico ribollire di luce, come milioni e milioni di fuochi d'artificio fatti scoppiare insieme»⁸⁶⁵ - «fuochi d'artificio come terribili eruzioni di vulcani, sollevandosi in lingue di luce fin quasi all'altezza dell'astronave».⁸⁶⁶

L'unica differenza rispetto all'idea prefigurata nel '63 è che gli uomini non continuano la storia dell'umanità su un altro pianeta (Saturno): al contrario, il gruppo di «terronei» si salva dalla catastrofe e, con coraggio e fortuna, torna sulla Terra per ripopolarla e dare inizio a una nuova civiltà.

Quest'ultimo tema, la nascita di una nuova civiltà dopo la distruzione, costituisce l'ultimo riferimento intertestuale da me rilevato. Il riferimento a Giambattista Vico e alla sua teoria dei corsi e ricorsi storici è evidente sin dalle prime battute del romanzo. Tuttavia Berto pensa bene di rendere più chiaro il suo riferimento all'autore della *Scienza Nuova*, citandolo direttamente nelle fasi conclusive del libro. La scena vede Don Ciccio alla cabina di comando, alla ricerca di un buon punto dove atterrare, e la voce narrante ne riporta così i pensieri:

«Qui il panorama era un po' monotono e Don Ciccio ne approfittò per esporre un suo pensiero, a dire il vero originale solo fino a un certo punto, in cui rifacendosi magari senza saperlo alla teoria dei corsi e ricorsi elaborata qualche secolo prima da un terrone chiamato Giambattista Vico, o addirittura alla concezione greca dell'eterno ritorno cosmico – e a pensarci bene pure i greci antichi erano un po' terronei e viceversa – egli veniva a sostenere che probabilmente anche in epoche passate l'umanità aveva raggiunto un'altissima efficienza tecnica – i famosi corsi vichiani della civiltà, con la differenza che ciò che il filosofo napoletano considerava civiltà era al contrario barbarie – la qual cosa l'aveva fatalmente condotta alla distruzione, ma qualcuno s'era fortunatamente salvato e aveva ripreso a lavorare e procreare – ricorso della barbarie, secondo Vico, ma in realtà epoca di civile progresso – producendo in chissà quanti millenni di fatiche una civiltà fortemente

⁸⁶⁵ G. Berto, *La fantarca*, cit., p. 91.

⁸⁶⁶ *Ivi*, p. 99.

specializzata nel campo distruttivo, la quale ad un certo punto s'era infatti autodistrutta, ma qualcuno s'era salvato, e avanti di questo passo».⁸⁶⁷

Don Ciccio si interroga se valga la pena ricostruire una civiltà se quest'ultima è destinata a perire, ma con ironia Berto risolve il problema: Don Ciccio si è appena sposato con la Esterina, è un neosposo e non vale la pena morire tanto presto.

Nell'elzeviro dedicato a Valentina Tereškova Berto parlava della sua diffidenza nei confronti delle imprese spaziali, adducendo come esempio, tra i tanti, l'ebbrezza di Icaro, che volò troppo vicino al sole. Proprio Icaro verrà citato poi, nel finale della *Fantarca*, come esempio di ricorso storico:

«Cento secoli dopo non esisteva più traccia della *Speranza N.5*. Ma già, dalle parti di Creta, c'era un tizio che meditava di fabbricarsi delle ali di penne e cera, per salire in cielo.

Mah, i ritorni!».⁸⁶⁸

Voglio concludere quest'analisi della storia della *Fantarca* con un aneddoto, dedotto dalla biografia di Berto scritta da Dario Biagi. Maria Luisa Spaziani raccontò infatti al biografo che, durante la stesura delle sue note alla *Fantarca*, commentò con Berto un fatto singolare: non aveva mai menzionato la luna nel suo racconto spaziale. Per questo motivo l'autore, appena guarito dalla sua nevrosi, «pensò seriamente di rimettersi in analisi».⁸⁶⁹ In effetti, Spaziani conferma questa sua idea nella sua *Introduzione* al romanzo:

«E anzi i ragazzi osserveranno, leggendo questo libro, una circostanza assai strana: la parola "luna" non compare nemmeno una volta, e chissà se l'autore se n'è reso conto. È un caso? Un caso assai bizzarro, ammettiamolo, dato l'argomento. Ma forse l'autore se n'è reso conto benissimo o comunque ha agito in base a qualche sua più o meno inconscia ragione».⁸⁷⁰

Sono proprio le ragioni inconscie che potrebbero ricondurre Berto dal suo analista, Nicola Perrotti. Berto però non lo ha fatto, probabilmente perché si è reso conto, dopo un po' certo, che il problema non sussisteva: infatti la parola "luna" è menzionata nella

⁸⁶⁷ *Ivi*, pp. 176-177.

⁸⁶⁸ *Ivi*, p. 203.

⁸⁶⁹ D. Biagi, *Vita scandalosa di Giuseppe Berto*, cit., p. 186.

⁸⁷⁰ M. L. Spaziani, *Introduzione*, cit., p. 10.

prima pagina della sua *Fantarca* (anche in quella commentata da Spaziani), in occasione della descrizione del vecchio aeromobile *Speranza N.5*, «che un secolo e mezzo avanti era stato tra i primi ad atterrare per così dire sulla Luna».⁸⁷¹

Berto sarebbe andato in manicomio qualche anno dopo, ma solo in senso figurato, in *Oh, Serafina!*, nei panni di Augusto Secondo. Quest'ultimo libro è costruito come se fosse una sorta di favola moderna e, data l'ambientazione, presenta alcuni brevi richiami testuali al *Male oscuro*. Per lo stesso motivo – l'ambientazione – *Anonimo Veneziano* è intessuto di chiari richiami alla *Cosa buffa*. Ma nessuno di questi due romanzi è strettamente legato al senso di colpa e alla vergogna dell'autore.

È quindi giunto il momento di analizzare l'ultima fase della parabola narrativa di Berto, in cui l'autore si concentra sulla figura di Giuda, il traditore per eccellenza.

⁸⁷¹ G. Berto, *La fantarca*, cit., p. 17.

1.7 *La gloria*

L'ultimo libro di Berto, il suo testamento spirituale, esce nel settembre del 1978. L'autore ha appena il tempo di vederlo decollare sulle classifiche di vendita, perché il primo novembre dello stesso anno viene a mancare, peraltro a causa del male che ha più temuto. Attraverso *La gloria*, quasi fosse conscio dell'appressarsi della morte, Berto ci lascia il nodo concentrato di tutta la sua narrativa e con essa, essendo l'autore più patentemente autobiografico di quegli anni, la sua vita. La storia narrata non riguarda però direttamente le proprie vicende, ma al contrario si tratta della riscrittura di una delle storie più influenti nel mondo occidentale: la Passione di Cristo.

Berto non è mai stato un uomo docile, ha sempre rovesciato tutte le tradizioni che si è trovato davanti, ma da un punto di vista stilistico sembra qui voler seguire la *Stiltrennung*: data l'importanza dell'argomento, la sua lingua deve cambiare e diventare sublime. Lo stile della *Gloria* è infatti una curiosa mistura di prosa narrativa novecentesca e scrittura evangelica.

Tuttavia, il piglio antiretorico e antitradizionale di Berto lo conduce ancora una volta all'uso dell'ironia – in questo caso però assai moderata – e al rovesciamento del tema: non è un evangelista a parlare, ma Giuda Iscariota. Infatti *La gloria* altro non è che un lunghissimo e ininterrotto dialogo in *absentia* con Gesù, così come *Il male oscuro* è la trascrizione di un lungo dialogo con il padre defunto, e di una preghiera di redenzione. «Non è che ho scritto un romanzo religioso con questo», risponde l'autore a Piancastelli a proposito della religiosità del *Male oscuro*, «e neppure ho risolto il problema di trovare una fede. Mi ha aiutato ciò che ha scritto San Gregorio: trovare Dio consiste nel cercarlo senza posa».⁸⁷² Tale ricerca viene portata avanti dall'autore fino al suo ultimo respiro, come testimonia *La gloria*.

Tuttavia non si tratta solo della ricerca di Dio: i moventi narrativi di Berto sono sempre stati il *male universale* e il senso di colpa connesso alla vergogna, quindi anche nel suo ultimo romanzo rivestono un ruolo fondamentale. L'aver dato la parola a Giuda, al perpetratore del tradimento per eccellenza, significa infatti comprenderli entrambi.

⁸⁷² C. Piancastelli, *Giuseppe Berto*, cit., p. 85.

L'interesse nei riguardi della figura dell'Iscriota nasce molto prima della stesura della *Gloria e La passione secondo noi stessi*: in un articolo del 1966,⁸⁷³ l'autore sostiene che alcuni anni prima un produttore lo avrebbe assoldato per un film dedicato appunto a Giuda. Il produttore in questione aveva già molte idee al riguardo e aveva presentato a Berto un Giuda piuttosto particolare: frequentatore di taverne, in una di queste aveva incontrato la Maddalena, allora prostituta, che si sarebbe concessa solo per trenta denari. Il lettore immagina come sarebbe andata a finire, se il film fosse stato prodotto. Tuttavia, al di là dell'invenzione di questo strano movente, Berto non si sente di abbandonare del tutto l'idea del produttore e dichiara la propria volontà di scrivere un dramma teatrale su Giuda. Da quel momento in poi inaugura una rubrica sul Carlino, intitolata *La passione secondo noi stessi* – lo stesso titolo del futuro dramma – in cui racconta al pubblico le proprie riflessioni sui vangeli in una serie di sei elzeviri.

Il Giuda di Berto è molto particolare, dato che anche stavolta l'autore fa appello alla propria biografia. L'Iscriota è colpevole del più grande tradimento, così come Berto è il soldato che combatte la guerra più atroce della Storia (*Guerra in camicia nera*), il figlio che lascia una sedia vuota al capezzale del padre (*Il male oscuro*), il ragazzino borghese che si butta sotto un treno (*Il cielo è rosso*), il brigante che si fa uccidere per la propria colpevole sete di vendetta (*Il brigante*), l'innamorato indeciso e indecente (*La cosa buffa*), il cattivo marito e il cattivo padre (*Anonimo Veneziano*).

Per questo i detrattori, anche i più spietati, non hanno mai ventilato l'ipotesi che Berto avesse letto *L'ultima tentazione di Cristo* di Nikos Kazantzakēs:⁸⁷⁴ la sua immedesimazione nel colpevole per eccellenza rappresenta infatti il naturale punto conclusivo della sua parabola umana e narrativa. Il soldato Berto chiede perdono per la propria partecipazione alla guerra, asserendo che il *male universale* ci rende tutti colpevoli in quanto esseri umani: per questo motivo è giusto perdonare chi non si sia macchiato eccessivamente. Allo stesso modo, il Giuda della *Gloria* chiede perdono a Cristo, perché è stato un agente del male ma solo per predestinazione, affinché si compissero le Scritture: perché Satana entra in lui dopo che Cristo gli offre il boccone intinto.⁸⁷⁵

⁸⁷³ G. Berto, *I denari di Giuda*, in *Soprappensieri*, cit., pp. 459-464, già in *Il resto del Carlino*, 4 dicembre 1966.

⁸⁷⁴ Il libro di Kazantzakēs fu pubblicato nel 1960 negli Stati Uniti, in una lingua che Berto leggeva ma non abitualmente. La prima traduzione in italiano risale al 1987, mentre la nota trasposizione cinematografica di Martin Scorsese destò scandalo al Festival di Venezia nel 1988.

⁸⁷⁵ Giovanni 13, 26-30.

È curioso pensare che il *Vangelo di Giuda* sia stato scoperto proprio nel 1978, ma non fu mai tradotto e reso pubblico prima del 2006. Tuttavia Berto vi avrebbe potuto attingere ben poco, dato che si tratta di un testo gnostico, assai lontano dalla sua particolare prospettiva.

Infatti la particolarità di *La gloria*, che per questo si distingue dal libro di Kazantzakēs, sta nell'onniscienza della voce narrante: Giuda non parla dall'altezza storica in cui si compì la Passione, ma da una prospettiva ultrastorica. Berto non specifica il luogo in cui l'Iscriota è posto dopo la morte, tuttavia Giuda parla senza aspettative nei confronti del futuro – se non nei rari momenti in cui chiede perdono – e con la piena cognizione di ciò che è successo nei secoli: conosce e cita Saul Bellow,⁸⁷⁶ Albert Camus,⁸⁷⁷ Sigmund Freud,⁸⁷⁸ Friedrich Engels,⁸⁷⁹ Wilhelm Reich.⁸⁸⁰ Utilizza inoltre alcune parole che fanno parte del lessico tecnico della sociologia, della politica e della psicanalisi: da “proletario” a “pulsione”, da “complesso” a “identificazione”, da “reazionario” a “capitalista”.

