
Fra aporia e palinodia la ricerca tematica di Edith Bruck

di

Stefania Lucamante

Abstract: In the society defined by philosopher by Byung-Chul Han as palliative there can be no room for a narrative centered on a pain that does not cease to exist, such as that tied to the deportation phenomenon that determined the course of the very existence of the Hungarian Jewish writer Edith Bruck. In her recent and successful *Il pane perduto* (The lost bread, 2021) Bruck traces her existential path from her childhood in Tiszabercel, Hungary up to the present day. A palinode of her first narration *Chi ti ama così* (Who loves you like this, 1959) marks the elaboration of grueling episodes regarding the roundup, the camps, the death march, the journey to Israel, and, finally, of the lack of support from her own sisters. Every detail rereads the first writing, in fact explicitly mentioned, but *Il pane perduto* is filled with many other memories regarding also Bruck's settling in Italy. This writerly journey embodies Bruck's sense of discipline, of the way in which she deals with pain.

Percorsi testimonial fra palinodia e intertestualità

Scrittrice esofona per scelta come nel caso di Helena Janeczek e della meno conosciuta ma non meno significativa Helga Schneider¹, dagli anni Cinquanta Edith Bruck reifica nel proprio corpus i versi di Samuel Coleridge riportati nell'ormai famoso esergo inserito da Primo Levi nei *Sommersi e i salvati*. La *ghastly tale*² di Edith Bruck ripercorre da varie prospettive la costruzione di una soggettività che si nutre della memoria ineluttabile dei campi di sterminio, definiti da Elsa Morante come il "fiore [...] della cultura piccolo-borghese burocratica già infetta da una

* Stefania Lucamante insegna presso il dipartimento di Lettere, Lingue e Beni Culturali dell'Università degli Studi di Cagliari. È Professor Emerita della Catholic University of America dove ha diretto per vent'anni il programma di Italianistica. Fra le sue pubblicazioni: *La felicità in differita. Generazioni e tempo nelle narrazioni di famiglia (2001-2021)*, *Righteous Anger in Italian Contemporary Literary and Cinematic Narratives* (2020), *Quella difficile identità: rappresentazioni letterarie dell'ebraismo e della Shoah* (2012), *Forging Shoah Memories: Italian Women Writers, Jewish Identity, and the Holocaust* (2014), *A Multitude of Women: The Challenges of the Contemporary Italian Novel* (2008), *Elsa Morante e l'eredità proustiana* (1998) e *Isabella Santacroce* (2002). Ha curato inoltre vari volumi collettanei, fra cui uno sui *Giovani Cannibali* (2001).

¹ Si veda di Chiara Stella un resoconto del percorso letterario di quest'autrice, *Helga Schneider: la storia mancata di una madre e una figlia*, in "DEP. Deportate Esuli Profughe", 21, 2013. https://www.unive.it/pag/fileadmin/user_upload/dipartimenti/DSLCC/documenti/DEP/numeri/n21/1_Stella-rev.pdf

² Samuel Taylor Coleridge, *The rime of the ancient mariner*, vv. 582-585, in Primo Levi, *I sommersi e i salvati*, Einaudi, Torino 1986.

rabbia di suicidio atomico”³. Il corpus bruckiano è emblematico di come la trasmissione della memoria dei sopravvissuti alla Shoah abbia seguito un percorso di testimonianza orale, di scrittura, e di riscrittura mediante procedimenti e tecniche narrative che variano dall’intertestualità alla palinodia, a conferma dell’aporia dell’indicibilità di Auschwitz.

Se affermiamo con Stefano Calabrese che “ogni narrazione è essenzialmente un processo orientato di trasformazione, progettualità e cambiamento che coinvolge uno o più attori e in base al quale l’elemento prioritario non è il significato ma la direzione (dinamica)”⁴, dobbiamo essere consapevoli che il vettore narrativo attribuisce valore al tempo che si consuma nella scrittura e nella lettura di uno *storytelling* dinamico, appunto. L’elemento dinamico si intreccia con l’idea di riposizionamento di elementi in precedenza utilizzati quando il *telling* riguarda e si sostanzia di un certo autobiografismo, percepibile non solo nella *story* vera e propria, ma anche nei topoi utilizzati. Nel caso di Bruck, se il motivo del pane e la figura ormai stilizzata nel tempo della madre perduta (un tempo in cui si assiste al rovesciamento del mito di Kore che ricerca Demetra) compaiono spesso nei suoi testi appartenenti e frutto a volte di ibridazioni e riuscite sovrapposizioni di vari generi letterari, *Il pane perduto* – un testo del 2021 – riflette una marcata esigenza di ricostruire la *ghastly tale* della narrazione testimoniale primaria (non solo deportatoria) dell’esperienza autoriale. A partire dal primo testo che le procurò la fama, *Chi ti ama così*, arrivando fino al suo più recente, notiamo come, da un punto di vista squisitamente lessicale, le occorrenze delle parole “madre” e “pane”, rispettivamente trentacinque e venti, rivelino l’ansia di proiettare l’incolmabile mancanza della madre e del materno in generale nella propria vita. Orfana dall’età di dodici anni e senza figli, Bruck proietta nella sua scrittura un senso del materno frustrato in entrambi i vettori e ci conduce in un mondo avvertito dei fatti presenti ma in cui governa il dolore della protagonista per il fantasma materno.

La testimonianza e la società senza dolore

Dalla costruzione dei campi di sterminio nazisti a oggi, la trasmissione della memoria ha seguito un percorso che per tappe ha cercato di costruire e ricostruire narrative legate a chi è rimasto e ha voluto raccontarci dell’indicibile aporia di Auschwitz. In anni più vicini a noi, forse per colmare quello che Antonio Scurati definisce la nostra generale *inesperienza*, siamo chiamati sempre più spesso ad “assistere a ogni tipo di esperienza traumatica facendo propria la focalizzazione del testimone ed esponendosi alla violenza del trauma, rimanendo però al sicuro dai suoi effetti”⁵. La postmemoria, quel concetto che secondo Marianne Hirsch afferisce al rapporto tra generazioni, concede la possibilità di mediare il trauma tramite una

³ Elsa Morante, *Pro o contro la bomba atomica*, in Eadem, *Opere*, vol. 2, Mondadori, Milano 1990, p. 1543.

