

Questo saggio sull'opera complessiva di Edith Bruck venne pubblicato su "Avanguardia", a. XII, n.34, 2007.

Maggiori informazioni su Giovanna De Angelis si trovano in fondo al testo.

Il «dolore morale» e la scrittura: il caso Edith Bruck.

di Giovanna De Angelis

Solo l'immaginazione ci permette di vedere le cose sotto il loro vero aspetto, di porre a distanza ciò che è troppo vicino in modo da comprenderlo senza parzialità né pregiudizi, di colmare l'abisso che ci separa da ciò che è troppo lontano in modo da comprenderlo come se ci fosse familiare. Questo «prendere le distanze» da certe cose, questo ponte lanciato fino agli altri, fa parte di un dialogo instaurato dalla comprensione con gli oggetti con i quali la sola esperienza stabilisce un contatto troppo stretto e che la pura conoscenza ci chiude con barriere artificiali.

Senza questa forma di immaginazione, che è in realtà la comprensione, non saremmo in grado di sopportare il mondo. È l'unica bussola che abbiamo. Siamo contemporanei solo fin dove arriva la nostra comprensione. Se vogliamo andar d'accordo con il mondo, foss'anche a costo di esser d'accordo con questo secolo, dobbiamo partecipare al dialogo incessante con la sua essenza.

(Hannah Arendt, *La disobbedienza civile e altri saggi*)

Nonostante il crescente numero di studi sull'argomento pubblicati negli ultimi trent'anni, il rapporto tra le donne e la Shoah va considerato come un campo di analisi ancora aperto, per affrontare il quale la necessità di aprire un dialogo con quanto a stento (e da tempi relativamente brevi) ci è dato di conoscere implica un esercizio costante di "immaginazione", nel senso arendtiano del termine, e d'interpretazione. Molte sono infatti le questioni che l'esperienza concentrazionaria femminile pone al centro dell'attenzione, prima tra tutte la relazione tra la storia e la memoria, tra la ricostruzione documentaria dell'evento e l'ineliminabile autoreferenzialità di un vissuto che in tale ricostruzione spesso non riesce a riconoscersi appieno. Ferma restando l'impossibilità di "colmare l'abisso" che ci separa dall'esperienza della persecuzione e del campo, l'analisi dell'opera di Edith Bruck, che del tema concentrazionario ha fatto il suo campo semantico di elezione, coincide in tal senso con lo studio di una singola, precisa prassi d'interiorizzazione del dolore nei termini di tramite conoscitivo, nonché di riformulazione del concetto stesso di separatezza - al di là delle polemiche intorno all'esistenza eventuale di una *ferita di genere*.

Dichiaratamente apolide, al punto di aver scelto di scrivere in una lingua (l'italiano) che non è la sua per sottolineare una condizione d'eterna inappartenenza, l'ontologia di un nomadismo di cui la lingua straniera diverrà un sintomo ed una conseguenza, Edith Bruck è un'autrice eterodossa, isolata, cui la critica ha riservato scarsissima attenzione¹. La sua attività letteraria, campo d'infiniti *experimenta* su una singolare, impervia riproposizione in vesti figurali del Lager, coincide con un'oggettivazione di sé e della propria esperienza che diviene anzi tutt'uno con il suo isolamento di testimone *neutra*, che relativamente all'esperienza del campo poco o nulla concede alla propria identità di genere. Al di là di un eventuale «patto testimoniale» nei confronti dei suoi lettori, Bruck scrive insomma per rendere giustizia ad una verità squisitamente individuale, al di fuori di quell'universo implicitamente ed esplicitamente interlocutorio che la scrittura concentrazionaria femminile tende spesso ad annettersi. Non ascrive in tal senso al tema del Lager né l'obbligatorietà di una trasmissione collettiva dell'esperienza, né una qualche necessità risarcitoria che esuli dalle proprie ragioni e ferite. Il racconto di sé diviene il luogo di una strategia conoscitiva che rimanda invece solo ed esclusivamente all'io, sollecitata da un'autoconoscenza *in fieri* attivata entro il perimetro di un'autobiografia tanto più esemplare quanto più, insindacabilmente, individuale. È in tal senso che i mancati esorcismi di una rivisitazione e risemantizzazione del *topos* concentrazionario diverranno poi, in chiave letteraria, il segno di un più crudo e doloroso scacco: raccontato da una voce solitaria, caparbiamente fedele ai propri statuti.

Un difficile vissuto.

Edith Bruck nasce a Tiszabércel, un piccolo villaggio ungherese tra l'Ucraina e la Slovacchia, il 3 maggio del 1932. È la sesta figlia, l'ultima; la famiglia vive in condizioni che superano appena la soglia dell'indigenza. Il padre, Sandor Steinschreiber, trasporta su un carretto sgangherato granaglie e animali da cortile; per arrotondare il magro guadagno lavora saltuariamente come garzone in una macelleria. Katia, la madre di Edith, diversamente dal marito è un'ebrea osservante; è una donna aspra, dotata di grande senso pratico, poco incline alla tenerezza. Il rapporto con la figlia minore non è dei migliori. Le continue contestazioni della piccola Edith dinanzi ai dogmi della fede piacciono poco alla madre, e meno ancora viene apprezzato il precoce, istintivo amore della bambina nei confronti della letteratura, della poesia.

Nel 1942 il padre si arruola come soldato in Cecoslovacchia, ma viene rimandato a casa “perché uno sporco ebreo non serviva all’esercito”². Si adatta allora a coltivare un fazzoletto di terra come mezzadro; Edith e la sorella Eliz lavorano invece alla giornata, raccogliendo per una miseria patate nei campi dei vicini. Di giorno in giorno, gli Steinschreiber diventano oggetto di una persecuzione crescente; e subiscono una qualche forma di discriminazione anche da parte dei propri correligionari, che li considerano non abbastanza osservanti.

Nella Pasqua del 1944, i tedeschi arrivano a Tiszabércel. Tutti gli ebrei ancora residenti vengono caricati sui vagoni bestiame e portati nel vicino ghetto di Satoraljaujhely. Edith e i suoi vi restano per cinque settimane; il 23 maggio vengono poi fatti salire su un altro treno. Dopo quattro giorni di viaggio, arrivano ad Auschwitz. Edith ha dodici anni. Grazie all’aiuto di un soldato, sulla banchina la bambina riesce ad abbandonare la fila dei prigionieri spinti “a sinistra”, cui inizialmente era stata assegnata insieme alla madre, e va a destra, insieme alla sorella diciottenne Eliz. Il padre, con i figli Peter e Laci, viene quasi subito perso di vista. Rimane appena il tempo di un ultimo, inutile richiamo. Bruck non vedrà mai più i genitori: la madre verrà immediatamente condotta al crematorio, e il padre morirà insieme al figlio Laci di stenti e malattie a Dachau, qualche tempo dopo.