Il testo che in certo qual modo precede questa prospettiva è *La passione secondo noi stessi*. Si tratta di un'opera teatrale pubblicata da Berto sei anni prima e ambientata in un'osteria di Gerusalemme nei giorni della Passione, ma questo non esclude la compresenza sul palco di un giurista, un sociologo, uno psicanalista e di un gruppo di giovani sessantottini, nonché dell'autore stesso. Nella *Gloria* torneranno, a un certo punto,⁸⁸¹ i medesimi personaggi immaginari del dramma teatrale – il taverniere Aser, il capo degli zeloti Ariel e altri – a testimonianza ulteriore che nei testi di Berto vi è spesso una sorta di auto-intertestualità.

La narrativa di Berto è di fatto inaugurata da due romanzi che sin dal titolo confessano la tematica religiosa che li sottende. *Il cielo è rosso*, titolo scelto da Leo Longanesi, viene dai primi versetti del capitolo sedicesimo del Vangelo secondo Matteo. Ma anche i titoli scelti da Berto – *La perduta gente* e *I peccati di Dio* – avevano un respiro dantesco⁸⁸² ed evangelico.

⁸⁷⁶ Non lo nomina direttamente, ma cita apertamente un passo tratto da *Herzog*, pubblicato nello stesso anno del *Male oscuro* e tradotto l'anno successivo in italiano (Feltrinelli, Milano, 1965).

⁸⁷⁷ G. Berto, *La gloria*, cit., p. 35.

⁸⁷⁸ *Ivi*, p. 71. In questo luogo Freud è citato per nome, ma lungo il corso della narrazione è costante l'uso di termini scientifici legati alla psicanalisi.

⁸⁷⁹ *Ivi*, p. 169.

⁸⁸⁰ *Ivi*, p. 170.

⁸⁸¹ *Ivi*, p. 76.

⁸⁸² *Inferno*, III, v. 3.

Il secondo libro in ordine di pubblicazione, *Le opere di Dio*, richiama invece il Vangelo di Giovanni, l'unico in cui è contenuto l'episodio del cieco nato:

«Passando vide un uomo cieco dalla nascita e i suoi discepoli lo interrogarono: “Rabbi, chi ha peccato, lui o i suoi genitori, perché egli nascesse cieco?”. Rispose Gesù: “Né lui ha peccato né i suoi genitori, ma è così perché si manifestassero in lui le opere di Dio”». ⁸⁸³

Con “le opere di Dio” l'evangelista vuole indicare il miracolo che di lì a poco Gesù compirà:

«Detto questo sputò per terra, fece del fango con la saliva, spalmò il fango sugli occhi del cieco e gli disse: “Va' a lavarti nella piscina di Siloe (che significa Inviato)”. Quegli andò, si lavò e tornò che ci vedeva». ⁸⁸⁴

Il pensiero dell'autore va però a monte: perché il bene si possa manifestare vi è necessità del male, perché il Cristo possa guarire bisogna che Dio condanni un uomo per anni alla malattia. Per questo *Il cielo è rosso* avrebbe potuto chiamarsi, secondo Berto, *I peccati di Dio*: questo titolo alternativo avrebbe esplicitato il significato del titolo del romanzo successivo.

Nella *Gloria*, l'episodio del cieco nato viene raccontato per due volte, la prima delle quali appare come una sorta di prolessi necessaria, una spiegazione alle domande che in quel momento il Giuda ultrastorico sta ponendo a Gesù. L'Iscriota si interroga sul motivo della maledizione necessaria ma incomprensibile: «come si poteva maledire e seccare un fico che non aveva fichi in una stagione che non era quella dei fichi?», ⁸⁸⁵ vale a dire, perché è necessario che il divino commetta un atto di violenza? Il cieco nato e la sua storia danno la risposta: perché si manifestino in lui le opere di Dio. Ma Giuda non si accontenta di questa risposta e continua a interrogarsi, forse per chiedere conto del proprio destino tragico:

«Ma la potenza del signore non si sarebbe potuta manifestare meglio non facendo nascere ciechi nati? All'origine dei prodigi c'era sempre il male: ma perché il male?». ⁸⁸⁶

⁸⁸³ Giovanni 9, 1-3.

⁸⁸⁴ Giovanni 9, 6-7.

⁸⁸⁵ G. Berto, *La gloria*, cit., p. 69.

⁸⁸⁶ *Ivi*, p. 70.

Poco più avanti, la voce narrante cita Freud e la soluzione finale: era necessaria anche quella, anche l'uccisione di un intero popolo avviene perché giunga il regno dei cieli? La strage degli innocenti non dovrebbe ricordarci qualcosa?

Giuda a questo punto dà mostra di non essersi reso conto fino in fondo, ancora, del proprio destino:

«Il regno si avvicinava, come Tu predicavi, e io nella mia oscurità impazientemente attendevo il tempo in cui il male non sarebbe più stato necessario per rendere manifeste le opere di Dio». ⁸⁸⁷

Giuda aspetta quel tempo in cui non sarà necessario il suo sacrificio: un tempo che non verrà mai.

Il ragionamento conduce direttamente al problema del *male universale* e della predestinazione: il soldato americano che sgancia una bomba sulla stazione di Treviso sta eseguendo un ordine senza rendersene conto (per questo ha l'impressione di essere innocente, ma non lo è); il Giuda di Berto tradisce, al contrario, solo nel momento in cui conosce il proprio destino, il proprio ruolo nella storia tracciata dalle Scritture.

Berto evidenzia immediatamente la lenta presa di consapevolezza di Giuda attraverso l'apparizione di un segno. È lo stesso protagonista a parlarne, in occasione di una descrizione di Giovanni Battista:

«egli aveva già la sua morte addosso, non la morte per solitudine e disperazione che i dubbi profeti andavano a cercarsi nei deserti di pietra, ma una morte di martirio, di sangue.

Gliela vidi, quando arrivai vicino: un segno rosso intorno al collo. E rabbrivii, per lui e anche per me, poiché anch'io avevo un segno intorno al collo, non così rosso, tuttavia, né così imminente. Il mio talvolta s'attenuava fino a sparire, forse significando un destino che poteva anche cambiare». ⁸⁸⁸

Il Battista verrà decapitato mentre Giuda, stando al Vangelo di Matteo, si impiccherà. Berto mette in atto un parallelismo inedito tra Giuda e Giovanni Battista, due uomini condannati a morte dall'Eterno ma intoccabili sino a quando non avranno compiuto il loro destino. Anche Caino avrebbe avuto un segno addosso, ma solo dopo l'uccisione di Abele, per non venire ucciso a sua volta: anche lui era destinato ad uccidere il fratello? A quale scopo?

⁸⁸⁷ *Ivi*, p. 71.

⁸⁸⁸ *Ivi*, p. 18.

Il circolo rosso intorno al collo di Giuda verrà richiamato alla metà del libro e nella conclusione, a segnalare la «necessità della [sua] morte o meglio della sua inevitabilità».⁸⁸⁹ Per Giuda non si tratta di un semplice segno di morte, ma di «un segno d'elezione intorno al collo»,⁸⁹⁰ che avrebbe indicato la strada da seguire: quella del tradimento necessario. Infatti, poco prima del suicidio, «il segno intorno al collo s'è fatto evidente, come quello del Battezzatore poco prima che fosse preso».⁸⁹¹

Della necessità della morte Giuda si rende conto dolorosamente e lentamente, e più conosce, più si sente legato al proprio maestro: «dovevamo realizzare un evento già scritto, stando tutti e due nella necessità di una mostruosa innocenza, o di un'ancor più mostruosa inconsapevolezza»,⁸⁹² la medesima che spinge il bombardiere americano a eseguire gli ordini, o il soldato Berto a partire per la guerra. La mostruosa inconsapevolezza è quella propria di ogni uomo, non solo di Giuda e di Gesù, perché siamo tutti condannati da un *male universale* che rincorre l'uomo lungo la linea della Storia, dalla Galilea all'Europa in guerra.

Anche nel momento in cui Cristo gli porge il boccone intinto, Giuda sente sempre più l'oscuro legame che lega entrambi:

«Predesti dunque un boccone di pane – quanto lentamente – lo intingesti nel piatto – ancor più lentamente – e io sapevo ch'era per me – non era da tutti fare ciò che mi sarebbe stato chiesto di fare, e anch'io avevo un'ora per la quale ero venuto – e tuttavia continuavo a pregare affinché, se possibile, quel calice mi fosse allontanato».⁸⁹³

Giuda – Zelota e quindi rivoluzionario – ha pensato a lungo che Cristo potesse essere una soluzione all'occupazione romana, che potesse prendere in mano un esercito, e non aveva mai creduto fino in fondo che fosse il figlio di Dio. Solo adesso, paradossalmente solo ora che Satana è entrato in lui, Giuda improvvisamente crede. Berto aveva ipotizzato questa conclusione più di dieci anni prima, commentando il passo di Giovanni in un articolo sul Carlino:

«In questo modo da un Giuda che può essere tentato di tradire Cristo perché disilluso dalla sua incapacità politica e frustrato nella propria sete di potere e di ricchezza, si può gradatamente passare ad un Giuda che a poco a poco capisce la divinità di Gesù o

⁸⁸⁹ *Ivi*, p. 94.

⁸⁹⁰ *Ivi*, p. 97.

⁸⁹¹ *Ivi*, p. 191.

⁸⁹² *Ivi*, p. 166.

⁸⁹³ *Ivi*, pp. 155-156.

almeno la sua buona fede nella pretesa d'essere il Messia, ed ecco che proprio quando comincia a comprenderlo e ad amarlo viene chiamato a compiere l'ufficio del traditore che qualcuno doveva pur compiere. Giuda, insomma, tradirebbe per amore».⁸⁹⁴

Berto narra questo episodio in modo straziante, tanto più perché a poche pagine di distanza, sia prima che dopo, l'Iscriota chiede sempre più insistentemente perdono, venendo provvisoriamente meno alla propria ultrastoricità:

«Eterno, quando mi sarà dato di restituirti la vita? Chiunque parlerà contro il figlio dell'uomo sarà perdonato: mi spettava perdono. Ma chi avrà recato offesa allo spirito santo non sarà perdonato. Era il mio caso?»⁸⁹⁵

La totale coincidenza tra Gesù e Giuda viene a verificarsi e, al contrario, sconfessarsi esattamente nel momento in cui il Cristo spira, nelle richieste di perdono e di condanna che lo stesso Giuda proferisce:

«Salverai anche me, Rabbi? Salvami, se puoi. So di avere ancora un po' di male in me – m'è dato quando mi desti il boccone intinto – ma se Tu vuoi mi abbandonerà. Comunque, non la mia volontà, ma la Tua, sia fatta. [...]. Ma non farmi soffrire più del giusto, Gesù, io la mia parte l'ho fatta, e la mia disperazione è sterile, non produce salvezza. [...]. La tenebra mi distrugge, il buio mi copre il volto.

Il calice è finito, stai per morire. Dov'è il padre? Ti esce dalla bocca il lamento di Davide: "Dio mio, Dio mio, perché mi hai abbandonato?"

Non c'è risposta. Allora, con un urlo, rendi lo spirito.

La terra si scuote più forte, il velo del Tempio si squarcia, corro verso la mia disperazione finale.

O Eterno, io grido a te da luoghi troppo profondi: Signore, non ascoltare la mia voce».⁸⁹⁶

È Giuda che in ultima istanza, e in modo straziante, danneggia se stesso, nonostante si sia reso conto infine che era lui il prediletto di Cristo e non l'apostolo Giovanni.⁸⁹⁷ Se ne rende conto troppo tardi, altrimenti non avrebbe commesso il suo suicidio (il quale,

⁸⁹⁴ G. Berto, *Ancora Giuda in Soprappensieri*, cit., p. 495, già in *Il resto del Carlino*, 19 febbraio 1967.

⁸⁹⁵ *Ivi*, p. 140.

⁸⁹⁶ *Ivi*, pp. 192-194.