⁴ Stefano Calabrese, *La comunicazione narrativa. Dalla letteratura alla quotidianità*, Bruno Mondadori, Milano 2010, p. 4.

⁵ Alessandro Cinquegrani, Francesca Pangallo e Federico Rigamonti, *Romance e Shoah. Pratiche di narrazione sulla tragedia indicibile*, Edizione Ca’ Foscari, Venezia 2021, p. 163.

produttività estetica, a patto che esista un processo identificativo fra noi e chi tale trauma ha esperito che ci consenta di sostenere il peso di tale memoria. I figli della Shoah come Helena Janeczek, ma anche i nipoti della Shoah come Jonathan Safran Foer, hanno saputo raccogliere la sfida e rifiutare una concezione negromantica dell'avvenimento, preferendo lavorare intorno agli elementi di unione con il gruppo di cui sentono di far parte culturalmente.

Un comprensibile attaccamento emotivo a una generazione estinta e travolta dalla Shoah ha prodotto negli anni da parte dei sopravvissuti e dei familiari rimasti una creativa e performante reazione. Marianne Hirsch ha con eloquenza messo in luce il valore euristico della postmemoria che mobilita il *punctum* del rapporto tra la storia e la narrazione estetica di essa⁶. La postmemoria evidenzia il tentativo di costruire narrative come testimonianza per interposta persona di ricordi di famiglia, anche mediante fotografie come esempio di testimonianza visuale, e di porre in conversazione diverse filiazioni. Ma esiste oggi uno stadio emotivo nuovo intorno alla discussione della patografia traumatica che arriva da alcune riflessioni di Byung-Chul Han. Al di là della creativa e performante postmemoria teorizzata da Hirsch e messa in pratica da vari artisti, dobbiamo fare i conti con il fatto che, secondo Han, la collettività attuale prova una profonda avversione per lo *Schmerz* (il dolore), questo fino al punto di rinunciare alla propria libertà pur di non soffrire. Qualunque palliativo diventa psicologicamente utile contro il senso di impotenza che il dolore ci procura. La recente pandemia ha accelerato un processo collettivo di rinuncia alla fragilità che il dolore e l'empatia – persino di seconda mano/generazione-provocano. Il distanziamento sociale ha significato un distanziamento emotivo. In questa ondata di algofobia che provoca un'*anestesia permanente*⁷ e che coinvolge anche il nostro essere politico, aumentando “la spinta al conformismo e la pressione al consenso”⁸ ci si interroga, allora, su come sia possibile continuare e su cosa significhi portare testimonianza a eventi trascorsi ormai ottant'anni fa – di per sé e da sempre un compito assai arduo – e pensare di essere effettivamente ascoltati. In fondo, siamo d'accordo con Han quando afferma che “[n]oi viviamo in una società della positività che tenta di sbarazzarsi di tutto ciò che è negativo”⁹. Al dolore si attribuisce sempre una carica passiva che è incompatibile con il bisogno di performatività nel nostro contemporaneo.

Nella società palliativa non può esserci spazio per una narrativa incentrata su un dolore che non cessa, come quello di Edith Bruck. Come si fa a empatizzare con l'Altro se l'Altro non esiste più nella società palliativa? “Senza il dolore verso l'Altro

⁶ Marianne Hirsch, *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture after the Holocaust*, Columbia University Press, New York 2012; *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*, Harvard University Press, Cambridge Mass. 1997. La postmemoria, quel concetto che secondo Hirsch afferrisce al rapporto tra generazioni rispetto al trauma (soprattutto quella da lei definita *hinge*, cerniera), concede la possibilità di mediare il trauma mediante una produttività estetica, ma solo se esiste un processo identificativo che ci consente di sostenere il peso di una memoria che si costituisce di un'aporia ancora oggi intatta: raccontare l'indicibile.

⁷ Byung-Chul Han, *La società senza dolore. Perché abbiamo bandito la sofferenza dalle nostre vite*, Einaudi, Torino 2021, p. 5, corsivo in originale.

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Ibidem*.

non abbiamo accesso al dolore dell'Altro"¹⁰ sostiene ancora Han. Il desiderio di una "resurrezione carnale dei morti"¹¹, quel desiderio che Elsa Morante elargisce per tutti coloro che elaborano un lutto perenne a un altro grande orfano della letteratura italiana, Manuele di *Aracoeli*, si esprime nel testo di Bruck con il continuo e marcato ricordo del pane che la madre preparava, la sua fragranza e l'esperta manualità con cui, fedele ai riti familiari, lei preparava ogni settimana. Il senso della scrittura testimoniale alla luce dell'operazione attuata da Bruck nel *Pane perduto* mi ha condotta alla disamina di quelle che definisco intertestualità bruckiane per capire come una sola esistenza umana strappata alla morte nei campi di sterminio possa produrre varianti narrative che non si disconoscono fra loro, ma che arricchiscono il contributo di ciascuna al ritratto prismatico di quell'identità formatasi nei campi. Nel caso di Bruck si parla di un'identità singolare non solo per via della condizione di testimone e sopravvissuta di chi scrive, quanto per la capacità di scrivere che non tutti hanno avuto oppure non hanno scelto di coltivare. Senza arrivare a una ritrattazione del già elaborato, quando ci si trova in presenza di una precisa volontà di non estinguere il ricordo come nel caso di Edith Bruck, il potere della scrittura si rivela dunque nella possibilità di rinegoziare significati e modalità narrative rispetto allo stesso evento in precedenza raccontato.

Quello che definisco *ripensamento autoriale* non è infrequente nella scrittura di Bruck: basti leggere quanto scrive nella nota posta al termine di *Chi ti ama così*:

Ho cominciato a scrivere questo racconto autobiografico alla fine del 1945 in Ungheria, nella mia lingua. Ma durante la fuga in Cecoslovacchia persi il mio quaderno marrone che conteneva anche poesie scritte nell'infanzia e dedicate a mia madre. Ho cercato poi di *riscriverlo più volte* nei vari paesi dove sono stata. Solo a Roma, tra il 1958 e il 1959, sono riuscita a scriverlo fino in fondo in una lingua non mia¹².