Insieme alla sorella Eliz, dopo circa otto mesi di permanenza Bruck inizia un atroce pellegrinaggio tra un campo e l’altro, incolonnata insieme a poche altre centinaia di detenute considerate più forti e in salute delle compagne. A Kaufering viene impiegata nella costruzione di strade e fossi, così come a Landsberg, dove viene tradotta cinque settimane più tardi. Poi è la volta di Dachau, dove inizialmente lavora nelle cucine di un castello nelle vicinanze in cui alloggiano i soldati (“un lavoro meraviglioso”³), e più tardi nel commando addetto alla pulizia delle latrine del campo, lo *Scheisse Kommand*. Diversi mesi dopo è la volta di Cristianstadt, un campo ormai abbandonato dal corpo di guardia di stanza, totalmente inadeguato ad ospitare dei prigionieri. Dopo cinque settimane di piccoli furti e di fame, insieme ad altre mille donne Edith ed Eliz iniziano a marciare nella neve, in fila per cinque, verso l’ennesimo Lager. Dopo cinque settimane (“sempre cinque, questo numero odioso”)⁴ arrivano nel *Tod Lager* di Bergen-Belsen, dove vengono impiegate per caricare i morti sui camion in partenza dal campo. Il 15 aprile 1945, dopo lunghe ore in attesa di un appello che per la prima volta non si farà, le prigioniere sciolgono le righe. I soldati hanno ormai lasciato il Lager. Poco dopo, le

truppe dell'esercito americano e la Croce Rossa Internazionale entrano a Bergen-Belsen.

Per le due sorelle, la liberazione rappresenterà tuttavia soltanto il punto di partenza di un ulteriore, lungo pellegrinaggio. Dopo un ricovero di un paio di mesi in ospedale, è la volta di Celle, un campo misto a trenta chilometri da Bergen-Belsen; con i mezzi di trasporto più diversi le ragazze vengono poi condotte a Pielsen e da lì in Ungheria, dove arrivano nel dicembre del 1945. A Budapest si recano a casa della sorella Margo, vedova e con un figlio in tenera età, che già negli anni precedenti la guerra viveva con la sorella Leila e il fratello Peter nella capitale - i tre lavoravano insieme in una sartoria. Ma i soldi sono pochi, ed Edith e Eliz vengono spinte a recarsi a Debrecen da Leila, dove per un periodo aveva già trovato ospitalità il fratello Peter. Tutt'altro che ben accetta dalla sorella, Edith finisce allora a Olaszliszka in casa di Peter e della sua giovane moglie. Anche qui trova pace per poco: i parenti vorrebbero che si fidanzasse e che si sposasse, ma lei non è d'accordo e quindi decide di raggiungere la sorella Margo in Cecoslovacchia. Edith va così a vivere a Podmokly, a due ore da Praga, insieme alla sorella, al marito di lei e ai loro due figli. Nello stesso appartamento alloggiano anche un suo giovane cugino, Tibi, e sua sorella Magda. In casa i soldi sono pochi: per non pesare sulle spalle di Margo e del cognato, Edith s'impiega in una fabbrica di indumenti maschili. Le cose sembrerebbero finalmente aver preso una piega migliore, quando la ragazza viene sedotta dal cugino. Si accorge di aspettare un bambino, ma si ritiene opportuno che la gravidanza non venga condotta a termine e che a Edith venga piuttosto trovato un marito – dal momento che Tibi, dal canto suo, pare non volerne sapere di lei. A sedici anni Bruck sposa dunque Milan, un ragazzo di ventidue anni che conosce appena. Poco dopo le nozze, dopo una lunga attesa trascorsa tra la Germania e la Francia, s'imbarca per Israele insieme al marito e alla sorella Margo. Arrivata ad Haifa - dove vive anche Eliz, ormai sposata e con bambino - Edith divorzia e per sbarcare il lunario s'impiega come donna delle pulizie. A diciassette anni si sposa di nuovo: ma anche questo matrimonio si rivela presto un disastro, il marito la sfrutta economicamente, la picchia, la respinge. Edith divorzia di nuovo. Dopo un breve soggiorno a Tel Aviv, torna ad Haifa dove prima tenta di lavorare come cantante in un night club (ma “[...] il giorno dopo mi licenziarono perché non sapevo distinguere un *do* da un *si*”)⁵, poi s'impiega come cameriera in un ristorante. Vorrebbe cambiare lavoro, ma parla e scrive male l'ebraico; inizia allora a non vedere altra possibilità che lasciare il paese. Per evitare di prestare il servizio militare e poter partire, a vent'anni si sposa

una terza volta con un conoscente, anche lui ungherese, che accetta le nozze unicamente per avere dal governo il diritto ad una pensione e ad una casa. Insieme a lui trascorrerà un unico pomeriggio, seduta su una panchina del porto a guardare le navi in partenza. Una volta ottenuti i documenti necessari, Edith Bruck divorzia e lascia Israele. Dopo una manciata di anni strascorsi in nuovi e difficili pellegrinaggi, nel 1954 si trasferisce a Roma dove, fatti salvi i frequenti viaggi intrapresi per ragioni familiari o lavorative, risiede tuttora e dove conoscerà Nelo Risi, che sposerà dopo circa dieci anni di convivenza e con il quale coltiverà un duraturo e tenace sodalizio.

L'opzione autobiografica.

L'esordio letterario di Edith Bruck coincide con la pubblicazione, nel 1959, di *Chi ti ama così*, un racconto autobiografico che nel '45 aveva iniziato a scrivere in Ungheria, nella sua lingua madre. Ma il caso vuole che il quaderno che contiene i suoi appunti relativi al testo vada perduto e che il lavoro di riscrittura, che l'aveva accompagnata nel corso dei suoi molti spostamenti di quegli anni, non conduca alla stesura di un testo compiuto fino al '58, quando l'autrice già da tempo risiede in Italia. È solo a questo punto che Bruck riuscirà a restituire la sua storia; e lo farà in italiano, una lingua d'elezione che si troverà a scegliere di nuovo pressoché ogni volta quasi questo suo strano, impervio nomadismo linguistico s'imponga come consustanziale al radicamento in quella unica patria che è il suo vissuto - e di cui l'opzione autobiografica (ossia il cardine della sua intera produzione letteraria), si farà poi in qualche modo garante.