⁸⁹⁷ «Io ero uno dei Tuoi, e so che in certo modo fui anch'io e forse più amato fino alla fine». *Ivi*, p. 148. «Ci aveva amato finallora e ci amò fino alla fine, e uno – quella sera – egli lo stava amando più degli altri, e, con tutto che se lo teneva abbandonato sul petto, non era Giovanni». *Ivi*, p. 151. «Li chiamava figli: l'amore sprecato può essere più straziante di un tradimento prescritto. Io, nella Tua mente, ero sempre il primo». *Ivi*, p. 160.

ricordo, è la vera motivazione teologica alla sua condanna, non il tradimento). Lungo tutto il corso del suo monologo, Giuda non fa altro che mettere in evidenza la propria rivalità con Giovanni:⁸⁹⁸ l'apostolo più amato da Gesù e più odiato da Giuda ma che, nonostante tutto, è stato l'unico a dire la verità sul tradimento, a detta dell'Iscriota.⁸⁹⁹

Anche il rapporto con Giovanni è oscuro, complicato, e viene sciolto dalla voce narrante solo con l'ausilio della psicanalisi:

«Lo odiavo sempre più, Giovanni, come lui odiava me, tuttavia entrambi eravamo consapevoli che quando si odia non si odia uno qualsiasi, e che l'odio è un torbido miscuglio del quale fa parte anche l'amore».⁹⁰⁰

Eppure, la psicanalisi entra di diritto anche nell'analisi che l'autore compie sulla figura di Cristo. Giuda è predestinato al male perché Gesù è, in fondo, un suicida: il lettore della *Gloria* si trova davanti un uomo-Dio psicanalizzato dal suo traditore. Cristo è infatti nato in una famiglia con la quale non ha ottimi rapporti,⁹⁰¹ per questo motivo Giuda chiede disperatamente: «Rabbi, se inevitabile era il tradimento, perché non Ti sei servito d'uno di loro?».⁹⁰² La complicazione familiare viene probabilmente dalla figura del padre putativo – c'era forse da immaginare il contrario in un romanzo di Berto? – quel Giuseppe per il quale due evangelisti si sono sforzati di costruire «strabilianti genealogie» affinché si compissero le Scritture.⁹⁰³ In questo passo notiamo che l'autobiografismo, più che sulla figura di Giuda, si concentra su quella di un Gesù afflitto da due complessi opposti, gli stessi sofferti dallo scrittore: inferiorità – per via del debole padre – e superiorità – per via dell'onnipotente Padre.

La famiglia del piccolo Gesù, per come la disegna Berto, è afflitta inoltre dallo scandalo del concepimento straordinario: anche Maria Berto, sorella dello scrittore, ebbe un figlio da uno studente trevigiano, la cui famiglia pose il proprio veto alle nozze per questioni di ceto sociale.⁹⁰⁴ La situazione di Giuseppe è quindi assai complicata secondo Berto, «e si sa che le frustrazioni dei padri, anche di quelli putativi, finiscono

⁸⁹⁸ *Ivi*, pp. 30, 48, 57, 58, 65, 67, 71, 72, 104, 123, 148.

⁸⁹⁹ *Ivi*, pp. 67, 123, 148.

⁹⁰⁰ *Ivi*, p. 58. Si tratta di un concetto che Berto aveva già espresso in un articolo sul Resto del Carlino: «I sentimenti puri non esistono: si ama e si odia insieme, così come si odia e si ama». G. Berto, Senza titolo, in *Soprappensieri*, cit., p. 293, già in *Il resto del Carlino*, 9 maggio 1965.

⁹⁰¹ *Ivi*, pp. 61-63.

⁹⁰² *Ivi*, p. 63.

⁹⁰³ *Ivi*, p. 32.

⁹⁰⁴ D. Biagi, *Vita scandalosa di Giuseppe Berto*, cit., p. 16.

per ripercuotersi sui figli: ne nascono facilmente complessi d'inferiorità».⁹⁰⁵ Per questo motivo Maria cerca in tutti i modi di ricordare a ogni piè sospinto la storia del concepimento straordinario, «e sicuramente infinite volte, dandoTi il latte, cambiandoTi i panni, cullandoTi finché non avessi preso sonno, Ti avrà detto e ripetuto ch'eri il figlio vivente di Dio: può nascerne un complesso di superiorità che poi, agendo dall'inconscio, dà ad uno la forza di convinzioni di cui un altro non è capace».⁹⁰⁶

Per non credere di essere un figlio illegittimo, quindi, Gesù si convince e poi diventa realmente il figlio di Dio. Quando, dodicenne, il Cristo disputa con i sapienti nel Tempio, risponde in maniera arrogante ai genitori che lo cercavano disperatamente:

«Eri euforizzato dal successo che stavi avendo coi sapienti? Ti vergognavi, là in quell'ambiente, del loro aspetto di provinciali? Fatto sta che rispondesti: "Ma perché mi cercavate? Non sapevate che devo occuparmi delle cose del padre mio?".

Essi, per loro fortuna si può ben dire, non colsero il senso delle Tue parole, non capirono che Tu Ti eri già liberato del padre malinconico e frustrato, della madre esaltata e possessiva, che ormai eri pronto per la Tua vicenda terrena e celeste, avendo un altro, e più soddisfacente, padre».⁹⁰⁷

Ma l'analisi psicanalitica non finisce qui, perché se Berto ha costruito una carriera narrativa sul senso di colpa, bisogna che lo si rinvenga anche in questo testo, magari per la figura meno appropriata, il Messia. È presto detto, perché Berto raccoglie in parte le riflessioni di Camus in *L'uomo in rivolta* e ripete l'interpretazione data dal francese: Gesù doveva essere crocifisso per pagare la strage degli innocenti.⁹⁰⁸

«Questa straordinaria avventura – la fuga in Egitto – chissà quante volte Ti sarà stata raccontata quand'eri bambino: prova d'una particolare vigilanza dell'Eterno su di Te. Ma Tu, crescendo, forse avrai cominciato a chiederTi se, per mostrarti la sua sollecitudine, era proprio necessario che l'Eterno facesse una strage d'innocenti, e può esserne nato un complesso di colpa, il pensiero che qualcuno dovesse pagare per una così misteriosa ingiustizia».

Paradossalmente, il giovane Gesù si pone la stessa domanda già posta da Giuda: perché il male è necessario al bene? Gli innocenti sono morti perché le opere di Dio si

⁹⁰⁵ *Ivi*, p. 33.

⁹⁰⁶ *Ibidem*.

⁹⁰⁷ *Ivi*, pp. 37-38.

⁹⁰⁸ Albert Camus, *L'homme révolté*, Gallimard, Paris, 1951, pp. 50-52 (trad. it. *L'uomo in rivolta*, Bompiani, Milano, 1957).

manifestassero? Tuttavia, vale la pena sottolineare che qui il complesso di colpa si aggiunge ai due precedenti – inferiorità e superiorità – e spinge Cristo a desiderare di commettere suicidio per espiare la propria sopravvivenza.

È importante sottolineare questo momento dell'interpretazione di Berto, perché di fatto l'autore, seppur inconsciamente, accosta la figura del Messia a quella dei prigionieri sopravvissuti ai Lager, ai *salvati* che per sempre soffriranno la sindrome del sopravvissuto, la colpa e la vergogna di vivere al posto degli altri nonostante ciò che hanno subito. Questa considerazione ha un taglio universalistico, perché i prigionieri affetti dalla sindrome non si sentono in colpa di fronte a una persona specifica, ma di fronte all'universo, alla loro essenza di essere umani ancora in vita: allo stesso modo, il taglio che Berto vuole dare al suo Cristo è universalistico, dato che così corregge il pensiero di Camus:

«Le cose furono molto più ingarbugliate di quanto immaginasse Albert Camus, e il senso di colpa annidato nel Tuo inconscio non Ti portava tanto a pagare una strage, quanto a fare in modo che stragi non ce ne fossero più. La Tua dimensione fu sempre universale». ⁹⁰⁹

Ciò che conduce Gesù all'estremo passo è quindi l'esibizionismo suicida, unito ai vari complessi di cui soffre. La nevrosi del Messia però si sviluppa assai lentamente, tanto da confondere Giuda, il quale non comprende subito l'importanza del proprio ruolo perché viene costantemente emarginato dallo stesso Gesù, che lo ama anche se di lui ha sempre più paura:

«con vanità mi chiedevo se il sacrificio fosse stato chiesto da Te a me, o non piuttosto offerto da me a Te. Non era semplice trovare il bandolo della nostra comunione e dipendenza. Benché fosse fuori discussione, sul piano dei dati di fatto, ch'ero venuto io a offrirmi, a pregarTi di prendermi, era altrettanto certo che per incantamento m'avevi subito coinvolto al primo vederTi». ⁹¹⁰

Ancora una volta Berto fa uso del tema dello sguardo e dell'esclusione, della vergogna e della colpa, per condurre le proprie storie a compimento. Le vicende di

⁹⁰⁹ G. Berto, *La gloria*, cit., p. 35.

⁹¹⁰ *Ivi*, p. 95.

questa Passione parodizzata⁹¹¹ ruotano intorno alla voce di Giuda, alla sua narrazione alla seconda persona singolare, e allo sguardo di Cristo.

Attraverso gli occhi di Gesù potremmo rileggere tutta la Passione, rivederne i momenti più oscuri e decifrarli in base ai loro movimenti, alle omissioni o alle determinazioni. Sin dal primo incontro sulle rive del Giordano, nel luogo in cui il Battista predicava e purificava con l'acqua, Giuda si accorge che «il suo sguardo – che mai posò su di me – aveva il potere di sottomettere. [...] sarei morto per lui»⁹¹² e anche i primi seguaci si rendono conto di questo potere.⁹¹³ Tuttavia, Giuda segue Cristo per presentimento, non perché sia stato immediatamente ammaliato dai suoi occhi: Gesù infatti non lo guarda mai, quasi fosse una Gorgone.

Questo dato diventa più nitido nel momento in cui i due parlano per la prima volta. L'Iscriota è l'unico ad aspettarlo per quaranta giorni ai margini del deserto, ma non appena Giuda gli si offre come seguace, l'altro non gli risponde, assorto nei propri pensieri. A quel punto Giuda ha una *pretesa* di attenzione:

«"Rabbi, perché non mi guardi? Gli altri li hai guardati. Io non sono da meno degli altri, e sono qui". Mi guardò, senza che nel suo sguardo ci fosse invito, né comando. Gli occhi però erano inquisitivi, cercava forse di capire quale fosse la mia forza».⁹¹⁴

Gli occhi tanto carismatici che si posano per la prima volta su Giuda sono occhi di uomo, non di Dio. Sono svuotati della loro eternità. Per questo l'Iscriota inizia a seguirlo, a chiedere se sia l'Unto, ma Gesù si innervosisce e gli dice, tornando a non guardarlo, che per seguirlo bisogna odiare i propri genitori, i fratelli, i figli. Ma a un certo punto, asfissiato dalla domanda "sei l'Unto?" continuamente ripetuta, ha una reazione:

«Di colpo si fermò, puntandomi addosso uno sguardo doloroso e insieme aggressivo. "Tu, chi credi ch'io sia?"».⁹¹⁵

Giuda è quindi il primo apostolo, l'unico non scelto dallo sguardo di Cristo. Tutti gli altri verranno praticamente prelevati dalla loro quotidianità, ma il più necessario

⁹¹¹ Alessandro Vettori, *Giuseppe Berto*, cit., p. 150.

⁹¹² G. Berto, *La gloria*, cit., p. 25.

⁹¹³ «Sette giorni fa passò per Nain. Mi guardò e lo seguì. Anche loro. Ti guarda, e tu lasci tutto e gli cammini dietro». *Ivi*, p. 40.

⁹¹⁴ *Ivi*, p. 44.

⁹¹⁵ *Ibidem*.

sente una chiamata eterna, proprio come fosse un Messia (e infatti sulle rive del Giordano aveva pensato a questa possibilità: che fosse lui l'Unto?). Tuttavia, Gesù non lo vuole mai dappresso, rifugge la sua vicinanza, lo esclude: «"Seguimi un po' discosto" mi disse, senza nemmeno guardarmi. "Amo pensare, camminando"». ⁹¹⁶ Una scusa certo un po' banale per il figlio di Dio, che tuttavia riesce nel suo intento di sottomettere Giuda.

L'Iscriota è quindi oggetto di una serie di umiliazioni assai degradanti: lo sguardo assente non conferma quasi mai la sua *pretesa* di attenzione, mentre il suo costante allontanamento mette in atto la disconferma a una *pretesa* di approvazione. Giuda è quindi il soggetto della vergogna, tra i due protagonisti di questa storia sembra essere lui il sottomesso. Ma in realtà, anche il Cristo prova vergogna e paura: spesso non guarda Giuda perché ne è imbarazzato, così come il ragazzo di Bologna nel testo di Antelme arrossisce di fronte al suo aguzzino. ⁹¹⁷ Giuda e Cristo sono più uniti di quel che si pensi.