Tali riflessioni da parte di Bruck mi portano ad affermare due cose: da un lato nella sua opera prepondera il potere autoriale di riscrivere se stessi e il proprio cammino di autoconsapevolezza di testo in testo, dando modo a chi legge di seguire l'interazione autobiografica dell'identità autoriale con un più ampio contesto culturale, come nel caso delle riscritture autobiografiche e autofinzionali di Michele Mari¹³. Dall'altro lato notiamo come la scrittrice articoli "ogni rapporto di variazione e trasformazione tra un modello generico e i testi"¹⁴ contribuendo a un continuo rimodellamento della scrittura testimoniale. Il talento innato di Bruck per la testimonianza fa sì che la sua si affermi come la scrittura emblematica dell'usurpazione del ricordo esercitata sulla vita vissuta con modalità assimilate dalla stessa autrice a una "perpetua gravidanza". La dittatura del ricordo sulla vita presente giunge al punto di farle scrivere oltre vent'anni fa: "[s]ognavo di poter vivere senza più andare in giro come una rappresentante di Auschwitz, l'archetipo di

¹⁰ *Ivi*, p. 72.

¹¹ Elsa Morante, *Aracoeli* (1982), Einaudi, Torino 1994, p. 20.

¹² Edith Bruck, *Chi ti ama così*, (1974), Marsilio, Venezia 1994, p. 111, corsivo mio.

¹³ Cfr. Roberta Coglitore, *Per una voce sola. Intertestualità e intermedialità nella scrittura di Michele Mari*, in "Moderna", a cura di Mauro Pala, XXIII, 1-2, 2021, pp. 153-162.

¹⁴ Stefano Calabrese, *Ove si dimostra che il transmedia storytelling è il pronipote dell'intertestualità*, in "Moderna", a cura di Mauro Pala, 2021, cit., p. 39.

Auschwitz”¹⁵. Il senso della parola “memoria” risiede per lei nel trovare all’interno della scrittura un principio contro il caos. Questo equivale a dire che la scrittura testimoniale, un genere letterario da Ulisse ai giorni nostri, diventa uno strumento duttile nelle mani di Bruck che elabora versioni da considerare come transtestuali di uno stesso evento, vale a dire la sua vita. Delle cinque categorie transtestuali stabilite dalla tassonomia genettiana, *Il pane perduto* di Bruck si conquista l’appartenenza alla *intertestualità*, ossia alla “presenza effettiva di un testo in un altro testo, secondo una gamma di esplicitazione che va dall’allusione alla citazione”¹⁶.

Tale relazione intertestuale si stabilisce non solo fra i testi quanto, anche, fra i generi letterari in termini di “relazioni intra, inter, extra-generiche”¹⁷, che articolano il rapporto dell’autrice con la memoria in una rielaborazione costante del ricordo. Tale rielaborazione si avvale di un rapporto dialettico tra il genere letterario di appartenenza e il singolo testo bruckiano. Il processo di *storytelling* ci appare dunque in tutta la sua dinamicità.

*Il pane perduto*¹⁸ compone una riscrittura palinodica del primo *storytelling* di Bruck, *Chi ti ama così*, dello strappo dall’infanzia dei suoi dodici anni con il rastrellamento, i campi, la marcia della morte, il viaggio in Israele, e il mancato supporto delle sorelle che vivevano in città. Tutto richiama *Chi ti ama così*, infatti esplicitamente citato, ma *Il pane perduto* si riempie di tanti altri ricordi grazie forse a quella memoria lunga che compone l’unica magra conquista della vecchiezza. Sicuramente rappresenta la reificazione della disciplina di Bruck, vale a dire della forma con cui si mantiene il contatto, *Il pane perduto* si riempie di altri ricordi che delineano un difficile acclimatarsi alla vita in Palestina prima, e all’Italia in seguito (pur se molto amata) in cui percepiamo la dilatazione di almeno due temi: il primo, rappresentato dal periodo felice dell’infanzia nel villaggio, questo nonostante l’ombra della discriminazione si stesse abbattendo ormai anche nella piccola comunità; il secondo, dal rapporto che la protagonista intrattiene con il dolore¹⁹. Dalla metà degli anni Cinquanta la scrittura di Bruck ha in tal modo reificato i versi di Samuel Coleridge riportati nel famoso esergo di Primo Levi: proprio corpo usato come uno strumento per assicurarsi la libertà²⁰.

¹⁵ Edith Bruck, *Signora Auschwitz. Il dono della parola*, Marsilio, Venezia 1999, p. 27.

¹⁶ Stefano Calabrese, *Ove si dimostra che il transmedia storytelling è il pronipote dell’intertestualità*, cit., p. 40.

¹⁷Le tre categorie in cui si estende la relazione intertestuale ai generi letterari sono “(i) le *relazioni intra-generiche*, ossia ogni forma di semplice riproduzione di un modello generico in diversi testi, come avviene ad esempio nella cosiddetta “paraletteratura”, dove ogni collana popolare, dalla *detective story* alla *science fiction*, viene identificata mediante il riconoscimento della reiterazione delle medesime strutture formali; (ii) le *relazioni inter-generiche*, vale a dire ogni rapporto di variazione e trasformazione tra un modello generico e i testi, come avviene nel caso del *Don Quijote* (1605-1615) di Cervantes, in cui la parodia del genere cavalleresco produce addirittura il prototipo del romanzo moderno; (iii) le *relazioni extra-generiche*, ovvero ogni rapporto dialettico tra generi letterari e singoli testi che sia il risultato dell’interazione con il più ampio contesto culturale”, *ivi*, p. 40.

¹⁸ Edith Bruck, *Il pane perduto*, La nave di Teseo, Milano 2021.

¹⁹ Jünger in Byung-Chul Han, *op. cit.*, p. 11.

²⁰ Sappiamo poi da vari studi – cito almeno *Multidirectional Memory* di Michael Rothberg – che altro non si faceva se non perpetuare una logica colonialista di sfruttamento dei più deboli con la giustificazione avanzata e imposta dalle cosiddette scienze quindi razionali sulla massa. La cosiddetta

Since then, at an uncertain hour,
That agony returns:
And till my ghastly tale is told
This heart within me burns²¹.