L'autobiografia coinciderà quindi con un'oggettivazione del proprio Io dinanzi a un lettore-narratario che con la sua presenza restituisce coerenza ad un'identità che si scopre e si racconta, appunto, perché in relazione ad uno sguardo altrui; uno sguardo che non soltanto rende testimonianza di quanto viene chiamato a vedere, ma cui è addirittura concessa la facoltà di legittimare la *costruzione* stessa di tale identità, non soltanto la sua mera restituzione. Mai come in questo caso, la natura dialogica già intrinseca a moltissime delle narrazioni femminili concentrazionarie - un dialogo a doppio senso, allestito sia all'interno di quell'universo di rapporti che costituiva la specificità dell'esperienza del campo sia, più tardi, di quel reticolato di interlocuzioni e di contrasti chiamati a segnare la distanza rispetto ad una tradizione di racconto a lungo quasi esclusivamente al maschile - diviene qui invece parte di una riflessione esclusivamente su di sé, sul proprio vissuto, sui vincoli tra passato e presente (e tra

esperienza e scrittura) che si sottrae ad ogni attesa o aspettativa esterna. L'intero percorso letterario autoriale, costruito appunto intorno ad un'inesausta reiterazione di figure e di temi connessi alla detenzione nel Lager, conferma in altri termini come l'elezione di tale vissuto ad universo pressoché esclusivo di riferimento assuma una valenza conoscitiva direttamente riconducibile alla diade autolegittimazione/racconto di sé. A questa stessa esperienza rimanderanno poi anche i frequenti richiami ad una dimensione privata successiva al campo, la cui valenza etica o, per così dire, *semantica*, si trova comunque ad essere attivata dal suo porsi come vincolata, derivata, sempre ed in ogni caso desumibile dal proprio status di sopravvissuta.

Bruck è pienamente consapevole di come la questione di una legittimazione del sé in relazione alle facoltà demiurgiche del racconto autobiografico non possa non rinviare al problema più ampio della testimonianza concentrazionaria. E sa bene come, dagli anni novanta in poi, si sia gradualmente creato un ambito di *racconto obbligatorio*, posto in essere per evitare fraintendimenti nuovi o ulteriori, per onorare il dovere della memoria, per reagire alle provocazioni dei negazionisti di ogni specie o perché si è ormai accolta l'ottica "industriale" di una testimonianza su larga scala⁶ che coinvolga tutti e che segua percorsi e criteri predefiniti, in un'illusione di completezza e di esaustività che ha talora avuto a che fare più con le leggi della statistica che non con le singole verità individuali.

Nel caso di Bruck l'esistenza di un patto testimoniale⁷ con il lettore, che implichi sia la nascita del racconto sia l'attenzione dell'ascolto, non ha tuttavia nulla a che fare con tutto questo. La precisione chirurgica con cui Edith traccia il diagramma della propria sofferenza non è motivata né da condizionamenti esterni, né dalla resa alla necessità di inserire la propria voce entro il più ampio regesto delle testimonianze femminili sul campo. Non c'è mai, all'interno degli infiniti richiami al Lager (diretti o mediati) che costellano la sua produzione letteraria, la presenza di un movente che non riconduca ad una necessità squisitamente interiore: e l'esemplare esclusività del proprio narrato non verrà, in tal senso, mai posta in discussione. Qualunque forma di racconto che le appaia riconducibile agli obblighi di una trasmissione collettiva dell'esperienza - o a quella "necessità risarcitoria" che in parte connota larga parte delle testimonianze concentrazionarie femminili -, viene pertanto rigettato quasi fosse un corpo estraneo, un'inutile zavorra che sottrarrebbe unicità all'io, al vissuto, al testo. Il racconto di sé diviene quindi esemplare solo ed esclusivamente nella misura in cui si attesta come

luogo di una strategia conoscitiva che rimanda ad un'autoconoscenza in fieri, attivata appunto dall'atto stesso della scrittura autobiografica.

Il discorso autoriale pone insomma la riflessione su di sé in una posizione di centralità assoluta, così che la relazione tra l'esperienza e il linguaggio, tra l'espressione e l'affermazione dell'io prescindano da un universo altro di riferimento. Non a caso, perfino il reticolo dei rimandi intertestuali impliciti ed espliciti che costellano l'intero *corpus* delle opere di Bruck quasi non ammette riferimenti che non siano interni al perimetro della sua scrittura, sì da escludere (fatte salve rarissime eccezioni) ogni eventuale nesso con il regesto delle testimonianze altrui. L'opzione autobiografica, e la caparbia fedeltà alle forme e agli statuti di tale opzione, dunque assume qui tutti i caratteri di un'autonarrazione allestita in funzione dei propositi e delle attese dell'io assai più che non di un pubblico di protagonisti o di fruitori dell'esperienza concentrazionaria. Il che poi corrisponde ad una strategia retorica in larga parte attivata - in *Chi ti ama così* come nei racconti della silloge *Andremo in città*⁸, nei romanzi una volta ancora d'impianto autobiografico *Le sacre nozze*⁹, *Transit*¹⁰ e *Mio splendido disastro*¹¹ come nei più recenti *Nuda proprietà*¹², *Il silenzio degli amanti*¹³, *L'amore offeso*¹⁴ e *Lettera da Francoforte*¹⁵ - grazie all'oggettivazione di un io narrante che diventa il tramite di un racconto in terza persona, e ad una predilezione per tempi verbali narrativi su cui appuntare un discorso, appunto, narrativizzato, quasi sempre introdotto da un *verbum dicendi* e interrotto appena da rari dialoghi e rare aperture al discorso indiretto libero. L'andamento interlocutorio della scrittura di Bruck assume in tal modo il carattere di un'inesausta interrogazione di sé, di un monologo che si sostanzia di una costante, interna dialogicità che poca o nessuna attenzione concede a questioni percepite dall'autrice come "esterne" e tutto sommato ininfluenti - dal dibattito sul dovere della testimonianza alla specificità dell'esperienza e delle scritture concentrazionarie femminili, fino alle potenzialità e alle limitazioni complanari, qualora si parli di Lager, al concetto stesso di patto autobiografico.

Dinanzi alla Edith dodicenne che è stata scaraventata ad Auschwitz si accampa dunque, in una radicale solitudine e autonomia, l'Edith che vent'anni dopo una prima volta, e nel corso degli anni a venire molte altre volte ancora, renderà testimonianza di sé tentando di scendere a patti con il dolore, con le insufficienze della scrittura, con l'incomprensione degli interlocutori eletti dal caso o da una qualche necessità pratica o affettiva. La Edith che, ancora oggi, continua a raccontare il campo perché consapevole

di non poter convivere con questo suo atroce «inquilino» che la abita se non consentendo agli altri di

[...] partecipare al mio Auschwitz, sposo, mostro fedele che non ammette né separazione né divorzio né silenzio; convivente invisibile, indivisibile Dio del male.¹⁶

Il campo come “figura”.