«Ero ansioso di fare la Tua volontà, ma Tu, in quei giorni, mai mi guardavi. Temevi che nei miei occhi avresti trovato un richiamo alle Tue promesse e doveri?». ⁹¹⁸

Anche nel momento dell'elezione degli apostoli l'Iscriota verrà escluso dallo sguardo del figlio di Dio, in un passo assai significativo perché viene descritta una triangolazione di sguardi mancati. Il terzo occhio è quello di Giovanni:

«Undici ne avevi chiamati, e in qualche modo si sapeva che dovevano essere dodici – dodici le tribù d'Israele – uno ne mancava, e il dodicesimo non potevo essere che io – chi avrebbe potuto ciò ch'io potevo? – ma Tu esitavi, forse per via di Giovanni, che mi odiava. Infine, senza guardare né me né Giovanni, dicesti: "Giuda, figlio di Simone".

E io, guardandoTi, dissi forte: "Il mio sguardo in quello del tuo Unto, o Signore".
Ma il Tuo sguardo mi mancò». ⁹¹⁹

Gesù è posto di fronte ai due nemici, ma guarda nel vuoto: sa che con la scelta di Giuda reca un dispiacere a Giovanni, provoca la propria morte e infine danneggia per

⁹¹⁶ *Ivi*, p. 45.

⁹¹⁷ Cfr. cap. II, 2.2 *Primo piano: il tema del viso in La specie umana di Robert Antelme*

⁹¹⁸ *Ivi*, p. 144.

⁹¹⁹ *Ivi*, p. 49. Nel *Male oscuro* il padre, prima dell'operazione, guarda uno per uno i familiari accorsi al suo capezzale: tutti tranne il figlio. «[il padre] teneva quasi sempre lo sguardo fisso alla porta per vedere quando sarebbero venuti a portarlo via, benché poi di quando in quando guardasse anche i numerosi congiunti che gli stavano intorno, e pareva che ad ognuno chiedesse almeno spiegazione del disastro in cui era piombato, ma stranamente, arrivando il mio turno d'essere interrogato, i suoi occhi facevano un salto e passavano direttamente alla persona successiva». G. Berto, *Il male oscuro*, cit., p. 25.

sempre il suo traditore. Anche in occasione dell'ultima cena, dopo aver guardato tutti uno a uno, abbassa gli occhi nel momento in cui afferma che tra i Dodici vi è un diavolo,⁹²⁰ che non tutti sono puri a quella tavola.⁹²¹

Eppure, vi sono dei momenti in cui il Cristo riesce a guardare Giuda negli occhi senza che il proprio sguardo si assenti. Quando l'Iscaiota, dopo una delle tante frasi oscure proferite da Gesù, continua ad arrogarsi il diritto di capire accade l'insospettabile: «Mi cercò con lo sguardo e me lo tenne addosso: "Sta attento che la luce in te non sia oscurità"».⁹²²

Vi è un momento in cui però Giuda capisce prima di tutti gli altri: quando Gesù dice agli apostoli che a Gerusalemme tutto si compirà, che i pagani lo uccideranno e che resusciterà, nessuno sembra comprendere, se non il traditore:

«Deluso dalla loro incomprendione, il Rabbi si chiuse ancor più nella malinconia, ma il suo sguardo non poté fare a meno di cercarmi.

E i miei occhi, adoranti, gli rispondevano: "Non temere, Rabbi. Io ci sarò".⁹²³

Proprio durante l'ultima cena, quando il momento di parlare non è ancora venuto, Gesù inizia a guardare Giuda come normalmente faceva con tutti gli altri:

«Lo sguardo del Rabbi, quella sera, s'incontrava a volte col mio, senza preoccupazione di trovarvi rimprovero o sollecitazione. Entrambi sapevamo che il momento di passare da questo mondo al padre era per lui venuto».⁹²⁴

Si tratta di un attimo, un ultimo momento di complicità con il proprio assassino: Gesù infatti non ce la fa a guardare Giuda nel momento in cui lo condanna attraverso il boccone intinto. Adesso è Cristo a sentire più fortemente la vergogna, perché condanna Giuda affinché si manifestino le opere di Dio, quasi fosse l'ultimo innocente scampato alla strage che accompagnò la sua nascita:

«Il boccone ora era intinto. Avresti potuto porgerlo a Pietro, o allo stesso Giovanni, o a un altro qualsiasi dei dodici: tutto, in un certo senso, era ancora da fare.

⁹²⁰ G. Berto, *La gloria*, cit., p. 67.

⁹²¹ *Ivi*, p. 152.

⁹²² *Ivi*, p. 106.

⁹²³ *Ivi*, p. 109.

⁹²⁴ *Ivi*, p. 150.

ProtendendoTi in avanti, evitando di guardarmi in volto, lo porgesti a me, Giuda di Simone Iscariota, figlio di perdizione».⁹²⁵

Questo è l'unico momento in cui Giuda viene avvicinato da Gesù, il primo, singolare istante in cui probabilmente si sono sfiorati e in cui Cristo smette di guardarlo definitivamente.

Ecco la complicata espressione della vergogna nella *Gloria* di Giuseppe Berto: un Giuda mai guardato e allontanato da un Gesù che non ha il coraggio di guardarlo. Il rapporto di potere tra i due non è semplice, perché Giuda non è totalmente sottomesso, ma sottomette a sua volta. Da questo punto di vista, si tratta dell'opera letteraria, tra quelle prese in esame, più complicata da un punto di vista emozionale. I complessi propri dell'autore, quelli di superiorità e inferiorità, non vengono divisi in parti eque tra Gesù e Giuda, ma si alternano nell'uno e nell'altro in un vortice che si placa solo nel momento in cui i due lasciano il mondo e muoiono. Anche Giuda, quindi, ha sofferto per salvare il mondo, per permettere al Messia di sconfiggere la morte, ma Berto non lo pone mai chiaramente in una dimensione di superiorità, non è mai del tutto al di sopra di Cristo. Questo groviglio gaddiano non è presente nell'*Ultima tentazione di Cristo*, in cui a Giuda viene detto espressamente che il suo è il compito più difficile, perché in fondo a farsi ammazzare ci vuole poco, mentre tradire il proprio maestro è cosa insopportabile.

Berto sarà spoetizzante in questo senso, ma ritiene comunque più difficile farsi ammazzare che tradire: è Cristo ad avere ragione, infine. L'unico problema è Giuda: non merita l'antonomasia che lo insegue da due millenni, perché è stato costretto a tradire. Ripeto, il problema teologico qui non si pone: Giuda è condannato dalla Chiesa Cattolica per il proprio suicidio, non per il tradimento. Tuttavia, in Occidente egli è percepito come il capostipite di ogni tradimento. Berto combatte la *vulgata* quindi, non il parere sul suicidio.

Il lettore però non si inganni: è Gesù il vero suicida, e non viene mai condannato per questo. Berto avrebbe mai potuto condannare Giuda per lo stesso atto?

Dopotutto, anche il Daniele del *Cielo è rosso* commetterà suicidio: è un borghese, il simbolo della classe sociale che ha condotto l'Europa a un cumulo di morti e di rottami. Per questo si sacrifica: per espiare. Così come Berto ha espiato per tutta la vita la propria partecipazione a quella stessa guerra.

⁹²⁵ *Ivi*, p. 156.

Se volessimo guardare *La gloria* più da lontano, ci accorgeremmo presto che anche in questo caso, come nella *Fantarca* e in altri testi, Berto ricorre a temi e scene già sviluppati, in una sorta di intreccio auto-intertestuale.

La scena senz'altro più interessante da questo punto di vista è quella in cui Giuda e altri discepoli non identificati aspettano Gesù per quaranta giorni ai bordi del deserto.⁹²⁶ Anche Berto ha avuto esperienza del deserto, durante la guerra in Africa, e presto i due paesaggi e le relative azioni narrative coincidono. Le azioni di Giuda e di Gesù concordano tra loro – entrambi siedono discosti dal gruppo dei discepoli – ma anche con le azioni del soldato italiano in *Economia di candele* – il quale a sua volta si isola dal gruppo dei commilitoni.

Ma l'occorrenza tematica più evidente tra questo primo racconto texano e *La gloria* è da individuare nell'uso narrativo del fuoco. Come il lettore ricorderà, Berto usa la luce della candela e del fuoco degli accampamenti come se fosse l'obiettivo che riprende la storia: la sua accensione e il suo spegnimento segnano i passaggi fondamentali del racconto. Allo stesso modo, il fuoco acceso dai discepoli scandisce la partenza e il ritorno di Cristo dal deserto. Viene acceso la notte in cui Gesù li lascia e i discepoli fanno in modo che non si spenga mai, anche durante il giorno, anche quando il sole è caldo nel cielo. Nell'economia del racconto, l'unico motivo valido perché questa combustione non si esaurisca di giorno è che il fuoco di fatto simboleggia un'attesa.

Giuda un giorno rimane solo, perché tutti i discepoli sono tornati a Gerusalemme, ma non si cura di mantenere il fuoco. Una volta spento, una carovana di cammelli passa vicino a lui e lo avverte che il Battista è stato arrestato. Il giorno dopo Gesù torna dal deserto e Giuda diventa il suo primo apostolo.

Ma i paragoni tra *La gloria* e la vita militare e politica di Berto non si esauriscono nel fuoco del deserto: ancora una volta, lo scrittore fa uso dell'ironia e di uno poetizzante senso del ridicolo. Infatti ciò che più tediava lo scrittore della propaganda fascista e del mondo militare era la retorica eroica, che lui guardò sempre ironicamente, considerandola ridicola. L'autore ha sempre manifestato un atteggiamento del genere anche nei confronti di tutti i gesti retorici della vita quotidiana, come testimoniano i suoi romanzi non ambientati in guerra, soprattutto quelli degli anni Sessanta, in cui l'ironia diventa più chiaramente la cifra stilistica della sua narrativa. I grandi gesti dei soldati in

⁹²⁶ *Ivi*, pp. 38-43.

Guerra in camicia nera, secondo il parere della voce narrante, sono fuori dalle righe, così come lo sono alcuni gesti di Antonio, disperato d'amore, in *La cosa buffa*.

Non viene meno al ridicolo la vicenda di Gesù. Abbiamo visto come in *La gloria* si ritrovi la taverna di *La passione secondo noi stessi*, nella quale sono soliti riunirsi gli Zeloti. Il capo di loro, Ariel, non è convinto dalle parole di Giuda e gli propone: «Prova ad esaminare il tuo Rabbi con un po' di senso del ridicolo: resterà poco più che un ciarlatano».⁹²⁷ Eppure l'Iscriota non vi riesce, almeno nell'immediato: «Ma, in Te, non riuscivo a trovare ridicolo, per quanto fossi consapevole degli aspetti stravaganti delle Tue avventure».⁹²⁸

Giuda non accetta la retorica dei gesti di Gesù, nel momento in cui compie i suoi prodigi, e tuttavia è disposto a soprassedere. Ma la sua buona predisposizione inizia a venir meno in occasione del più grande dei miracoli: la resurrezione di Lazzaro. Betania è alle porte di Gerusalemme, quindi gli apostoli e soprattutto il loro maestro corrono il pericolo di essere arrestati dai messi del Sinedrio, o addirittura dai romani. Allora Pietro si cinge di quella spada che poi userà per staccare l'orecchio di Malco, nell'orto del Getsemani, ma si tratta di una spada arrugginita, «raccattata chissà dove».⁹²⁹ Di fronte a questa ostentazione di inutile spavalderia, Giuda inizia a vacillare: «Mi veniva in mente il consiglio di Ariel, di guardare le cose con un po' di senso del ridicolo».⁹³⁰

Consiglio che Giuda mette immediatamente a frutto dopo la resurrezione. Lo stile, da evangelico e ispirato quale è per gran parte della narrazione, diventa qui colloquiale e irriverente:

«Rabbi, Gesù, io agli altri Tuoi prodigi potevo anche credere – possedevi delle straordinarie forze metapsichiche – ma la resurrezione di Lazzaro fu una ponderata, fredda, scenografica ciurmeria. [...]. Non riuscii a evitare di vedere l'intera faccenda con senso del ridicolo, e la mia tentazione di crederTi l'Unto svani».⁹³¹

Per legge čechoviana secondo la quale se nel primo atto di un dramma troviamo un chiodo infitto al muro, nell'ultimo atto qualcuno vi si impiccherà, la spada di Pietro torna presto protagonista della sottotrama ironica. Pietro, «con gesto improvviso quanto

⁹²⁷ *Ivi*, p. 93.

⁹²⁸ *Ivi*, p. 97.

⁹²⁹ *Ivi*, p. 116.

⁹³⁰ *Ibidem*.