Nella sua lettura trasversale delle opere di Bruck, Elisa Guida sostiene che la funzione della sua scrittura nel processo di sviluppo del trauma si divide in tre percorsi che ne motivano la narrazione: nell'assetto terapeutico, nell'inserimento all'interno della tradizione, e nella necessità dell'oblio come tregua²². La sua scrittura è un esempio di come un evento vissuto diventi una sorta di usurpatore, che l'autrice stessa, sappiamo, ha assimilato a una "perpetua gravidanza" rispetto ad altri temi. Questo lo possiamo immaginare ripensando a quanto scrive la narratrice di *Signora Auschwitz*: "[s]ognavo di poter vivere senza più andare in giro come una rappresentante di Auschwitz, l'archetipo di Auschwitz"²³.

Nell'atto della testimonianza, si sa, il concetto di *auctor* elaborato da Giorgio Agamben assume un ruolo di rilievo per la funzione stessa del *testes* e del *supertestes*²⁴. Nel caso di Levi, la costanza nella scrittura della Shoah si poteva far risalire anche al desiderio di riconnettersi con un mondo che aveva cessato di avere un senso logico e razionale, questo nel momento stesso del suo ingresso nel campo. Su quello che costituisce la "descrizione dell'indescrivibile", del fatto di "parlare dell'indicibilità", della "non-coincidenza fra fatti e verità", ancora una volta si stabilisce l'aporia di Auschwitz esaminata fra gli altri da Giorgio Agamben. Un'aporia, per definizione, è un problema le cui possibilità di soluzione risultano annullate in partenza per via di una propria intrinseca contraddizione. Come si può narrare l'indicibile, l'indescrivibile diventa, allora, un campo semantico e linguistico in cui si gioca a carte scoperte, ma in cui i conti non tornano mai.

Un campo in cui il ritmo che prende conquista, il racconto ricorrente si rivela un conforto (solo per chi racconta) nello stesso modo con cui una ballata di sapore antico – la *ghastly tale* di Coleridge – può saziare l'offesa di un amore non ricambiato. Con la memoria che incide parole su parole in una ricerca continua, quella di portare termine a una condizione esistenziale, la nostra, diventata nel frattempo quella del reduce, non si fa altro che costruire un'epopea, quella del ricordo. Il ricordo nel dolore di esso.

folia collettiva era ampiamente riconducibile a un bieco amalgama di risentimento verso il post-Prima guerra mondiale, populismo e ragioni economiche camuffate con politiche razziali. M. Rothberg, *Multidirectional Memory. Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*, Stanford University Press, Stanford 2009.

²¹ Samuel Taylor Coleridge, *The rime of the ancient mariner*, vv. 582-585.

²² Elisa Guida, *To Write is Bread. The Function of Writing for Edith Bruck*, in *Trauma and Memory*, 2.1 (2014), <http://dx.doi.org/10.12869/TM2014-1-04>

²³ Edith Bruck, *Signora Auschwitz*, cit., p. 27.

²⁴ Stefania Lucamante, *L'eredità 'indispensabile' di Primo Levi: da Eraldo Affinati a Rosetta Loy tra storia e finzione*, in "DEP. Deportate, esuli, profughe" 29, 2016 (Special Issue Jan. 2015 "Primo Levi e la scrittura della salvezza e del trauma", guest editor Mario Marino), pp. 7-27.

Strappare al ricordo con il linguaggio poetico

La narrazione letteraria ci offre le possibilità che quella storiografica ci vieta. Riscrivere testimoniali oppure autobiografie, strappando al ricordo nuovi dettagli, altri particolari, può rivelarsi pericoloso perché, sappiamo dalle parole del già citato Levi che la memoria umana è “uno strumento meraviglioso ma fallace. È questa una verità logora [...] I ricordi che giacciono in noi non sono incisi sulla pietra; non solo tendono a cancellarsi con gli anni, ma spesso si modificano [...] incorporando lineamenti estranei”²⁵. La “modificazione” dei ricordi di cui parla Levi, quell’incorporazione di “lineamenti estranei” anche per via di “vari meccanismi che falsificano la memoria: i traumi, l’interferenza di ricordi concorrenziali, stati abnormi della coscienza, repressioni, rimozioni”²⁶ può rivelarsi, invece, assai utile per capire in che prospettiva il testimone ritenga l’evento. In altre parole, stabilire quali sono gli elementi aggiunti e/o quali i rimossi dalle prime scritture di una testimonianza nell’elaborazione di una nuova scrittura eseguita a distanza di tempo significa anche comprendere quale sia stata l’elaborazione emotiva dell’evento.

Nella letteratura testimoniale una memoria può permettersi di essere fallace, può tener conto di “stati abnormi della coscienza” come di “rimozioni”, ma non può mai essere apocrifia, pena lo sganciamento fra fatto storico e narrazione di esso. La memoria apocrifia, se concessa e addirittura denunciata dai personaggi di un romanzo *tout-court*, un esempio per tutti le memorie del Manuele morantiano, risulta un insulto terrificante verso coloro che hanno vissuto esperienze poi riportate nel testo che leggiamo e separa in modo inderogabile la fiction dalla non-fiction. Rivelando, in pratica, e con strumenti inequivocabili, che non tutto è riconducibile alla finzione romanzesca quando per questa intendiamo fatti del tutto fittizi. La fallacia però, emerge anche da un non sapere come far quadrare i conti con il proprio vissuto, persino quando si tratta di operare una scelta rispetto al genere e alle modalità della scrittura del proprio testimoniare. Logicamente questa espressione richiama uno studio di Mario Barenghi, “Perché crediamo a Levi”, poi ripreso e commentato da Alessandro Cinquegrani, Francesca Pangallo, e Federico Rigamonti nel capitolo “Shoah *oltre* il romance: Primo Levi”²⁷. In questo capitolo appartenente al volume *Romance e Shoah*, i colleghi sostengono la tesi di Barenghi secondo il quale “l’intento principale della scrittura memoriale di Levi è “fuori” dalla dimensione educativa del discorso”²⁸ in quanto cospicua risulta l’assenza del discorso del riscatto. Per Levi tornare a Torino, ritrovare i parenti e l’Italia costituiscono un balsamo che gli consente di continuare a vivere per molte ragioni:

Questo villaggio, o città, o nazione, è il mio, ci sono nato, ci dormono i miei avi. Ne parlo la lingua, ne ho adottato i costumi e la cultura; a questa cultura ho forse anche contribuito. Ne ho pagato i tributi, ne ho osservato le leggi. Ho combattuto le sue battaglie, senza curarmi se fossero giuste o ingiuste: ho messo a rischio la mia vita per i suoi confini, alcuni miei amici o parenti giacciono nei cimiteri di guerra, io stesso, in ossequio alla retorica corrente, mi sono

²⁵ Primo Levi, *I sommersi e i salvati*, cit., p.13.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Alessandro Cinquegrani, Francesca Pangallo e Federico Rigamonti, *op. cit.*

²⁸ *Ivi*, p. 133.

dichiarato disposto a morire per la patria. Non la voglio né la posso lasciare: se morirò, morirò “in patria”, sarà il mio modo di morire “per la patria”²⁹.