La memoria dell'esperienza concentrazionaria dilaga dunque all'interno dell'intera produzione autoriale non decretandone uno stato di perdita, ma assumendo invece il ruolo di un attivatore di senso, di un tramite conoscitivo che tematicamente si ripercuota su ogni esperienza di vita e di scrittura a venire. Bruck lascia insomma che Auschwitz le s'imponga con la forza di una memoria originaria dalla quale non è possibile prescindere, se non a costo di una perdita radicale dell'identità; una memoria che tenterà poi di restituire entro gli impianti di un'autonarrazione impossibile da ricomporre in un disegno *definitivo*, da porre magari in relazione con altre ed analoghe memorie altrui.

È appunto entro i confini di questa esclusiva e totalizzante relazione con il sé (che pur rinviando al canone dell'autobiografia, si pone invece come del tutto inedita all'interno dell'universo delle scritture concentrazionarie femminili: tanto più se si considera l'ampiezza e la longevità della produzione di Bruck) che nasce la singolare qualità interrogativa e autoreferenziale di un tale patto autobiografico. Ed è da qui, dalle impervie sponde di questa precaria teodicea del Lager, che Edith Bruck compie la più singolare e dolorosa delle operazioni di recupero e di riattivazione memoriale riproponendo la scena primaria del Lager in uno spazio che non è più esclusivamente quello del proprio vissuto *documentario*, ma anche e soprattutto quello dell'immaginazione, della creazione, della trasfigurazione letteraria. A guidarla è un movente preciso: ossia il desiderio di risarcire la propria infanzia e la propria innocenza tradite dall'orrore attraverso l'ausilio di un'intelligenza e di una maturità attivate *non* da una mera rivisitazione memoriale (sollecitata magari dal sopraggiungere di uno sguardo adulto finalmente in grado di comprendere, di circostanziare, di ridefinire il senso delle offese), ma dalla *mise en scène* di un Io che riorganizzi e rielabori *sub specie* letteraria quell'antico tradimento. Di qui la necessità di esercitare appieno la propria

sopravvenuta facoltà di selezionarne, evidenziarne e rielaborarne i tratti in un gioco combinatorio dotato di una precisa valenza euristica, allestito nella speranza che possa implicare l'acquisizione di una nuova, insospettata consapevolezza di sé.

Una volta stabilito l'esatto perimetro della cronaca dei fatti attraverso il racconto autobiografico *Chi ti ama così*, già a partire dalla silloge del '62 *Andremo in città*¹⁷ Bruck dà infatti avvio ad un percorso di rivisitazione del proprio vissuto. Un percorso che, nella novella *Silvia*, condurrà alla storia di una bambina sepolta sotto la neve e salvata dal figlio di un ufficiale nazista (l'io narrante) il quale, ignaro delle intenzioni omicide paterne, la porterà a casa con sé per farne una compagna di giochi - poi ribattezzata, appunto, con il nome di Silvia. Il padre, ovviamente, non è d'accordo. La bambina è ebrea, ha cucita sul cappotto una stella gialla: verrà quindi rinchiusa in un bunker dal quale, in tempi brevi, dovrà essere prelevata e condotta in un campo. La piccola invece si salverà, grazie ad un improvviso bombardamento al quale sopravvivranno soltanto i due protagonisti; e quando più tardi arriveranno i soldati dell'esercito alleato, questa volta sarà «Silvia» a ribattezzare il figlio dell'ufficiale, riconducendolo entro i termini di un'identità tagliata su una misura che finalmente le appartiene:

Robert Lewy - disse Silvia sorridendo. Poi rivolgendosi a me disse in tedesco: - Sei il mio fratellino, vero?¹⁸

I termini della questione qui si ribaltano, una prima volta, in senso esplicitamente risarcitorio: per la piccola perseguitata, il figlio del persecutore non diviene semplicemente l'oggetto di un perdono forse immeritato dinanzi all'entità delle offese subite, ma di una riformulazione del nome che riconduca (in termini opposti) a quella stessa cancellazione dell'identità che è stato poi uno dei più efficaci strumenti di annichilimento degli ebrei.

Il tentativo di riallestire - appunto, rovesciandoli - i cardini documentari della propria esperienza tornerà successivamente ad imporsi come centrale subito dopo la parentesi costituita da due testi ancora di impianto strettamente autobiografico, il romanzo *Le sacre nozze* (1969) e i tre racconti della silloge *Due stanze vuote* (1974)¹⁹. Nel 1978, Edith Bruck dà alle stampe un racconto lungo, *Transit*²⁰. La protagonista della storia, l'ex deportata Linda Weinberg, viene assunta da un regista come consulente sul set di un film ambientato in un Lager femminile. Linda accetta di mostrare alle attrici protagoniste e alle comparse come *recitare* in modo plausibile la fame, la paura, la

desolazione, la morte che regnavano all'interno del campo; e accetta pure di stilare una statistica delle violenze inflitte più di frequente, di fornire indicazioni relative alla geografia interna del Lager, nonché di fungere da supporto psicologico e da consolatrice di fronte agli altalenanti umori delle attrici.

Rispetto al racconto *Silvia*, questa volta l'esperimento è più radicale, più doloroso. Qui non sono i termini della propria esperienza ad essere rovesciati in una finzione amaramente, ironicamente risarcitoria. La grottesca trasformazione del Lager nella fittizia irrealtà del set cinematografico, la cui verosimiglianza è garantita dalla sola persona in grado di cogliere appieno la distanza tra la realtà dell'orrore e il suo simulacro, rimanda piuttosto (appunto, in modo figurale²¹) alla verticalità di un evento *staccato* rispetto al fluire della storia, e dunque visto e interpretato nella sua definitività di manifestazione di un Male assoluto. Un evento che non può essere superato, ma che può tuttavia arrivare a *compiersi* all'interno di una vita costretta a fare i conti con l'illusorietà di ogni via di fuga, di ogni possibile risarcimento. Di qui, la creazione di una relazione figurale che saldi il Lager alla sua tragica trasformazione nello spazio di una rappresentazione astratta del dolore, e in cui deflagri quanto di quel dolore, nell'immanenza del proprio vissuto, appariva ancora come una condizione provvisoria, forse non immedicabile. Mentre corre di qua e di là tra le baracche costruite dalla produzione, mentre asciuga le lacrime di un'attrice esasperata da un trucco crudele e dai rigori della dieta, mentre subisce le pesanti ironie del regista che da lei pretenderebbe più precise indicazioni sulla logistica e le traiettorie della disperazione e della morte, la protagonista di *Transit* vede così compiersi pienamente il suo destino di esiliata dalla vita. Linda comprende, senza più illudersi che la sua sia una condizione provvisoria, che dal campo non si esce, e che la sua esistenza si è ormai già consumata nell'eternità di un orrore senza remissione che nessuno mai potrà condividere, o comprendere. Un orrore che l'irrealtà del set appunto riflette ed amplifica, riassumendone e rivelandone figuralmente l'immobile, improvvida persistenza. Di più: la partecipazione in qualità di regista alla scena per lei *primaria*, viatico di un tentativo di esorcismo, di rimozione o addirittura di risarcimento, condurrà ad una sorta di rivalsa da parte del Lager, che parrà volersi vendicare della protagonista e della sua correttezza all'allestimento della finzione avvelenando tutto ciò che le accade al di fuori del set. L'albergo in cui alloggia, la strada buia in cui viene interrogata dalla polizia in merito ad un suo alterco con il proprietario di un negozio (l'uomo l'aveva insultata e picchiata per ragioni oscure, vincolate una volta di più a quel destino di innocenza violata che