⁹³¹ *Ivi*, p. 119-120.

ridicolo»,⁹³² amputa l'orecchio di Malco. Giuda così commenta: «Ma erano amari accadimenti: addirittura un po' grotteschi, per essere più compiutamente tragici». ⁹³³ Il gesto di Pietro a mio parere porta l'autore al ricordo di ben altre retoriche:

«"Temperate come d'acciaio farò le vostre anime!". Lo so, a voi verrà da ridere, e in realtà le esagerazioni hanno in sé qualcosa di buffo, spesso poi queste figurazioni retoriche sono addirittura comiche». ⁹³⁴

«Sono fiero di essere un volontario, anche se alla fierezza si aggiunge sempre quel che di ridicolo, dal quale sembra non possa essere disgiunta». ⁹³⁵

L'ultimo evento capace di risvegliare il senso del ridicolo ormai connaturato in Giuda – l'identificazione tra l'Iscriota e Berto qui giunge al culmine – è l'incontro con Erode: «Così dovesti affrontare la parte più grottesca del Tuo già ridicolo processo». ⁹³⁶ Dopodiché non vi è più spazio per l'ironia, perché tutto sta per compiersi: Gesù morirà salvando il mondo, Giuda si ucciderà dannandosi per sempre.

Accade la stessa cosa al protagonista del *Male oscuro*: finché c'è tempo è giusto ridere dei propri mali, ma quando tutto è finito è bene rifugiarsi lontano dagli uomini, in una dimensione storica nella quale non esiste più l'ironia, nella quale si può lottare con i propri demoni.

In fin dei conti, molti romanzi di Berto finiscono in questo modo, in un mondo al di fuori dalla Storia: Daniele e Michele Rende, suicidandosi, si espellono dalla Storia; il protagonista di *Guerra in camicia nera* viene fatto prigioniero; il nevrotico del *Male oscuro* va in esilio; i sopravvissuti della *Fantarca* danno inizio a un ricorso storico; il girotondo finale di *Oh, Serafina!* altro non è che l'ultima giostra dei personaggi di una fiaba; Giuda parla da un luogo profondissimo che si pone oltre la morte.

Infine, anche Berto è stato spesso espulso dalla Storia: fuori dalle antologie scolastiche, dai saggi che si occupano della letteratura del Novecento in generale, dai giornali e dalle aule universitarie.

Sarebbe bene che Berto non continui a essere autobiografico anche in questo.

⁹³² *Ivi*, p. 167.

⁹³³ *Ibidem*.

⁹³⁴ G. Berto, *La vita militare*, cit., p. 285.

⁹³⁵ G. Berto, *Guerra in camicia nera*, cit., p. 13.

⁹³⁶ G. Berto, *La gloria*, cit., p. 182.

IV

CONCLUSIONI

Achille e la tartaruga

«Achille, simbolo di rapidità, deve raggiungere la tartaruga, simbolo di lentezza. Achille corre dieci volte più svelto della tartaruga e le concede dieci metri di vantaggio. Achille corre quei dieci metri e la tartaruga percorre un metro; Achille percorre quel metro, la tartaruga percorre un decimetro; Achille percorre quel decimetro, la tartaruga percorre un centimetro; Achille percorre quel centimetro, la tartaruga percorre un millimetro; Achille percorre quel millimetro, la tartaruga percorre un decimo di millimetro, e così via all'infinito; di modo che Achille può correre per sempre senza raggiungerla».⁹³⁷

Jorge Luis Borges

Il romanzo storico e la letteratura autobiografica occupano due facce della stessa medaglia: la narrazione della realtà. Il primo si occupa di interrogare la Storia che lo precede, la riesuma, a volte la pone come principio mitopoietico del presente. Nelle scritture autobiografiche, invece, la realtà da rievocare è quella soggettiva: tuttavia, se di tale ricerca del passato si vuole fare un libro, ciò vuol dire che l'autore pensa che le sue esperienze possano essere d'aiuto a un ipotetico pubblico.

Prima delle rivoluzioni condotte nel corso del Novecento, l'autobiografismo era accettato in due occasioni: la difesa personale (Boezio) o l'intento didattico (Agostino). Rousseau, padre della confessione moderna, in certo modo comprende entrambi i casi: ha la pretesa di insegnare qualcosa agli uomini, ma sfrutta l'occasione offertagli dalla scrittura per difendersi da una congiura ordita contro di lui, a suo dire, da Diderot, Grimm e altri.

⁹³⁷ Jorge Luis Borges, *La corsa perpetua di Achille e della tartaruga*, in *Discussione*, Adelphi, Milano, 2002.

La letteratura della Shoah oggi appare come una formazione di compromesso tra la storiografia e l'autobiografia: si tratta di esperienze personali narrate da un punto di vista soggettivo, ma che riguardano una delle più grandiose catastrofi della Storia dell'uomo; il particolare per l'universale.

La letteratura della Shoah di fatto non rispetta il modello di Boezio, né tantomeno quello di Agostino. I reduci dai campi di concentramento non vogliono difendersi da una congiura o da un pericolo di morte: sono già sopravvissuti, per questo scrivono. In secondo luogo, lo scopo della loro scrittura è certamente didattico, ma lo perseguono in un modo non paragonabile agli autobiografi del passato: Agostino era un santo, Rousseau un filosofo, mentre Primo Levi, Jorge Semprún, Robert Antelme o Elie Wiesel erano solo dei ragazzi.

Per poter dare un insegnamento, inoltre, bisogna essere certi di aver agito bene, ma nessun sopravvissuto ne è mai certo. Per dare un insegnamento, bisogna essere orgogliosi delle proprie azioni, ma nessun sopravvissuto lo è mai: come ha sostenuto Améry, potrebbero mai essere fieri di aver subito le peggiori torture? Di essere stati annichiliti e di averla fatta franca per puro caso?

No, il testimone della Shoah non può seguire i vecchi modelli: non ci si difende dall'essere sopravvissuti, e non si insegna come sopravvivere in un Lager, perché ci si salva per caso. Il sopravvissuto dice di non essere il migliore: i migliori sono stati più deboli, e solo chi ha avuto la forza di serbare dentro di sé qualche grammo di egoismo è riuscito a superare gli inverni peggiori.

Le scritture della Shoah nascono da questa vergogna che si rinnova a ogni respiro. Quale il loro scopo? Avendo due luoghi d'origine (la storia del testimone, inquadrata dentro la grande Storia) hanno quindi due teleologie: serviranno agli altri per non ripetere gli stessi errori, per la memoria, per la prevenzione; e agli scrittori per liberarsi da ogni vergogna, per rivendicare il loro diritto alla vita, anche se su di loro avvertono il peso di un nuovo peccato originale autoimposto.

Scrivendo la storia di una vita singolare distrutta dal volere delle grandi potenze storiche, il testimone apre la via a una nuova tradizione autobiografica. La grande novità, oltre all'incontro tra il singolo e l'evento storico nella sua enormità, sta nel fatto che ciò che il testimone subisce è ormai libero dai vincoli della responsabilità: come ha sottolineato Bauman, la tecnologia ha ormai distanziato il colpevole dalla colpa, quindi

il sopravvissuto non potrà mai avere un faccia a faccia con il colpevole per eccellenza. Non saprà mai con chi prendersela realmente.

Oggi la tecnologia ha continuato a progredire in questa direzione: non abbiamo più bisogno di chiedere a un pilota di sganciare una bomba atomica, con tutte le problematiche del caso (si pensi al destino di Paul Tibbets, il pilota dell'Enola Gay); possiamo stare comodamente seduti al tavolo di un qualsiasi ministero degli Esteri o delle Forze Armate, e da lì comandare il nostro drone, magari uccidendo centinaia di migliaia di persone senza ricavarne la minima impressione di colpevolezza.

I testimoni della Shoah ci mettono in guardia da tutto questo: per quanto il distanziamento sia forte, ci sarà sempre qualcuno che in fin dei conti ha premuto il bottone e ha causato il disastro. Bisogna dirgli di non farlo, che in fin dei conti, dal lato dei risultati pratici, centomila morti sono comunque centomila morti: non importa se li accoltelli a uno a uno, o se gli spari da lontano, o se li bruci dentro con una bomba atomica.

Il carico di responsabilità che il testimone porta sulla schiena impone, come abbiamo visto sin dall'inizio di questo lavoro, l'obbligo etico di comunicare la verità. Abbiamo visto anche come la verità abbia sovente bisogno di un po' di artificio per essere comunicata a dovere: questa consapevolezza dà inizio alla nuova autobiografia contemporanea, e Giuseppe Berto ne è stato, in Italia, uno degli esponenti più importanti.

Come è accaduto a Levi e a Semprún, Berto ha avuto bisogno di scrivere per sopravvivere alla propria malattia, scaturita dalle proprie vergogne e dalle proprie colpe. Le motivazioni sono diverse, certo, ma l'inaugurazione di una forma narrativa non deve seguire necessariamente, nel suo sviluppo, le motivazioni prime che l'anno fatta scaturire. Semprún usa l'artificio letterario per comunicare soggettivamente la grande Storia, Berto ne fa uso per guarire da una nevrosi: siamo di fronte alla medesima contraffazione della realtà, ma anche al medesimo obbligo di dire la verità.

La commistione tra realtà e finzione, in Berto, è già influenzata da quella che vent'anni dopo sarà la poetica del postmoderno letterario, proprio perché scrive in un momento storico in cui Auschwitz è già esistita. Non sappiamo se Berto ha mai approfondito il tema dei campi di concentramento (a parte la sua lettura documentata della *Tregua*) ma sappiamo che il campo di concentramento è il primo movimento tragico di una sinfonia nuova, nel campo letterario.

Questa nuova sinfonia ha bisogno di nuove note ovvero, fuor di metafora, di un nuovo linguaggio. Grossman è stato il primo grande sperimentatore linguistico della narrazione della Shoah, proprio perché ha generato attraverso la narrazione una nuova prosa. Perec invece è stato il primo innovatore per quanto riguarda le forme letterarie da utilizzare, come è evidente in *W o il ricordo d'infanzia*, eppure la sua sperimentazione formale deriva dalla consapevolezza del bisogno di una nuova lingua, e trova i suoi numi tutelari in Antelme e Svevo.

Berto si inserisce nella stessa linea, pur scrivendo per motivi diversi e molti anni prima rispetto a Perec e Grossman: inventa un linguaggio nuovo, il *discorso associativo*, al fine di comunicare una malattia dell'anima e, così facendo, di esorcizzarla, per se stesso e per coloro che dovessero imbattersi nel suo libro maggiore, *Il male oscuro*. Inoltre, anche lui è un ardito seguace di Italo Svevo, sia di quello secondo cui «una confessione in iscritto è sempre menzognera»,⁹³⁸ sia di quello che per mentire inventa un linguaggio narrativo nuovo, non avendo una grande consuetudine con l'italiano letterario.

Berto porta avanti i risultati di questo grande letterato modernista e li conduce in una nuova epoca: per lo scrittore di Mogliano, infatti, una confessione scritta nasce sotto l'ègida della bugia, ma non è detto che comunichi sempre e soltanto una bugia; se Svevo ha scritto (secondo alcuni in cattiva prosa) badando a far coincidere il proprio stile con il contenuto dei suoi romanzi, Berto segue il suo maestro e sceglie di scrivere con la più grande libertà possibile, una libertà che neanche lo stesso Svevo poteva permettersi, non essendo pratico dell'italiano letterario. Così facendo, Berto produce una prosa antiletteraria come quella dello scrittore triestino, una prosa che si propone di ripercorrere da vicino gli angusti percorsi della mente di un nevrotico, e che quindi ha il diritto di perdersi, mimando l'alogicità di un uomo in piena crisi di nervi.

In questo contesto v'è da dire che la psicanalisi, nonostante fosse apertamente osteggiata, stava lentamente accomodandosi nel salotto della cultura italiana degli anni Cinquanta e Sessanta. Berto fu uno dei primi a rilanciare il nome di Svevo e con il suo romanzo diffuse a livello popolare la pratica analitica (se uno scrittore di grande successo va dallo psicanalista, perché non dovrei andarci io?): tutto questo viene fin troppo spesso tralasciato, anche se uno dei più importanti studiosi della materia, Michel

⁹³⁸ Italo Svevo, *La coscienza di Zeno*, cit., p. 409.

David, non se ne dimentica nel suo saggio più importante; al contrario, partecipa perfino al primo convegno sullo scrittore.