Questo passo-balsamo non compone tuttavia un discorso del riscatto., o perlomeno non riesce a estinguerlo del tutto, ma si inserisce, semmai, in un discorso legato alla patografia. *Mutatis mutandis*, nel caso di Edith Bruck, non fu solo lei bimba a partire per i campi, ma la maggior parte della famiglia. Il ricordo dello strappo culturale, esistenziale e familiare si rinovella nei suoi testi all’interno di una cornice in cui l’assenza della madre – tradotto nel dolore della figlia che ne scrive – assume connotati davvero cospicui. Non credo sia presente la coscienza di attribuire un valore di ricerca storica a questa, quanto, piuttosto, la consapevolezza che le parole che costruiscono l’anamnesi diventano il veicolo per continuare a parlare con la madre. “Madre-carta”, infatti, è il termine usato dalla stessa autrice per definire il proprio rapporto fisico con il medium da lei utilizzato. Un racconto in cui si parla di famiglia, ma che mai può rappresentare un esempio narrativo in cui i termini “famiglia” e “racconto” possono unirsi nella parola *Familienroman*. Lo strappo è stato definitivo, irrimediabile. Pure, il movimento delle caratteristiche compositive avviene entro canali simili e diversi rispetto a quelle di Levi, come “la transizione da una situazione positiva ad una negativa mediante il superamento di prove o peripezie – uno schema dunque classico, tipico del romance fin dai tempi del romanzo ellenistico”³⁰.

Una posizione negativa mediante il superamento di prove o peripezie rende complesso per alcuni versi seguire la lettura trasversale delle opere di Bruck proposta da Elisa Guida. La studiosa propone che nel processo di sviluppo del trauma la funzione della scrittura si divide in tre percorsi che ne motivano la narrazione: vale a dire nell’assetto terapeutico, nell’inserimento della scrittura stessa all’interno della tradizione, e nella necessità dell’oblio come tregua³¹. Notiamo dunque come l’elemento del romance possa sovrapporsi intertestualmente nella scrittura della testimonianza e dell’autobiografia. Seguendo il discorso di Mario Barenghi in cui lo studioso afferma l’estraneità della scrittura leviana all’idea di redenzione, Cinquegrani, Pangallo e Rigamonti individuano i meccanismi di resistenza al romanzesco in tre casi: “il ruolo del protagonista e la sua rimozione dal piedistallo dell’eroe in senso tradizionale”; “la negazione della funzione risolutiva dell’epilogo narrativo”; e “la prospettiva complessa circa il ruolo e la natura dell’antagonista”³². La disattivazione della “dinamica del “riscatto” e del “recupero” affermata da Barenghi, proseguono gli studiosi, afferma una vera e propria impossibilità “del ripristino della condizione umana originaria del personaggio protagonista”³³ a cui non viene concessa pertanto alcuna rivalse o affermazione.

Vediamo allora che i tre percorsi proposti da Guida nel caso della scrittura della testimonianza di Bruck, vale a dire l’assetto terapeutico, l’inserimento all’interno

²⁹ Primo Levi, *I sommersi e i salvati*, Einaudi, Torino 1986.

³⁰ Alessandro Cinquegrani, Francesca Pangallo e Federico Rigamonti, *op.cit.*, p. 134.

³¹ Elisa Guida, *To Write is Bread. The Function of Writing for Edith Bruck*, cit. in “Trauma and Memory”, 2.1, 2014, <http://dx.doi.org/10.12869/TM2014-1-04>

³² Alessandro Cinquegrani, Francesca Pangallo e Federico Rigamonti, *op.cit.*, p. 135.

³³ *Ibidem*.

della tradizione, e la necessità dell'oblio come tregua³⁴ si rivelano problematici. La tregua non è possibile, dato che la protratta ricerca e investigazione del potere del ricordo affermano in fondo un'impossibilità forse ancora maggiore rispetto a quella leviana. Nel *Pane perduto*, la struttura del suo ultimo testo si fonda – scavalcando il romance – addirittura sulla sovrapposizione di *fairy-tale* e autobiografia, vietando qualunque finale lenitivo (o palliativo, secondo Byung-Chul Han). Termina con una lettera a Dio quasi a voler accentuare la caduta agli Inferi che si perpetua nel ricordo. La *ghastly tale* si trasfigura in una *black fairy-tale*. Da una partenza addirittura fiabesca in questo mondo povero del suo villaggio, ma comunque per lei bello e per sempre perduto, arriviamo al racconto di fatti già conosciuti ai suoi lettori e l'approdo all'Italia, cronotopo ingannevole quest'ultimo perché indicherebbe la salvezza di questa donna. Scritto composito, dunque, *Il pane perduto* non riesce neppure a terminare come una testimonianza: perché le domande a Dio, esposte nella lettera a lui rivolta dall'autrice che funge da capitolo conclusivo al testo, esprimono la consapevolezza che, persino dopo ottant'anni, "i conti" continuano a non tornare. Ecco, quindi, il senso della palinodia del *Pane perduto*.

Il pane, la madre, le parole chiave

Costruire la narrativa di una testimonianza significa allora colmare lacune circa il passato, lacune soprattutto altrui ma anche dell'estensore del testo, il quale cerca attraverso la scrittura di trovare un senso per gli eventi vissuti. Questo significa restare costantemente vicini all'evento traumatico che ci ha segnati cercando di restare fedeli all'evento, ma l'elaborazione del suo racconto significa anche procedere in avanti. Testimoniare diventa un costante *memento mori* per se stessi quando altri ci hanno già abbandonato per circostanze che escludono una morte serena. Quello del reduce diventa un mestiere, e la sua narrazione diventa un vero e proprio genere letterario. Come naturale che sia, l'appartenenza al genere di un testo non dipende dalla novità delle cose raccontate, quanto, piuttosto, dalla novità del come le cose vengano ricordate, analizzate, e ricomposte all'interno di una narrazione che non si stanca mai di tornare a un preciso periodo dell'esistenza.