continua a perseguirla), l'ospedale in cui viene ricoverata per una ferita al braccio diventano così le stazioni di una *via crucis* in cui Linda continua a scontare l'ostilità del mondo verso la vittima che ha deciso di svendere, di mercificare, di banalizzare le proprie offese: fino al punto di "andare dall'attrice francese ad insegnarle come si muore di fame"²², e da quella americana per chiederle di stringere meno la cintura visto che, secondo il regista, "non deve eccitare i suoi aguzzini, non ancora, solo nella seconda parte del film"²³.

Dopo il romanzo nuovamente d'ispirazione autobiografica *Mio splendido disastro* (1979) - nel quale torna il racconto del campo, ma come viatico di un monito alla resistenza e ad una rinnovata capacità d'amore di fronte ai disastri sentimentali di un presente segnato dall'abbandono del marito - , e dopo i due tributi alla memoria dei genitori uccisi costituiti dalla raccolta di poesie *In difesa del padre* (1980) e dal lungo monologo in forma epistolare *Lettera alla madre*²⁴, nel '93, con *Nuda proprietà*, Bruck torna ad allestire una relazione figurale con il Lager. L'io narrante, Anna Wolf, è ancora una volta un *alter ego* dell'autrice. Come lei è reduce da un campo di sterminio, come lei risiede a Roma da molti anni, e come lei è la moglie di un uomo che, pur avendola lasciata, non l'ha dimenticata e nella propria vita ormai condivisa con un'altra donna ha ritagliato un riservato dominio di natura coniugale fatto di consigli, di pranzi condivisi, di qualche affanno e preoccupazione in comune. In questa vita solida e fragile ad un tempo irrompe la notizia dello sfratto, improvvisamente notificato ad Anna dalla sua padrona di casa. Di qui il dolore dinanzi alla necessità di dover lasciare libera di cose e persone quella che per trent'anni è stata la sua "cuccia solitaria"²⁵, la sua "casa-paese"²⁶ in cui hanno trovato posto i rari, preziosi cimeli che rinviano ad affetti ormai perduti - le fotografie dei genitori morti nei campi, un pezzo del grembiale da festa della madre, qualche oggetto, qualche libro. In una Roma ormai fredda e sbiadita, che molto ha dimenticato della generosità e del calore con cui aveva accolto la protagonista quando, poco più che ventenne, vi era giunta per la prima volta, la casa è per Anna il solo luogo in cui le sia possibile ritagliarsi una qualche consistenza, dimenticare la propria condizione d'eterna assediata dalla vita, riposarsi dimenticandosi di sé, della propria condizione di sradicata, delle proprie contraddizioni, preclusioni, controsensi. Ma è necessario andarsene; la vita sembra voglia mettere alla prova chi un tempo, nel Lager, aveva dimostrato una grande capacità di resistenza e ora pare invece essersi smarrita nel limbo di un'acuta, dolorosa estraneità. Occorre dunque reagire; cercare un *ubi consistam* in cui potersi acquietare, riannidare.

Anna viene a sapere che nel quartiere Prati è in vendita la nuda proprietà di una villetta la cui proprietaria è un'anziana svizzera, Erika Kremer, che probabilmente non resterà ancora a lungo in vita; il prezzo è buono, la casa è graziosa, la transazione pare si possa condurre a termine. In realtà, Frau Kremer è la vedova svanita e rancorosa di un ex ufficiale nazista, perduta da anni in grotteschi sogni di rivalsa che si appuntano, simbolicamente, sull'impossibile "riconquista" di una ex proprietà in bassa Slesia in una provincia divenuta, dopo la guerra, parte integrante del territorio polacco. Anna vorrebbe allontanarsi da questa donna infernale, con i suoi rosoli e le sue gentilezze ondivaghe in cui eviterebbe di prodigarsi se soltanto immaginasse che l'acquirente della villa è un'ebrea; ma si ostina invece a mostrarsi interessata all'acquisto della casa, che finirà poi per comprare e nella quale addirittura traslocherà - relegandosi in due stanze riverniciate di bianco divise da un sottile tramezzo dall'appartamento di Kremer.

La protagonista decide così di convivere con una donna alle cui spalle vede stagliarsi, netta, l'ombra dei propri aguzzini: e per vendicarsi l'assedia con i suoi poveri cimeli di morte portati con sé e subito esibiti, ostentati. Abdicando alla propria eterna necessità di difendersi, nella figura dell'anziana tedesca Anna vorrebbe insomma colpire il Lager; vorrebbe che la propria innocenza si opponesse alla sua colpa, che il proprio spazio vitale deflagrasse all'interno di quello della nemica. Anna s'illude che istituendo una relazione di natura, ancora una volta, figurale, tra il perimetro alieno e siderale dell'esperienza concentrazionaria e quello altrettanto alieno delle due candide stanze della villa di Kremer, possa arrivare ad adempiersi quanto d'incompiuto e di provvisorio alberga nella propria esistenza d'innocente perseguitata che non ha saputo, o potuto, dimenticare; s'illude che a questa violenta invasione dello spazio vitale dell'altra, che lei vorrebbe il più possibile odiosa e distruttrice, possa saldarsi (trovando quindi una spiegazione, una collocazione semantica) l'esperienza odiosa e distruttrice del campo. Di qui l'importanza di sottolineare la propria identità e provenienza dinanzi alla tedesca così da farle paura, da atterrirarla con tutto il peso dei propri morti, dei propri fantasmi, di una vita mai più pienamente vissuta e anzi vissuta come in clandestinità, come rubata a chi invece è stato ormai cancellato, annichilito.

Se trasloco, vado dalla vecchia. Faccio imbiancare e disinfettare con la calce ogni angolo [...] Quando le dirò chi sono non ci sarà più, sparirà.²⁷

Il Lager, la perdita, il dolore sembrerebbero quindi poter riconquistare un senso in quanto prefigurazione di un ritrovato diritto a palesare la propria identità di vittima.