Gianni Bisiach nel 1969 dedicò a Berto una puntata speciale del suo programma, *L'ora della verità*. La trasmissione non andò mai in onda. Tuttavia, mi è stato possibile ritracciare il filmato, dal quale ho dedotto la seguente dichiarazione dello scrittore:

«Io sono andato da Perrotti per disperazione. La nevrosi ce l'avevo da parecchio tempo, non sapevo come affrontarla, ho tentato infinite vie. Sembra che questa cosa tanto comune come la nevrosi, della quale pochi parlano volentieri (parlavano, prima che io avessi pubblicato questo libro), porta delle confusioni enormi, anche perché è una malattia tuttora abbastanza misteriosa. Comunque mi trovai, dopo aver tentato infinite strade, a scegliere tra la psicanalisi e l'elettroshock. La psicanalisi mi faceva meno paura, ma mi faceva paura, cioè avevo paura che potesse modificare in qualche modo la mia personalità. È strano che della gente anche così ammalata e sofferente rimanga attaccata a questa cosa: io voglio essere io».

Berto ha avuto quindi una paura in comune con coloro i quali hanno sperimentato il Lager: la paura di perdere se stessi, di disintegrare la propria personalità. Gli sembra curioso che, nonostante la grande sofferenza provata, ognuno di noi voglia restare se stesso, ancorato alla propria personalità. Ancorato perfino al proprio dolore. Chi è riuscito a sopravvivere in un campo di concentramento lo sa fin troppo bene e costituisce l'esempio lampante di quanto l'uomo tenga alla propria umanità.

Non voglio sostenere che Berto sia in piena comunione spirituale con i testimoni della Shoah: dopotutto, a queste considerazioni sarebbe potuto giungere un qualsiasi malato grave di nevrosi d'angoscia. Eppure, Berto è l'unico ad averle esplicitate completamente in un'opera letteraria, rifacendosi a modelli letterari (Svevo, Gadda) ma soprattutto a un'esperienza di vita.

Anche Art Spiegelman, come abbiamo visto, rappresenta nelle tavole della sua opera più famosa le proprie sedute di psicanalisi con Pavel. Anche nel suo caso il problema è la competizione con il padre: non riuscirà mai a fare una cosa altrettanto sensazionale come sopravvivere ai nazisti; così il protagonista del *Male oscuro* non riuscirà mai a essere «probo e giusto» come il genitore, come Giuda non sarà mai perdonato o paragonato a Cristo.

Per questo motivo è importante tornare a leggere Berto: la sua opera è il nodo di congiunzione tra la grande letteratura modernista europea, l'esistenzialismo, l'analisi

psicanalitica e le nuove concezioni della realtà. Attraverso la lettura dei suoi libri migliori è possibile tornare a interrogarsi su problemi che non abbiamo ancora risolto, come quelli della responsabilità e della colpa, della predestinazione al male e della perpetratozione del bene, della verità e della finzione.

Ormai lontano dalla guerra, ma con la guerra sempre di fronte agli occhi, Berto ci insegna una postura simile a quella che ha voluto insegnarci Levi: non pensare mai che sia tutto finito. Il protagonista del *Male oscuro* non guarirà mai, perché nel Novecento un uomo non può più guarire del tutto, sarebbe anacronistico. Tutto è ormai in frantumi, soprattutto dopo la crisi delle ideologie, l'avvento delle tecnologie più avanzate, l'ubriacatura del capitalismo e del mercato globale: tutto magistralmente registrato da anni di letteratura postmoderna. Si avverte la necessità di fare un passo indietro, di tornare a interrogare le origini prime dello stato attuale delle cose, perché tutto si possa realmente ricostruire.

Finora non ho mai citato il passo che mi accingo a riportare. È il passo bertiano che a mio parere ricorda più da vicino la prosa di Levi. Si tratta dei pensieri di un soldato nascosto in una sorta di trincea, ma se non lo sapessimo potrebbe benissimo trattarsi dei pensieri di un prigioniero in un Lager tedesco:

«Ecco venuto il mese della primavera. Ne vedo tanto poca, di primavera, stando qui infossato in questo canalone profondo tre metri, dal quale non esco che di notte. Ad ogni modo, un mese è passato e un altro comincia. Ma qui è prudente non ragionare mai in termini di mesi, e tanto meno di stagioni. Qui ogni giorno vale per se stesso, una unità chiusa, di quelle che spezzettandole in termini aritmetici portano ad una conclusione d'infinito in cui ci si perde. Mi viene in mente il ragionamento da sofisti che insegnavano a scuola: il veloce Achille non potrà mai raggiungere la tartaruga. Io, impossessatomi di quel sofisma, mi son sempre poi meravigliato come mai nella realtà accada il contrario. Così è per questi infiniti attimi di tempo. Eppure, ad un certo momento ci si accorge che un altro giorno è passato: sta arrivando la sera».⁹³⁹

Sembrava impossibile che l'umanità si potesse sconvolgere così compiutamente attraverso una guerra. Sembrava impossibile che questo terribile Achille raggiungesse la tartaruga, che la braccasse e disintegrasse con la sua mano tutte le etiche a lui precedenti. Eppure è accaduto.

⁹³⁹ G.Berto, *Guerra in camicia nera*, cit., p. 181.

Achille è stato Auschwitz e noi siamo stati la tartaruga. Un giorno Achille raggiungerà nuovamente la tartaruga: che messaggio porterà? Quale sarà il suo volto? Quale il suo vero nome?

BIBLIOGRAFIA

LETTERATURA DELLA SHOAH

- Robert Antelme, *L'espèce humaine*, Gallimard, Paris, 1947 (trad. it. *La specie umana*, Einaudi, Torino, 1997).
- David Grossman, "Ayen" *erekh: ahavà*, Hoza'at Hakibbutz, Tel Aviv, 1986 (trad. it. *Vedi alla voce: amore*, Mondadori, Milano, 1988).
- Joe Kubert, *Yossel. April 19, 1943. A Story of the Warsaw Ghetto Uprising*, ibooks, New York, 2003. (trad. it. *Yossel. 19 Aprile 1943. Un racconto della rivolta del ghetto di Varsavia*, Free Books, Città di Castello, 2005).
- Primo Levi, *Se questo è un uomo*, Einaudi, Torino, 1958 (I ed. Francesco Da Silva, Torino, 1947).
- Primo Levi, *La tregua*, Einaudi, Torino, 1963.
- Primo Levi, *Il sistema periodico*, Einaudi, Torino, 1975.
- Primo Levi, *La chiave a stella*, Einaudi, Torino, 1978.
- Primo Levi, *Se non ora quando*, Einaudi, Torino, 1982.
- Primo Levi, *L'altrui mestiere*, Einaudi, Torino, 1985.
- Primo Levi, *I sommersi e i salvati*, Einaudi, Torino, 1986.
- Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Gallimard, Paris, 2006 (trad. it. *Le benevole*, Torino, Einaudi, 2007).
- Marceline Loridan-Ivens, *Et tu n'es pas revenu*, Grasset, Paris, 2015 (trad. it. *E tu non sei tornato*, Bollati Boringhieri, Torino, 2015).
- Georges Perec, *La vie mode d'emploi*, Hachette, Paris, 1978 (trad. it. *La vita istruzioni per l'uso*, Rizzoli, Milano, 1984).
- Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, Denoël, Paris, 1975 (trad. it. *W o il ricordo d'infanzia*, Einaudi, Torino, 2005).
- Georges Perec, *Je suis né*, Seuil, Paris, 1990.
- Georges Perec, *L. G. Une aventure des années soixante*, Seuil, Paris, 1992.
- Georges Perec, *Cahier des charges de La vie mode d'emploi*, CNRS Editions, Paris, 1993.

- Jorge Semprún, *Le grand voyage*, Gallimard, Paris, 1963 (trad. it. *Il grande viaggio*, Einaudi, Torino, 1964)
- Jorge Semprún, *L'Écriture ou la Vie*, Gallimard, Paris, 1994 (trad. it. *La scrittura o la vita*, Guanda, Parma, 1996).
- Jorge Semprún, *Le mort qu'il faut*, Gallimard, Paris, 2001 (trad. it. *Vivrò col suo nome, morirà con il mio. Buchenwald, 1944*, Einaudi, Torino, 2005).
- Art Spiegelman, *Maus. A Survivor's Tale. My Father Bleeds History*, Pantheon, New York, 1986 .
- Art Spiegelman, *Maus. A Survivor's Tale. And Here My Troubles Began*, Pantheon, New York, 1991.
- Elie Wiesel, *All Rivers Run to the Sea. Memoirs*, Schocken, New York, 1995.
- Elie Wiesel, *La nuit*, les Éditions de Minuit, Paris, 1958 e 2007 (trad. it. *La notte*, Giuntina, Firenze, 1980).

SAGGI SUI LAGER E MEMORIE

- Jean Améry, *Jenseits von Schuld und Sühne: Bewältigungsversuche eines Überwältigten*, Szczesny, Munich, 1966 (trad. it. *Intellettuale a Auschwitz*, Bollati Boringhieri, Torino, 1987).
- Janina Bauman, *Winter in the morning*, Virago, London, 1986.
- Bruno Bettelheim, *The Informed Heart. Autonomy in a mass age*, Free Press, Glencoe, 1963 (trad. it. *Il prezzo della vita. L'autonomia individuale in una società di massa*, Adelphi, Milano, 1965).
- Alain Finkielkraut, *Le Juif imaginaire*, Seuil, Paris, 1980 (trad. it. *L'ebreo immaginario*, Marietti, Genova, 1990).
- Alain Finkielkraut, *L'humanité perdue*, Seuil, Paris, 1996 (trad. It. *L'umanità perduta. Saggio sul XX secolo*, Liberal, Roma, 1997).
- Alain Finkielkraut, *Au nom de l'Autre. Réflexion sur l'antisémitisme qui vient*, Gallimard, Paris, 2003 (trad. it. *Nel nome dell'altro. Riflessioni sull'antisemitismo che viene*, Ipermedium, Napoli, 2003).
- Viktor Emil Frankl, *Psychologe erlebt das Konzentrationslager*, Verlag für Jugend und Volk, Wien, 1946 (trad. it. *Uno psicologo nei Lager*, Ares, Milano, 1998).
- Rudolf Höss, *Comandante ad Auschwitz*, Einaudi, Torino, 1997.
- Eugen Kogon, *Der SS-Staat*, Alber, München, 1946, (trad. in. *The Theory and Practise of Hell*, Farrar, Straus and Giroux, New York, 2006).
- Ursula Mahlendorf, *The Shame of Survival. Working Through a Nazi Childhood*, Pennsylvania State University Press, University Park (PE), 2009.
- Monica Mandella, *Raccontare il Lager. Deportazione e discorso autobiografico*, Peter Lang, Frankfurt am Main, 2005.
- David Rousset, *L'univers concentrationnaire*, Éditions du Pavois, Paris, 1946. (trad. it. David Rousset, *L'universo concentrationario*, Baldini&Castoldi, Milano, 1997).
- Jorge Semprún, *Mal et Modernité*, Seuil, Paris, 1995 (trad. it. *Male e modernità*, Passigli, Firenze, 2002).

- Jorge Semprún e Elie Wiesel, *Se taire est impossible*, Gallimard, Paris, 1995 (trad. it. *Tacere è impossibile. Dialogo sull'Olocausto*, Guanda, Parma, 1996).
- Gitta Sereny, *Into that darkness*, Deutsch, London, 1974 (trad. it. *In quelle tenebre*, Adelphi, Milano, 1975).
- Albert Speer, *Inside the Third Reich*, Macmillan, London, 1970 (trad. it. *Memorie del terzo Reich*, Mondadori, Milano, 1971).
- Elisa Springer, *Il silenzio dei vivi. All'ombra di Auschwitz, un racconto di morte e di resurrezione*, Marsilio, Venezia, 1997.
- Tzvetan Todorov, *Face à l'extrême*, Seuil, Paris, 1991 (trad. it. *Di fronte all'estremo*, Garzanti, Milano, 1992).
- Tzvetan Todorov, *La Signature humaine. Essais 1983-2008*, Seuil, Paris, 2009 (trad. it. *Gli altri vivono in noi, e noi viviamo in loro. Saggi 1983-2008*, Garzanti, Milano, 2011).
- Tzvetan Todorov, *Mémoire du mal, tentation du bien. Enquête sur le siècle*, Laffont, Paris, 2000 (trad. it. *Memoria del male, tentazione del bene. Inchiesta su un secolo tragico*, Garzanti, Milano, 2001).