A novant'anni, Edith Bruck riscrive la propria esperienza approfittando della memoria lunga, di quello strumento "fallace" descritto da Levi, ma che, a distanza di tempo, consente di ritrovare e colmare tanti *gaps* nei racconti precedenti a quello che proponiamo oggi. La scelta del titolo dell'ultima scrittura testimoniale di Bruck, *Il pane perduto*, ci riporta all'itinerario tematico siglato dalle lettere della dedica della sua prima testimonianza, di *Chi ti ama così?* Se pensiamo alla dedica del primo libro apparso nel 1959, e in seguito più volte ripubblicato da Marsilio, "A mia madre / per il pane che aveva il più buon sapore del mondo"³⁵, rivela come le tematiche ricorrenti nell'opera di Bruck siano scandite da quelle semplici parole, da una terminologia semplice e concreta come forse solo la fragranza del pane e il calore di una madre sanno mantenere nel tempo. Un motivo, la madre, un altro, il pane, che, nella loro unione di semplici elementi sono capaci di costruire l'intera opera

³⁴ Elisa Guida, *op. cit.*

³⁵ Edith Bruck, *Chi ti ama così*, Marsilio, Venezia 1994, p. 5.

bruckiana come in una sinfonia. Va subito detto che la figura della madre deve intendersi non soltanto in senso letterale, quanto, piuttosto, trasfigurata in topos e sineddoche di un mondo perduto, dell'innocenza della figlia come di un'infanzia interrotta bruscamente. È il pane che somma poi l'idea di perdita del tutto per l'autrice. Anche il pane si fa sineddoche del tutto. La perdita temporanea di ciò che era ritenuto prezioso da parte della madre dell'autrice, quel "pane che aveva il più buon sapore del mondo", così amorevolmente preparato, metafora di una patria che non esiste più, elisa soprattutto linguisticamente.

Come in un'immagine in negativo dello specchio d'acqua fatale per il Narciso ovidiano, nelle semplici parole della dedica si riflette, in breve, un'identità in cui la testimone da tempo si disconosce. La perdita si reifica mediante figure retoriche e motivi quali la madre trasfigurata in luogo ormai mitico, un grembo incantato a cui si aspira a tornare per una pace profonda, come il Manuele morantiano, oltre che per un ricongiungimento con il sé che tarda a giungere e per il quale si è costretti a riscrivere ogni giorno, pensosamente e penosamente, la storia della propria vita. Ritornare nel grembo dove siamo stati custoditi non è più possibile. Il desiderio di rannicchiarsi dentro quel guscio di carne, tuttavia, diventa sempre più impellente, questo forse perché è giunta alla fine del proprio percorso.

Ma quale può essere il significato della scrittura testimoniale quando questa rivede se stessa, come nel caso di *Il pane perduto*? Ecco che, nell'ultima opera di Bruck, ritroviamo questi temi ma parte dell'intero contesto risulta trasformato in termini palinodici rispetto al primo testo scritto dall'autrice ungherese. Certo, Bruck non ritratta nulla né, tantomeno fa finta di ritrattare, ma rivede alcune posizioni rispetto a Dio e alla presenza di un Dio nella sua esistenza. Di questo, infatti, e soprattutto del suo peccato d'orgoglio nello scrivere a Dio nella lettera che conclude *Il pane perduto*, parla nell'introduzione all'ultima edizione di *Lettera a mia madre* per i tipi della Nave di Teseo:

Cara mamma,

ciò che non ho avuto osato fare a nove anni l'ho fatto a novanta! Scrivere a Dio. So cosa mi avresti gridato: "Ti taglio la mano!" Adesso sei tu che potresti essere mia figlia e potrei sgridarti io. Ma io racconto al mondo di noi, invece tu hai passato la tua breve vita (bruciata), in confronto alla mia a parlare con Dio³⁶.

Un orgoglio strano, quasi fuori posto, fa dichiarare a Bruck che la lettera a Dio costituisce un ultimo atto di trasgressione nei confronti del volere materno, un volere esaltato nella sua importanza in *Il pane perduto*. Il ricordo di come, infatti, da bimba le fosse vietato scrivere, le fosse vietato in quanto affermazione di un orgoglio inadatto a una bimba povera ed ebrea per giunta come recita una delle sue poesie. Adesso, ci dice, ha scritto una

lettera di lamento, di protesta ispirata da te, dalle tue suppliche continue con lo sguardo verso l'alto e raramente su di me, sulla tua figlia più piccola che osava pensare, dubitare, riempirti di perché, come fossi tu Iddio senza risposta. È una lettera ispirata dai tuoi rimproveri per la mia

³⁶ Edith Bruck, *Lettera a mia madre*, La nave di Teseo, Milano 2022, p. 7.

lingua lunga, il mio filosofeggiare. Solo all'idea di scrivere a Dio mi avresti privata della magra cena chissà per quanti giorni. E magari anche del mio quaderno di scuola³⁷.

Pure, il legame fra la madre e Dio viene subito precisato. La madre quale sineddoche del “popolo martire” come lei, “madre amata che vivi in me, e sulle mie pagine, madre-carta”³⁸. Ecco, “madre-carta”: il sintagma chiarisce come il tema ossessivamente riproposto della perdita della madre – come del pane che doveva essere cotto nel forno del villaggio – costituisca un modo per restare sempre vicini alle cose e agli oggetti perduti di un mondo perduto. Nelle intenzioni autoriali, *Il pane perduto* doveva costituire un'ultima autobiografia. Sappiamo, infatti, che la sua genesi fu causata da un'improvvisa mancanza di memoria che Bruck confessa in un'intervista con Valentina Ruggeri:

Ultimamente ho avuto una *défaillance* minima, non mi ricordavo il nome del computer. Non mi veniva in mente il nome, non c'era nulla da fare. Da qui è nato il nuovo libro, dal terrore di perdere la memoria, il terrore di non avere più quella memoria leggendaria che ho sempre avuto in famiglia (che non ha nemmeno mia nipote che ha sessant'anni). Terrorizzata ho deciso di scrivere, finché sono in tempo, una nuova autobiografia fino ad oggi. Ho finito di scrivere ieri e l'ho incominciata come una favola che pian piano diventa nera³⁹.