Una vittima che ha scelto come scena del confronto con il carnefice uno spazio in cui è finalmente possibile un rovesciamento, tale per cui l'aguzzino è una vecchia inerme e svanita, assediata da chi vorrebbe provocarne la scomparsa. Ma Erika Kremer non scomparirà; né riconoscerà intorno ad Anna i segni della sua appartenenza all'universo delle vittime, o il gioco à rebours da lei messo in piedi. Come già la protagonista di *Transit*, Anna rimarrà dunque nella sua condizione di esiliata dalla vita; e il fallimento di questo suo incongruo sogno di riscatto finirà per sequestrarla, paradossalmente, nel carcere di una grottesca convivenza con il nemico. Le due anguste, bianche stanzette che avrebbero dovuto essere il teatro di una liberazione e di una vendetta diventano pertanto, una volta di più, l'*huis clos* in cui si adempie quanto d'incompiuto e di provvisorio era già prefigurato nel campo. Alberga in esse l'immanenza di un male assoluto che non deve spiegazioni a nessuno, né ai vivi, né ai morti; un male che pare nutrirsi delle speranze e delle memorie all'interno di scenari incongruamente allestiti dalla vittima, che appunto in essi auspicava di veder rappresentato il senso nuovo, e ulteriore, del proprio destino.

C'era. Ma era come se non ci fosse. Come se non ci fossero neanche i miei morti. Guardava la biancheria già in ordine nell'armadio aperto. Di colpo illuminata, mi resi conto che non avrebbe mai guardato dove avrei voluto io né mi avrebbe mai sentito. Mi crollò il mondo addosso. La speranza mi lasciò sola. Inutile. Sconfitta. Impotente. Con l'anima strappata.²⁸

La centralità di una rivisitazione in chiave figurale del vissuto concentrazionario tornerà poi ad imporsi (sia pure nei termini di una sopravvenuta consapevolezza d'irrealizzabilità) nel '95 con il romanzo *L'attrice*²⁹. Diversamente da molte delle opere precedenti, l'attrice pare qui volersi garantire un margine di distanza optando per una narrazione saldamente contenuta entro il perimetro di una focalizzazione interna, tale per cui la prospettiva è quella del personaggio protagonista - la cui storia è raccontata in terza persona da un narratore eterodiegetico, che analizza gli avvenimenti dall'esterno. La vicenda di Linda Stone, un'attrice ormai pressoché dimenticata che per risalire la china accetta di rivelare la sua identità di ex deportata e di interpretare sé stessa in un documentario sui campi nazisti, rinvia ad un'analogha esperienza compiuta dalla stessa Bruck, che nell'83 ha accettato di apparire in un documentario ungherese girato nei propri luoghi d'origine (*La visita*).

Avevo accettato di percorrere la mia esistenza a ritroso, fino al mio paesino natio, aggirandomi nel rudere della mia casa, pazza di un dolore soffocante. E senza neppure la certezza che sarebbe servito a qualcosa.³⁰

In realtà, già nel '74, nel racconto eponimo della raccolta *Due stanze vuote* Bruck aveva posto in atto un analogo processo di distanziamento raccontando in terza persona di una primissima visita nel proprio villaggio natio. Judith, la protagonista del racconto, torna insieme al marito per ritrovare la propria casa, i propri fantasmi, i rari amici e parenti ancora vivi. Ed è un'esperienza atroce, che la pone di fronte agli inauditi rancori di chi è rimasto nel suo paese e ritiene quindi di non aver avuto le sue stesse *possibilità* di andarsene, di viaggiare, d'istruirsi, di «diventare una signora»³¹. In mezzo alla folla di gente che desidera incontrarla, interrogarla, ospitarla per un povero pasto che le dimostri che non l'hanno dimenticata e che anzi ognuno ricorda un luogo, un volto, un episodio della sua breve infanzia, Judith scopre che c'è ancora chi ritiene di sentirsi in credito nei suoi confronti: perchè è ancora giovane e piacente, perché era la proprietaria di una casa che non le appartiene più ma che pare non sia finita nelle mani giuste, o semplicemente perché è sopravvissuta e il suo stesso essere ancora in vita rinvia a colpe antiche, difficili da assolvere.

Le persone che la seguivano fin dall'arrivo al paese lentamente sparirono e vennero sostituite da gente nuova, a volte totalmente sconosciuta a Judith. Erano vecchie donne col volto seminascosto dal fazzoletto scuro che portavano sul capo, bocche senza denti che volevano un bacio: un bacio di assoluzione per qualche peccato? Una stretta di mano che lavasse qualche macchia? Chiedevano un sorriso, una parola dall'ebrea che ora li disculpava. Erano costretti per un attimo a ricordare, a pensare, a far rivivere gli anni terribili quando in una misura più o meno grande tutti erano stati colpevoli verso gli innocenti del villaggio. Solo ora recitavano una preghiera, ora piangevano per quella sorte, solo ora si accorgevano della mancanza dei vecchi, dei bambini, dei giovani nati e cresciuti a pochi passi dalle loro case?³²

Ne *L'attrice*, ventuno anni più tardi, Bruck torna quindi a tematizzare il ritorno ai luoghi del proprio antico vissuto. Ma nel romanzo c'è il rinvio ad una più avvertita ed efficace oggettivizzazione di sé e della propria esperienza, raddoppiata e come potenziata da quell'analoga reificazione di sé e della propria storia che costituirà per la protagonista una sostanziale *condition d'être*; nonché un'ulteriore garanzia che tra l'attrice che mercifica il Lager per tornare a far parlare di sé e la bambina deportata ad Auschwitz, può non esserci, in definitiva, che una mera coincidenza anagrafica. In altri

termini, Linda s'impone di abitare un altrove da sé così come Judith non avrebbe saputo o voluto fare: e dunque interpreta il più inaudito di ruoli, quello della ex deportata che passa al vaglio i propri ricordi, li quota, li svende. La sua non è dunque un'operazione che possa o voglia conquistarsi una qualche valenza testimoniale; e neppure è il riallestimento di un Io che, nella verticalità di una relazione figurale tra l'evento passato e la sua reinterpretazione nel presente (cui rimandavano invece gli atroci scenari di *Transit* o di *Nuda proprietà*), tenti di condurre ad una maturazione di senso quanto nel Lager era ancora puro e immedicabile dolore. Qui il tempo è invece tornato a scorrere: la scelta di Linda postula insomma la piena diacronia di un asse temporale che ammette l'esistenza di una diversità, di un'evoluzione, di una distanza cronologica tra la sua lontana realtà di deportata e il suo presente di attrice che riduce quella realtà a finzione, a vuoto simulacro.