SAGGI PSICANALITICI

- Franco Basaglia, *Utopia della realtà*, Einaudi, Torino, 2005.
- Marco Walter Battacchi, Olga Codispoti, *La vergogna. Saggio di psicologia dinamica e clinica*, Mulino, 1992.
- Franz Brentano, *Von der Klassifikation der psychischen Phänomene*, Duncker & Humblot, Leipzig, 1911. (trad. it. *La classificazione delle attività psichiche*, Lanciano, Carabba, 1913).
- Helen Block Lewis, *Shame and Guilt in Neurosis*, International Universities Press, New York, 1971.
- Ross Buck, *The Communication of Emotions*, The Guilford Press, New York, 1984.
- Cristiano Castelfranchi, *Che figura*, Mulino, Bologna, 1988.
- Andrea Devoto, *Il comportamento umano in condizioni estreme*, Angeli, Milano, 1985.
- Shelley Duval, Robert A. Wicklund, *A Theory of Objective Self Awareness*, Academic Press, New York, 1972.
- Leo Eitinger, *Concentration Camp Survivors in Norway and Israel*, Springer Science, Dordrecht, 1972.
- Sigmund Freud, *Il poeta e la fantasia*, in *Opere*, v. V, Bollati Boringhieri, Torino, 1972. (*Gesammelte Werke*, v. VII, Fischer, Frankfurt am Main, 1966).
- Gershen Kaufman, *The psychology of Shame. Theory and Treatment of Shame-Based Syndromes*, Springer, New York, 1996.
- Warren Kinston, *A theoretical context for shame*, in *International Journal of Psycho-Analysis*, 64, pp. 213-226.
- Ronald Laing, *The Divided Self. An Existential Study in Sanity and Madness*, Penguin, Harmondsworth, 1960. (trad. it *L'io diviso. Studio di psichiatria esistenziale*, Einaudi, Torino, 1969).
- Michael Lewis, *Self-knowledge and social development in early life*, in L. A. Pervin (a cura di), *Handbook of Personality. Theory and Research*, Guilford Press, New York, 1990.

- Ruth Leys, *From guilt to shame. Auschwitz and after*, Princeton University Press, Princeton-Oxford, 2007.
- Massimo Martini, *Il trauma della deportazione. Ricerca psicologica sui sopravvissuti italiani ai campi di concentramento nazisti*, Mondadori, Milano, 1983.
- Antoine Porot, *Manual alphabétique de psychiatrie*, P.U.F., Paris, 1952.
- Silvan Tomkins - *Affect Imagery Consciousness: The complete edition*, Springer, New York, 2008.
- Pietro Vaenti, *Il ritorno dai Lager*, Il ponte vecchio, Cesena, 1996.
- Ilda Verri Melo, *La sindrome del sopravvissuto*, Interistituzione, Firenze, 1991.
- Otto Weininger, *Geschlecht und Charakter*, Braumuller, Wien-Leipzig, 1903 (trad. it. *Sesso e carattere*, Edizioni Mediterranee, Roma, 1992).
- Léon Wurmser, *The Mask of Shame*, John Hopkins University Press, Baltimore-London, 1981.

SAGGI FILOSOFICI

- Theodor Adorno, *Prismen: Kulturkritik und Gesellschaft*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1949.
- Theodor Adorno, *Negative Dialektik*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1966.
- Giorgio Agamben, *Idea della prosa*, Feltrinelli, Milano, 1985,
- Giorgio Agamben, *Quel che resta di Auschwitz*, Bollati Boringhieri, Torino, 1998.
- Günther Anders, *Der Mann auf der Brücke. Tagebuch aus Hiroshima und Nagasaki*, Beck, München, 1959 (trad. it. *Essere o non essere. Diario di Hiroshima e Nagasaki*, Einaudi, Torino, 1961).
- Günther Anders, *Die Antiquiertheit des Menschen*, Beck, München, 1956 (trad. it. *L'uomo è antiquato. Considerazioni sull'anima nell'epoca della seconda rivoluzione industriale*, Bollati Boringhieri, Torino, 2010).
- Hannah Arendt, *Eichmann in Jerusalem. A report on the banality of evil*, The Viking Press, New York, 1963 (trad. it. *La banalità del male. Eichmann a Gerusalemme*, Feltrinelli, Milano, 1964).
- Hannah Arendt, *The origins of totalitarianism*, Harcourt, Brace and Co., New York, 1951 (trad. it. *Le origini del totalitarismo*, Einaudi, Torino, 2009).
- Zygmunt Bauman, *Modernity and the holocaust*, Polity, Cambridge, 1989, (trad. it. *Modernità e Olocausto*, Il Mulino, Bologna, 1992).
- Zygmunt Bauman, *Liquid modernity*, Polity, Cambridge, 2000 (trad. it. *Modernità liquida*, GLF Editori Laterza, Roma, 2002).
- Ludwig Binswanger, *Essere nel mondo*, Astrolabio, Roma, 1973.
- Albert Camus, *L'homme révolté*, Gallimard, Paris, 1951, pp. 50-52 (trad. it. *L'uomo in rivolta*, Bompiani, Milano, 1957).
- Ernst Cassirer, *An essay on man. An introduction to a philosophy of human culture*, Yale University Press, New Haven, 1944 (trad. it. *Saggio sull'uomo. Introduzione a una filosofia della cultura*, Longanesi, Milano, 1948).
- Michel Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Gallimard, Paris, 1975 (trad. it. *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Einaudi, Torino, 1976).

- Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, Niemeyer, Halle, 1927 (trad. it. *Essere e tempo*, Bocca, Milano Roma, 1953).
- Fredric Jameson, *The political unconscious. Narrative as a socially symbolic act*, Cornell University Press, Ithaca, 1981 (trad. it. *L'inconscio politico. Il testo narrativo come atto socialmente simbolico*, Garzanti, Milano, 1990).
- Ernst Jünger, *Der Arbeiter. Herrschaft und Gestalt*, Hanseat, Hamburg, 1932 (trad. it. *L'operaio: dominio e forma*, Milano, Adelphi, 1995).
- Søren Kierkegaard, *Aut-Aut*, in *Le grandi opere filosofiche e teologiche*, Bompiani, Milano, 2013
- Emmanuel Lévinas, *De l'évasion*, Montpellier, Fata Morgana, 1982.
- Emmanuel Lévinas, *Quaderni di prigionia e altri inediti*, Bompiani, Milano, 2011.
- Emmanuel Lévinas, *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*, Nijhoff, La Haye, 1961 (trad. it. *Totalità e infinito. Saggio sull'esteriorità*, Jaca Book, Milano, 1980).
- Jean-Paul Sartre, *L'être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, Gallimard, Paris, 1943 (trad. it. *L'essere e il nulla*, Milano, Il Saggiatore, 1984).
- Ludwig Wittgenstein, *Logisch-Philosophische Abhandlung*, UNESMA, Leipzig, 1921 (trad. it. *Tractatus logico-philosophicus*, Fratelli Bocca, Roma-Milano, 1954).
- Slavoj Žižek, *Politica della vergogna*, Nottetempo, Roma, 2009.

SAGGI STORICI

- Anna Lisa Carlotti (a cura di), *Italia 1939-1945. Storia e memoria*, Vita e Pensiero, Milano, 1996.
- Giovanni De Luna, *Introduzione* in David Rousset, *L'universo concentrazionario*, Baldini&Castoldi, Milano, 1997.
- Raul Hilberg, *The Destruction of the European Jews*, Allen, London, 1961 (trad. it. *La distruzione degli ebrei d'Europa*, Einaudi, Torino, 2005).
- Andreas Hillgruber, *Zweierlei Untergang: Die Zerschlagung des Deutschen Reiches und das Ende des europäischen Judentums*, Siedler, Berlin, 1986. (trad. it., *Il duplice tramonto, la frantumazione del Reich tedesco e la fine dell'ebraismo europeo*, Il Mulino, Bologna, 1990).
- Berel Lang, *Act and Idea in the Nazi Genocide*, University of Chicago Press, Chicago, 1990.
- Keith Lowe, *Savage Continent. Europe in the Aftermath of World War II*, Picador (St. Martin's Press), New York, 2012 (trad. it. *Il continente selvaggio. L'Europa alla fine della seconda guerra mondiale*, Laterza, Roma-Bari, 2013).
- Hayden White, *The Content of Form. Narrative discourse and historical representation*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore-London 1987 (trad. it. *Forme di storia. Dalla realtà alla narrazione*, Carocci, Roma, 2006).
- Angelo Del Boca, *Gli italiani in Africa orientale. Vol. 1. Dall'unità alla marcia su Roma*, Laterza, Bari, 1976.
- Angelo Del Boca, *Gli italiani in Africa orientale. Vol. 2. La conquista dell'Impero*, Laterza, Bari, 1979.
- Angelo Del Boca, *Gli italiani in Africa orientale. Vol. 3. La caduta dell'Impero*, Laterza, Bari, 1982.
- Angelo Del Boca, *Gli italiani in Libia*, Laterza, Bari, 1986.

FILM

- Roberto Benigni, *La vita è bella*, Italia, 1997.
- Clyde Geronimi, *Education for Death. The making of the Nazi*, Usa, 1943.
- Claude Lanzmann, *Shoah*, Francia, 1985.
- Alains Resnais, *Nuit et brouillard*, Francia, 1955.
- Andre Singer, *Night with fall*, Regno Unito, 2014.

SAGGI CRITICI

- Antonio Allegra, *Le "Storie ferraresi" di Bassani tra moderno e modernismo*, in Elena Pîrvu, *La lingua e la letteratura italiana in Europa. Atti del Convegno internazionale di Craiova*, 18-19 ottobre 2010, Editura Universitaria, Craiova, 2012.
- Ferdinando Amigoni, *Perec e il nibbio: su una foto di "W o il ricordo d'infanzia"*, *Contemporanea*, 2008, 6, pp. 33-64.
- Erich Auerbach, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Francke, Bern, 1946. (trad. it. *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Einaudi, Torino, 1956).
- Roland Barthes, *Écrire verbe intransitif?*, in *Le bruissement de la langue*, Seuil, Paris, 1984.
- Roland Barthes, *La chambre claire*, Gallimard, Seuil, Paris, 1980 (trad. it. *La camera chiara*, Einaudi, Torino, 1980).
- Marco Belpoliti, *Primo Levi*, Bruno Mondadori, Milano, 1998.
- Marco Belpoliti, *Senza Vergogna*, Guanda, Parma, 2010.
- Marco Belpoliti, Andrea Cortellessa, *Da una tregua all'altra. Auschwitz-Torino sessant'anni dopo*, Chiarelettere, Milano, 2010.
- Walter Benjamin, *Der Erzähler* (1936), (trad. it. *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov*, in *Angelus Novus*, Einaudi, Torino, 1962).
- Alberto Bertoni, *Partiture critiche*, Pacini, Pisa, 2000.
- Italo Calvino, *Prefazione* in *Il sentiero dei nidi di ragno*, Einaudi, Torino, 1964.
- Italo Calvino, *Romanzi e racconti*, I, Mondadori, Milano, 1991.
- Marc De Kesel, Bettine Siertsema, Katarzyna Szurmiak, *See under: Shoah. Imagining the Holocaust with David Grossman*, Brill, Leiden, 2014.
- Michel David, *La psicoanalisi nella cultura italiana*, Bollati Boringhieri, Torino, 1970.
- Cristina Demaria, *Il trauma, l'archivio e il testimone. La semiotica, il documentario e la rappresentazione del "reale"*, Bononia University Press, Bologna, 2012.

- Georges Didi-Huberman, *Écorces*, Minit, Paris, 2011 (trad. it. *Scorze*, Nottetempo, Roma, 2014).
- Mario Domenichelli, *Lo scriba e l'oblio. Letteratura e storia. Teoria e critica delle rappresentazioni nell'epoca borghese*, ETS, Pisa, 2011.
- Raffaele Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Il mulino, Bologna, 2014.
- Robert Eaglestone, *The Holocaust and the Postmodern*, Oxford University Press, New York, 2004.
- Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, Paris, 1982 (trad. it. *Palinsesti: la letteratura al secondo grado*, Einaudi, Torino, 1997).
- Daniele Giglioli, *Senza trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, Quodlibet, Macerata, 2011.
- Daniele Giglioli, *Critica della vittima. Un esperimento con l'etica*, Nottetempo, Roma, 2014.
- Frank Kermode, *The sense of an ending. Studies in the theory of fiction*, Oxford University Press, New York, 1967.
- Mario Lavagetto, *L'impiegato Schmitz*, Einaudi, Torino, 1986.
- Mario Lavagetto, *Stanza 43. Un lapsus di Marcel Proust*, Einaudi, Torino, 1991.
- Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Seuil, Paris, 1975 (trad. it. *Il patto autobiografico*, Il Mulino, Bologna, 1986).
- Philippe Lejeune, *Je est un autre. L'autobiographie de la littérature aux médias*, Seuil, Paris, 1980.
- Angelo Marchese, *Dizionario di retorica e stilistica*, Mondadori, Milano, 1979.
- Guido Mazzoni, *Teoria del romanzo*, Mulino, Bologna, 2011.
- Chiara Mengozzi, *Narrazioni contese. Vent'anni di scritture italiane della migrazione*, Carocci, Roma, 2013.
- Florence Mercier-Leca, «*Les Bienveillantes*» et la tragédie grecque. *Une suite macabre à L'Orestie d'Eschyle*, in *Le Débat*, marzo-aprile 2007, p. 144.
- Scott McCloud, *Understanding Comics. The invisible art*, Tundra Publishing, Northampton, 1993 (trad. it. *Capire il fumetto. L'arte invisibile*, Pavesio, Torino, 1996).