La favola funziona grazie a dei motivi che sono, come ci ricorda Vladimir Propp, degli elementi fissi posti come prove per il/la protagonista che incontra pericoli e ostacoli a un destino sereno⁴⁰. La favola di Ditke si apre così:

Tanto tanto tempo fa c'era una bambina che, al sole della primavera, con le sue trecce bionde sbalanzolanti correva scalza nella polvere tiepida. Nella viuzza del villaggio dove abitava, che si chiamava Sei Case, c'era chi la salutava e chi no. A volte si fermava e si introduceva di soppiatto nella cantina dove era spesso confinata e legata Juja; dicevano che era pazza ma a lei sembrava appena diversa dalle altre donne giovani e, con il suo cuoricino colmo di pietà, ascoltava i suoi lamenti contro la famiglia cattiva che non le aveva fatto sposare il suo ragazzo di nome Elek⁴¹.

La bimba viveva con i suoi genitori in una povertà estrema, ignara di tutto quello che non fosse la vita dei margini del villaggio. Altri maggiori di lei erano dovuti andare in città per trovare un lavoro:

Le sorelle grandi grandi erano nella capitale a fare le apprendiste sarte, anche un fratello era in una città meno importante. A casa restavano un fratello pallidino più grande e lei, la più piccola, spesso chiamata Grattina, essendo l'ultima di sei figli vivi; le avevano dato quel nome della pasta che la madre grattava dal fondo della madia. “Grattina, stai zitta” le dicevano se capiva troppo, invece di Ditke che era il suo vezzeggiativo⁴².

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ *Ivi*, p. 8.

³⁹ Edith Bruck e Valentina Ruggeri, *Intervista a Edith Bruck*, di Valentina Ruggeri, in “Laboratoire italien” [En ligne], 24, 2020, mis en ligne le 03 juin 2020, consulté le 29 août 2022 URL: <http://journals.openedition.org/laboratoireitalien/4731>.

⁴⁰ Vladimir Propp, *Morfologia della fiaba*, a cura di Gian Luigi Bravo, Einaudi, Torino 2000. Si vedano anche gli studi inizialmente sviluppati da Antti Aarne secondo il quale le fiabe sono suddivise in un indice dei tipi in tre macrogruppi: fiabe di animali, fiabe normali, che includono le fiabe di magia, e le fiabe umoristiche. Raccolti nell'ulteriore catalogazione di Hans-Jörg Uther intitolata *The Types of the Folk-tale. A Classification and Bibliography* offrono un immenso deposito di motivi e storie.

⁴¹ Edith Bruck, *Il pane perduto*, cit., p. 11.

⁴² *Ivi*, pp. 11-12.

Si parla di ragazze che non possono sposare il loro amore come Juia, gli aggettivi sono ripetuti per conferire al lessico un senso quasi elementare nel non saper trovare termini appropriati come “tanto tanto tempo fa”, oppure “le sorelle grandi grandi” che lavorano lontano dal villaggio. Persino “Grattina” risulta un nome da favola, che ci riporta alla piccola fiammiferaia.

Nel libro, la sua vita povera scorre comunque serenamente, e la brillante e studiosa alunna Ditke trasforma – come le fa notare la madre – le preghiere in poesia e viene elogiata dal suo maestro. Ditke racconta di come i soldi necessari per costruire la loro casa di famiglia siano stati trovati come in una fiaba nella veste della nonna. Come nelle favole, la nonna defunta aiuta la famiglia con quei soldi nascosti in una vestaglia da cui non si separava mai, “E quando era morta la nonna materna che era vecchia vecchia agli occhi della dodicenne Ditke” [...] E la tasca cucita della sua vestaglia che custodiva quello che per la madre di Ditke equivaleva a un tesoro”⁴³.

Nella favola si racconta di una Ditke stessa che ha aiutato a fare i mattoni. Bruscamente interrotta la sua esistenza dal rastrellamento e dal viaggio in treno, Ditke riflette su come il suo villaggio sembrava già una cosa remota, un altro spazio, con la porta che suo padre ha cercato di chiudere. “Quel nostro mondo, quel posto da favola nel bene e nel male era scomparso per sempre. [...] All’improvviso, noi bambini eravamo diventati i genitori dei nostri genitori”⁴⁴. Ma il tono “da favola” riecheggia nella stessa convinzione materna che la Palestina fosse “il paradiso terrestre, in attesa di tutti loro. Un luogo dove tutti si ameranno e dove tutti sarebbero una grande famiglia”⁴⁵.

Conclusioni

Il pane perduto porta in epigrafe una poesia di Nelo Risi i cui versi recitano nel seguente modo: “La storia quella vera che nessuno studia che oggi ai più dà soltanto fastidio (che addusse lutti infiniti) d’un sol colpo ti privò dell’infanzia”⁴⁶. Quella espressa dal marito ormai scomparso rimane in fondo la paura che la piccola Ditke sente dietro la favola della sua esistenza di bambina, il disinteresse per la loro stessa emarginazione dalla comunità:

Ma dietro il silenzio del padre e l’amore improvviso della madre, Ditke avvertiva qualcosa di grave. Fin da piccolissima rigettava le cose che potevano farle troppo male, non voleva né sentirle, né vederle, lasciava che la giudicassero superficiale e impreparata alle avversità piccole o grandi della vita. Giocava. Studiava. Immaginava un futuro da adulta felice, ricca, per aiutare i genitori: anzitutto sostituire i denti mancanti della mamma, curare i dolori delle ossa del papà dovuti alle guerre, e pagare l’operazione del fratello pallido che soffriva per l’appendicite, e il medico condotto non veniva a visitarlo⁴⁷.

⁴³ *Ivi*, p. 14; p. 15.

⁴⁴ *Ivi*, p. 37.

⁴⁵ *Ivi*, p. 20.

⁴⁶ *Ivi*, p. 5.

⁴⁷ *Ivi*, p. 18.