Una volta di più, tutto questo rimanda simbolicamente ad uno dei temi cardinali della produzione autoriale, ossia al mancato accertamento della propria identità: qui tanto più provocatoriamente esibita quanto più evidente è la necessità, da parte del soggetto deprivato del proprio nome e della propria storia, di restituire poi a tale nome e a tale storia un senso, una *utilità*. Un'identità che, ne *L'attrice*, viene tuttavia definitivamente confinata nell'impossibilità di un recupero e si riduce a vago canovaccio di una *mise en scène* in cui l'esperienza di allora dilaghi nella finzione di oggi, il terrore di allora nell'attualità di una rappresentazione grottesca. In tal senso, *L'attrice* si pone in una posizione di oltranza rispetto all'opzione conoscitiva della scrittura di Bruck: non più luogo di una ricerca e di uno svelamento dell'identità - sia pure condotta entro l'aspro percorso di una narrativizzazione della propria biografia sempre e comunque *fallibile* -, ma di una sua definitiva sanzione d'inconsistenza, d'irrecuperabilità³³.

A Linda non resta dunque che tentare di riannettersi la passata prigionia in chiave di notizia, di novità che spiazzi il pubblico e ne riconduca l'attenzione su di sé. Ma sarà un'operazione compiuta non con freddezza, ma con un furore ed una caparbietà autopunitiva: quasi questa svendita del proprio dolore fosse un prezzo da pagare per non aver saputo degnamente vivere, né degnamente morire. In questo atroce scacco che si consuma si avverte dunque la misura esatta di una colpa irredimibile, che non ammetterà altri *experimenta* di natura risarcitoria. In questo senso, l'adozione della terza persona finisce per semantizzare lo scacco, così che l'intero romanzo pare collocarsi sulla sponda di una riconsiderazione di segno negativo del ruolo *ermeneutico* dell'autobiografia trasformandosi in romanzo "a tesi", scritto a valle di una risoluzione

conoscitiva e non quando i presupposti di tale conoscenza ancora erano in predicato. La storia di Linda non coincide con una reale ricerca dell'identità quanto piuttosto con la narrativizzazione di una prestabilita presa di coscienza autoriale, relativa all'insensatezza sia di un recupero di senso da prestare all'esperienza concentrazionaria (sollecitato appunto dalla verticalità di una relazione figurale), sia del valore ermeneutico di una rivisitazione memoriale immancabilmente insufficiente, falsificatrice, inutile.

E quando a Dachau, davanti allo sguardo allibito della troupe, l'attrice si spoglierà del proprio ruolo e si perderà nella lettura della lunghissima lista dei campi di concentramento nazisti stampata su una parete del campo, nella registrazione della nuda concretezza della nomenclatura dell'orrore riconoscerà la definitività di un'alienazione che la ridurrà ad un pirandelliano *silenzio di cosa*: senza più traffici con il tempo e la memoria, senza più strategie retoriche di ricostruzione del sé.

Il ruolo della testimonianza. La perdita della Heimat.

Dopo la parentesi costituita nel 1999 da *Signora Auschwitz*, una sorta di lunga auto-intervista che Bruck rilascia a se stessa raccontando la propria nutrita esperienza di testimone militante che per lunghi anni ha accettato di raccontare Auschwitz dinanzi agli interlocutori e ai pubblici più diversi (studenti di liceo o bambini delle scuole elementari, ma anche storici, ex deportati, correligionari e connazionali, sollecitati magari a mettersi in contatto con lei dopo aver visto il documentario *La visita*), con *L'amore offeso* (2002) e il recentissimo *Lettera da Francoforte* (2004) Edith Bruck torna a narrativizzare il proprio vissuto successivo al campo.

Va rilevato tuttavia come l'intera sua produzione sia compresa tra queste due realtà che si intrecciano e si alternano: così che il Lager si accampa in qualità di eterno controcanto che s'insinua tra le pieghe dell'aspro e inquieto presente autoriale, fino a privarlo anche solo dell'ipotesi di una possibile pacificazione interiore. Il campo è la nera ombra su cui si staglia il naufragio di ogni eventuale sogno d'amore; è l'entità fantasmatica che raggela ogni investimento lavorativo o affettivo, ogni tentativo di fuga dal proprio passato, ogni auspicio di rifondazione dell'identità - foss'anche attivato dal racconto, appunto, dell'esperienza concentrazionaria. La scrittura di Bruck è insomma come innervata dalla presenza rocciosa di un irredimibile dolore morale, che pare non poterle concedere che l'alternanza tra un ritorno alla propria infanzia spezzata e la

biografia di un presente d'impotenza e di sradicamento. È la scrittura di chi sa di non poter sfuggire a quel *character indelebilis*³⁴ che Jean Améry attribuiva al dolore dell'innocente torturato, alla sua angoscia, alla sua eterna sfiducia nel mondo.

Chi ha subito la tortura non può più sentire suo il mondo. L'onta dell'annientamento non può essere cancellata. La fiducia nel mondo crollata in parte con la prima percossa, ma definitivamente con la tortura, non può essere riconquistata. Nel torturato si accumula lo sgomento di avere vissuto i propri simili come avversi: da questa posizione nessuno riesce a scrutare verso un mondo in cui regni il principio della speranza. Chi è stato martoriato è consegnato inerme all'angoscia. Sarà *essa* in futuro a comandare su di lui.³⁵

Ed è appunto alle torture subite nel Lager che immediatamente riconducono le piccole torture della quotidianità di un amore ch'è uno "splendido disastro" o delle frequenti disillusioni economiche, lavorative, amicali dell'autrice: disillusioni descritte fin nei più minuti particolari, così che appaiono sulla pagina come sostanziate d'una concretezza di cronaca incontrovertibile e quasi ingombrante, saldate le une alle altre nelle stratificazioni di una memoria del dolore che non concede tregua. Di qui l'estrema fedeltà autoriale al territorio circoscritto di questa sua biografia dello sradicamento e della perdita, e ai temi e ai motivi ad essa collegati: tutti ugualmente riconducibili all'immanenza di un orrore più antico, dal quale non le era stato possibile difendersi e che torna ora a straziare, ad offendere. La dolorosa relazione con un marito per lo più assente, i faticosi impegni lavorativi, il difficile rapporto con un femminismo a suo parere fatto di "slogan appena imparati a memoria" o il dolore imposto da un corpo in rivolta che la insidia con mille malattie psicosomatiche rimandano pertanto ad una ferita concentrazionaria esplicitamente chiamata in causa, di cui il mondo poco o nulla comprende e di cui la scrittura si sostanzia - senza tuttavia riuscirne a venire a capo.