- Roger Odin, *De la fiction*, De Boeck Université, Bruxelles, 2000 (trad. it. *Della finzione*, Vita e pensiero, Milano, 2004).
- Pier Paolo Pasolini, *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano, 1972.
- Pier Paolo Pasolini, *Marxismo e cristianesimo*, in *Saggi sulla politica e sulla società*, Mondadori, Milano, 1999, pp. 786-824, già in un allegato dell'*Eco di Brescia*, 18 dicembre 1964.
- Vanessa Pietrantonio e Fabio Vittorini, *Nel paese dei sogni*, Le Monnier, Firenze, 2003.
- Ezio Raimondi, *Il romanzo senza idillio*, Mulino, Bologna, 1974.
- Andrea Tagliapietra, *La forza del pudore*, Rizzoli, Milano, 2006.

LETTERATURA CLASSICA E MEDIEVALE

- Dante Alighieri, *Commedia*, Mondadori, Milano, 1991-1997.
- Origene, *I principi*, Utet, Torino, 1968.
- Omero, *Iliade*, Einaudi, Torino, 1997.
- Platone, *Opere*, Laterza, Bari, 1966.

LETTERATURA ITALIANA

- Giorgio Bassani, *Cinque storie ferraresi*, Einaudi, Torino, 1956.
- Giorgio Bassani, *Il giardino dei Finzi-Contini*, Einaudi, Torino, 1962.
- Dino Buzzati, *Poema a fumetti*, Mondadori, Milano, 1969.
- Ennio Flaiano, *Tempo di uccidere*, Longanesi, Milano, 1947.
- Carlo Emilio Gadda, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, in *Opere, II. Romanzi e racconti*, II, Garzanti, Milano 1989. (I ed. Garzanti, Milano, 1957).
- Carlo Emilio Gadda, *La cognizione del dolore*, Einaudi, Torino, 1963.
- Giovannino Guareschi, *Diario Clandestino. 1943-1945*, Rizzoli, Milano, 1949.
- Francesco Jovine, *Le terre del Sacramento*, Einaudi, Torino, 1950.
- Carlo Levi, *Cristo si è fermato a Eboli*, Einaudi, Torino, 1945.
- Curzio Malaparte, *Technique du coup d'etat*, Grasset, Paris, 1931 (I ed. it. *Tecnica del colpo di stato*, Bompiani, Milano, 1948).
- Curzio Malaparte, *Kaputt*, Casella, Napoli, 1944.
- Curzio Malaparte, *La pelle*, Aria d'Italia, Roma-Milano, 1949.
- Italo Svevo, *La coscienza di Zeno*, Einaudi, Torino, 1987 (I ed. Cappelli, Bologna-Trieste, 1923).
- Luigi Pirandello, *Uno, nessuno e centomila*, Mondadori, Milano, 1926.
- Davide Lajolo, *Il "vizio assurdo". Storia di Cesare Pavese*, Il Saggiatore, Milano, 1960.
- Davide Lajolo, *Il voltagabbana*, Il Saggiatore, Milano, 1963.
- Umberto Saba, *Storia e cronistoria del Canzoniere*, Mondadori, Milano, 1948.
- Umberto Saba, *Ernesto*, Einaudi, Torino, 1975 e 1995.

LETTERATURA STRANIERA

- Saul Bellow, *Herzog*, Viking Press, New York, 1964 (trad. it. *Herzog*, Feltrinelli, Milano, 1965).
- John Boyne, *The Boy in the Striped Pyjamas*, David Fickling Books, Oxford, 2006 (trad. it. *Il bambino con il pigiama a righe*, Fabbri, Milano, 2006).
- Serge Doubrovsky, *Fils*, Galilée, Paris, 1977.
- Franz Kafka, *Der Prozess*, Verlag die Schmiede, Berlin, 1925 (trad. it. *Il processo*, Frassinelli, Torino, 1933; trad. di Primo Levi, Einaudi, Torino, 1983).
- Jack London, *The Star Rover*, Macmillan, New York, 1915 (trad. it. *Il vagabondo delle stelle*, Modernissima, Milano, 1928).
- Franck Pavloff, *Matin brun*, Cheyne, Le Chambon-sur-Lignon, 1998
- Raymond Queneau, *Exercyses de style*, Gallimard, Paris, 1947.
- Jean-Jacques Rousseau, *Les confessions*, 1782-1789 (trad.it. *Le confessioni*, Mondadori, Milano, 1990).
- Bruno Schultz, *Sklepy cynamonowe*, Towarzystwo Wydawnicze „Rój”, Warszawie, 1933 (trad. it. *Le botteghe color cannella*, Einaudi, Torino, 1970).
- James Stephens, *The crock of gold*, Macmillan and Co., London, 1912 (trad. it. *La pentola dell'oro*, Adelphi, Milano, 1969).

ARTICOLI DA QUOTIDIANI E PERIODICI

- Paolo Mauri, *Capolavori bocciati. Levi o Grass, un rifiuto non si nega a nessuno*, La Repubblica, 17 settembre 2012.
- Assaf Uni, *The executioner's song*, Haaretz, 30 maggio 2008.
- Sylvain Bourmeau, *Bête à Goncourt*, in *Les Inrockuptibles*, n. 569, 24 ottobre, 2006, p. 69.
- Monica Guerzoni, *Il mio numero tatuato nel lager? L'ho cancellato ma mi sono pentita*, Corriere della Sera, 15 Novembre 2007
- P. E. Deutschman, *After the battles. A U.S. soldier describes misery war has brought to people of small sardinian town*, in *Life*, 19 giugno 1944, pp. 53-60.
- Intervista a Luigi Martellini, *L'Occidentale*, 2 Agosto 2009.

GIUSEPPE BERTO

- *Il cielo è rosso*, Longanesi, Milano, 1947.
- *Le opere di Dio*, Macchia, Roma, 1948.
- *Il brigante*, Einaudi, Torino, 1951.
- *Guerra in camicia nera*, Garzanti, Milano, 1955 .
- *Un po' di successo*, Longanesi, Milano, 1963.
- *Il male oscuro*, Rizzoli, Milano, 1964 e 2010.
- *L'uomo e la sua morte: dramma in due parti*, Morcelliana, Brescia, 1964.
- *La fantarca*, Rizzoli, Milano, 1965.
- *L'inconsapevole approccio e Le opere di Dio*, Nuova Accademia, Milano, 1965.
- *La cosa buffa*, Rizzoli, Milano, 1966.
- *L'opera completa del Canaletto*, Rizzoli, Milano, 1968 (con Lionello Puppi).
- *Anonimo veneziano: testo drammatico in due atti*, Rizzoli, Milano, 1971.
- *Modesta proposta per prevenire*, Rizzoli, Milano, 1971.
- *La passione secondo noi stessi: un atto preceduto da un prologo*, Rizzoli, Milano, 1972.
- *Oh, Serafina!. Fiaba di ecologia, di manicomio e d'amore*, Rusconi, Milano, 1973.
- *È forse amore*, Rusconi, Milano, 1975.
- *Anonimo veneziano*, Rizzoli, Milano, 1976.
- *La gloria*, Arnoldo Mondadori, Milano, 1978.
- *Colloqui col cane*, Marsilio, Venezia, 1986.
- *La colonna Feletti. I racconti di guerra e di prigionia*, Marsilio, Venezia, 1987.
- *Appuntamenti a mezzanotte e altri racconti*, Mondadori, Milano, 1993.
- *È passata la guerra e altri racconti*, Mondadori, Milano, 1993.
- *Critiche cinematografiche 1957-1958*, Monteleone, Vibo Valentia, 2005.
- Giuseppe Berto (a cura di Luigi Fontanella), *Soprappensieri. Tutti gli articoli (1962-1971)*, Aragno, Torino, 2010.

- *Tutti i racconti*, Rizzoli, Milano, 2012.

STUDI SU GIUSEPPE BERTO

- Everardo Artico e Laura Lepri (a cura di), *Giuseppe Berto: la sua opera, il suo tempo*, Marsilio-Olschki, Venezia-Firenze, 1989
- Giuseppe Amoroso, *Giuseppe Berto in Letteratura italiana contemporanea*, Luciano Lucarini, Roma, 1987
- Beatrice Bartolomeo e Saveria Chemotti, *Giuseppe Berto vent'anni dopo: atti del Convegno: Padova, Mogliano Veneto 23-24 ottobre 1998*, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, Pisa, 2000
- Dino Buzzati, *Negli occhi di Berto l'ombra di un'ombra*, Corriere della sera, 30 agosto 1964
- Emilio Cecchi, *Troppi morti in Di giorno in giorno. Note di letteratura italiana contemporanea (1945-1954)*, Garzanti, Milano, 1954
- Paola Culicelli, *La coscienza di Berto*, Le Lettere, Firenze, 2012
- Paola Dottore, *La forma della coscienza. Il male oscuro di Giuseppe Berto*, Biblioteca dei Leoni, Castelfranco Veneto (Treviso), 2014
- Luigi Fontanella, Alessandro Vettori (a cura di), *Giuseppe Berto: Thirty Years Later. Atti del convegno internazionale. Fordham University at Lincoln Center, New York, 1 novembre 2008*, Marsilio, Venezia, 2009
- Carlo Emilio Gadda, *Prefazione*, in Giuseppe Berto, *Il male oscuro*, Rizzoli, Milano 2010, tratto dal programma radiofonico *Terzo Programma*, 1965
- Olga Lombardi, *Invito alla lettura di Giuseppe Berto*, Mursia, Milano, 1974
- Giuliano Manacorda, *Storia della letteratura italiana contemporanea (1940-1965)*, Editori Riuniti, Roma, 1967
- Giuliano Manacorda, *Vent'anni di pazienza: saggi sulla letteratura italiana contemporanea*, La Nuova Italia, Firenze, 1972
- Claudio Marabini, *Giuseppe Berto in Gli anni Sessanta: narrativa e storia*, Rizzoli, Milano, 1969
- Claudio Marabini, *Giuseppe Berto o l'innocenza in La chiave e il cerchio: ritratti di scrittori contemporanei*, Rusconi, Milano, 1973
- Umberto Marvardi, *La narrativa di Giuseppe Berto*, Annuario dell'Istituto Magistrale Isabella D'Este, Tivoli, 1965, pp.5-27

- Ferruccio Monterosso, *Come leggere "Il male oscuro"*, Mursia, Milano, 1977
- Simona Pacurar-Leroux, *Le paratexte, ou comment lire "Il male oscuro" de Giuseppe Berto*, Chroniques Italiennes, n. 2-3, 2003, pp. 123-134.
- Corrado Piancastelli, *Giuseppe Berto*, La Nuova Italia, Firenze, 1972 e 1978
- Corrado Piancastelli, *Giuseppe Berto in Letteratura Italiana 900*, Marzorati, Milano, 1982
- Giorgio Pullini, *Berto e la testimonianza della guerra in Letteratura Italiana 900*, Marzorati, Milano, 1982
- Giorgio Pullini, *Giuseppe Berto: da "Il cielo è rosso" a "Il male oscuro"*, Mucchi, Modena, 1991
- Eugenio Ragni, Toni Iermano, *Le nevrosi nel quotidiano: Giuseppe Berto, Tonino Guerra, Oreste Del Buono, Vittorio Sermonti, Renzo Rosso in Storia della letteratura italiana*, Salerno Editrice, Roma, 2000
- Lamberto Salvador, *Giuseppe Berto scrittore politico*, Cleup, Padova, 2015.
- Alessandro Vettori, *Giuseppe Berto: la passione della scrittura*, Marsilio, Venezia, 2013
- Giancarlo Vigorelli, *Domande a Giuseppe Berto*, in *L'Europa letteraria*, 1964, n. 27

TESTIMONIANZE E STUDI BIOGRAFICI

- Dario Biagi, *Vita scandalosa di Giuseppe Berto*, Bollati Boringhieri, Torino, 1999
- Gaetano Tumiati, *Prigionieri nel Texas*, Mursia, Milano, 1985
- Gianni Bisiach, *L'ora della verità*, 1969.
- Aurelio Manzoni, *I ricordi di un non cooperatore*, in Anna Lisa Carlotti (a cura di), *Italia 1939-1945. Storia e memoria*, Vita e Pensiero, Milano, 1996.