La crudeltà con cui la vita si propone alla piccola Ditke non termina dopo il campo o dopo la separazione dal suo mondo:

David si era trasferito nella città di Sara. La moglie era in attesa di un bambino. I gioielli che mi aveva affidato mi erano stati rubati. Come, quando e da chi non sapevo. Nella solitudine, in quella vita promiscua e provvisoria, mi ero innamorata di un uomo che mi mangiava con un sorriso bianco, con un'ombra di cinismo e qualcosa di falso negli angoli della bocca vorace, di uno che sa di piacere alle donne e di notte era spesso assente dalla casa comune. Perché avevo scelto proprio lui, che mi aveva sverginate con un colpo che faceva venire in mente la macellazione kasher, per cui si tagliava la gola della gallina con un solo gesto e la si buttava ancora sanguinante nel cortile della sinagoga! Era disgustato dal sangue? Perché quella violenza senza una carezza? Era lui a voler punire in me le donne o ero io a voler punire me stessa? Perché l'ho lasciato fare? Mi buttavo via, io? Volevo gettare alle ortiche la mia vita inutile, la mia giovinezza in un mondo abbruttito, i miei sedici anni difesi con tutte le mie forze e mi disprezzavo. O lo amavo? Ero malata? O assetata di amore, perché c'era una persona per la quale esisteva, mi desiderava anche se aveva altre donne, e godeva del suo piacere, senza conoscere il mio. Perché? Perché?⁴⁸

Le domande tornano puntuali. Il testo stesso è stato in parte concepito come un raccoglitore di questioni, dubbi e domande a cui ancora la donna non sa dare una risposta:

Mi chiedo da sempre e non ho ancora la risposta a che servono le preghiere se non cambiano niente e nessuno, se Tu non puoi fare niente o non senti, non vedi o se sei l'invenzione di una mente superiore, inimmaginabile o sei Tu che hai inventato Te stesso? Io, che ho sempre scritto d'un fiato giorno dopo giorno, ora improvvisamente mi fermo con la mano sospesa e lo sguardo fisso sul vuoto, è nel vuoto che Ti cerco.

Noi non abbiamo né il Purgatorio né il Paradiso ma l'Inferno l'ho conosciuto, dove il dito di Mengele indicava la sinistra che era il fuoco e la destra l'agonia del lavoro, gli esperimenti e la morte per la fame e il freddo. [...] La giustizia è una parola che dovrebbe sparire dai dizionari e non andrebbe pronunciata invano come il Tuo nome. Ma Tu ne hai tanti di nomi e anche dalla mia bocca sfugge qualche volta "Dio mio!", ma in un sussurro, quando il Male è troppo e sono indignata per ciò che è accaduto, accade e accadrà⁴⁹.

La favola viene bruscamente interrotta dal rastrellamento e dal viaggio in treno e non tornerà mai più. Questo la piccola Ditke l'ha imparato nel tempo, "Quel nostro mondo, quel posto da favola nel bene e nel male era scomparso per sempre"⁵⁰. Ditke-Edith novantenne riflette ora su come il suo villaggio sembrasse già una cosa remota e su come la propria vita entrasse in un altro spazio nel preciso momento del pane perduto per via del rastrellamento. Questa perdita indica l'ingresso della piccola Ditke come recita la poesia del marito Nelo in quello spazio della "storia quella vera che nessuno studia che oggi ai più dà soltanto fastidio". La donna è destinata a restare nella storia ma non ne è stata solo travolta perché ha costruito una memoria dei riti che costituivano la propria casa, il *fare famiglia* degli Steinschreiber. Il sistema simbolico della sua comunità, se perso e stravolto, si può ricostruire anche parzialmente se "possiamo ricodificare la comunanza"⁵¹ secondo Jan Assmann.

⁴⁸ *Ivi*, p. 77.

⁴⁹ *Ivi*, pp. 121-122.

⁵⁰ *Ivi*, p. 37.

⁵¹ Jan Assmann, *La memoria culturale. Scrittura, ricordo e identità politica nelle grandi civiltà antiche*, trad. di F. de Angelis, Einaudi, Torino 1997, p. 108.

Quello che risulta fondamentale della comunità perduta è la sua “funzione simbolica e la struttura semiotica”⁵² che Bruck condivide con noi.

Non può esistere forse l’idea di una scrittura di riscatto nell’opera di Bruck, però si afferma a questo punto il tentativo semantico di tracciare un solco nella memoria culturale di un evento a cui lei ha partecipato suo malgrado nel ricordo di quello che la accomunava alla madre prima di quello strappo. Per Assmann la “memoria culturale” è “costituita dal canone di testi, immagini e riti, specifico di ogni società e ogni epoca, nella “cura” dei quali stabilisce l’immagine di sé. È un sapere collettivo del passato sul quale un gruppo fonda la consapevolezza dell’unità e della specificità propria”⁵³. L’ipotesi di lavoro di Bruck coltiva il desiderio frustrato di collegare la consapevolezza del sé identitario a quella vulnerabile filigrana dell’identità cosiddetta “collettiva” e che, invece, vediamo smembrata nei suoi ricordi di nazioni e città diverse. La sua memoria non le permette di conservare tradizioni positive, per cui Bruck non riesce a farsi soggetto in un processo di carattere storico, in senso onto-e filogenetico, di riconoscersi simile ad altri individui, di relazionare con loro nei termini di una storia comune. Il ricordo collettivo, come quello di un passato comune risulta fondamentale nella formazione di identità collettive, e quindi anche in quella di nazioni. Ma la domanda che si pone, e che va esaminata in un altro intervento è, di quale nazione? La memoria collettiva a cui possiamo riferirci nel caso di Bruck risulta solo quella di un’emarginazione e nega il senso della collettività. Ecco perché la scrittura autobiografica si declina e continua a declinarsi in tutti i modi nei testi di Bruck. La vita vera di Edith Steinschreiber è una brutta favola che non trova mai un *happy ending*. Il suo desiderio di ricongiungimento con la madre espresso inequivocabilmente con quel “Io volevo tornare nella pancia della mamma e non nascere mai più”⁵⁴, il desiderio di ritrovare una dimensione edenica, il desiderio di ritrovare la *chora* continua, grazie alle possibilità offerte secondo Julia Kristeva dal linguaggio poetico⁵⁵, in quella ricerca del pane materno, perduto per sempre.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ Jan Assmann, *op. cit.*, p. 61.

⁵⁴ Edith Bruck, *Il pane perduto*, cit., p. 32.

⁵⁵ Cfr. Julia Kristeva, *La rivoluzione del linguaggio poetico. L’avanguardia nell’ultimo scorcio del diciannovesimo secolo: Lautremont e Mallarmé*, Marsilio, Venezia 1979.