La testimonianza pubblica si pone dunque come il luogo di un tentativo di espressione e di diagnosi di una condizione privata. Una condizione che tuttavia ha assai poco a che fare con l'obbligatorietà di una memoria - da Bruck poi volontariamente relegata nello spazio esile dell'incontro organizzato con questa o quella platea³⁶ - deputata a *consolare* un uditorio chiamato ad ascoltare chi si accampa, dinanzi ai propri morti, in qualità di "sopravvissuto"³⁷. La scrittura si pone in tal senso come il territorio di un'investigazione tesa a riformulare i termini di un'identità che s'interroga all'interno di un perimetro irripetibile e privato, che nulla concede alle attese e agli obblighi implicati dal proprio *status* di sopravvissuta. In altri termini, il continuo rimando al

Lager, presente in filigrana come un'immanenza d'offesa cui rimanda ciascuna ferita o incomprendimento o impossibilità d'essere, non comporta che l'autrice si ritagli un ruolo all'interno della tradizione testimoniale concentrazionaria, al contrario da lei violentemente rifiutato. Dinanzi alle radicali insufficienze della parola, Bruck utilizza al contrario le risorse implicite nell'allestimento di una distanza narrativa necessaria sia a sperimentare possibili vie di fuga che nella vita le sono precluse (di cui, di volta in volta, andrà verificando lo scacco), sia ad attivare un'intensificazione semantica dei caratteri di un'identità in cui dal gioco combinatorio degli elementi autobiografici scaturisca un'interrogazione esistenziale.

Lo sguardo di Bruck non si conforma insomma a quella grammatica interiore che, in Etty Hillesum o in Gertrud Kolmar, dalle asprezze di un «destino avverso» traeva le potenzialità eroiche di un *amor fati*: al contrario, la sua esperienza si pone come del tutto interna alla propria risentita consapevolezza di aver subito un danno atroce, dinanzi al quale non esiste perdono o risarcimento possibile. A Edith l'orrore fu inflitto in un'età che non le consentì neppure di accertare i possibili moventi della persecuzione - da lei invece subita, nel remoto *huis clos* di un villaggio di campagna, con quel vago senso di colpa che assedia tutti i bambini offesi -; e dunque non poté che mancarle un'attitudine meditativa, una capacità di ricontestualizzare e di riformulare, magari nei termini di una sopportazione *attiva*, le ragioni del proprio assurdo essere stata posta al bando. A dodici anni, un'Edith che ama la poesia e assai meno le lezioni d'ebraico vedrà il mondo restringersi, l'indigenza aumentare, più aspri farsi gli scontri tra un padre molto amato e una madre inflessibile nella sua fede serrata come un baluardo. Vedrà l'improvvisa ostilità dei vicini di casa, il dileggio dei compagni di scuola e una strana, incomprensibile disperazione sopraffare i genitori senza che mai nulla le venga spiegato. Vedrà poi la tragedia della deportazione, per lei totalmente inaspettata; e il campo, l'assurdo distacco dai suoi, la violenza dei luoghi, dei carcerieri e perfino delle compagne di prigionia, che spesso le parranno persino più crudeli dei carnefici e dalle quali apprenderà a non attendersi alcun bene.

Solo la voglia di salvarsi, anche a rischio della morte altrui, che annebbiava la ragione. Spesso diventavamo nemiche anche tra noi e le madri strappavano il boccone dalla bocca delle figlie e viceversa. Alla ferocia umana non c'era e non c'è risposta, né ieri né oggi.³⁸

Ponendosi in una posizione decisamente eterodossa rispetto a quanto riferito in buona parte dei racconti concentrazionari "al femminile", Bruck non fa pressoché cenno a

forme di solidarietà o di attenzione da parte delle altre nei propri confronti: all'interno del campo, la sola deportata che si prendeva cura di lei era la sorella Eliz. Di più: c'è spesso, laddove lo sguardo si amplia sul *modus vivendi* delle donne nel Lager, una sfumatura di disprezzo verso molte di quelle piccole pratiche di resistenza che nelle memorie femminili del campo saranno invece interpretate come una contromisura in qualche modo complanare alle implicazioni di una "ferita di genere", e degli oltraggi ad essa conseguenti. Una contromisura necessaria alla creazione di una nuova e più resistente grammatica interiore, utilizzata per reinventare e risemantizzare i confini naturali del proprio stare al mondo; e cui Edith opporrà invece quella che ritiene essere la secca, nitida, atroce irredimibilità della sofferenza maschile nel Lager:

Ma gli uomini erano trattati peggio di noi donne e ne morirono di più. In questo campo [Dachau] la vita era impossibile, ogni mattina accadeva che qualche uomo o qualche ragazzo venisse bastonato o impiccato e noi eravamo obbligate ad assistere al supplizio. Ogni tanto una donna di nascosto andava fra gli uomini per poter vederli meglio perché erano sempre donne, e anche capaci di scambiare un pezzo di pane con un pezzo di specchio, con un rossetto o con un pettine. E ne facevano a loro volta un affare quando ci affittavano quegli oggetti tanto sospirati: per guardarci semplicemente allo specchio o per ravviare i nostri ridicoli capelli con un vero pettine cedevamo una porzione di margarina. [...] A me questo commercio non interessava, preferivo mangiare.³⁹

Questo porsi a distanza potrebbe essere attribuito all'inevitabile divario tra il suo *status* di bambina e quello delle compagne più adulte. Una bambina per la quale la mortificazione più cocente legata al corpo è la fame; una bambina che ha perso la madre e il padre sulla banchina di Auschwitz e a cui non è rimasta che la sorella Eliz, cui si tiene stretta per non smarrirsi in questo mondo alieno di donne disperate di cui non vuole né può comprendere appieno i comportamenti, le reazioni, i legami. E tuttavia, la sua è una posizione che neppure più tardi verrà riformulata in nome di una sopravvenuta, ulteriore consapevolezza. Il campo per Bruck è e resterà sempre quello che lei ha conosciuto, quello che direttamente ha visto e subito a dodici anni. Dunque lo sguardo di allora non potrà che attestarsi come la sola fonte di conoscenza cui attingere, che nessuna questione di genere, o tradizione di racconto concentrazionario femminile, potranno mai modificare.

Nel 2001, in un'intervista rilasciata a Andrea Pető in occasione di un'inchiesta sulle relazioni di genere in Europa all'inizio del nuovo millennio, Bruck inasprirà ulteriormente il proprio giudizio, giungendo ad affermare che

Nei campi le donne si comportavano assai peggio degli uomini. Una donna era nei confronti di un'altra donna più crudele e corrotta di una SS. Secondo me la cosa derivava dal fatto che ci tenevano a dimostrare agli uomini che potevano superarli nell'esercizio del male.

La memoria individuale si pone qui, insomma, come il solo territorio da cui trarre gli impianti di un'ermeneutica che affina ed amplia i suoi territori oltre i confini dell'esperienza vissuta. Il che pone l'accento sulla indubbia legittimità (privata ma anche documentaria, laddove si voglia tener presente l'importanza di una posizione *controcorrente* nell'ambito di un campo, come quello della testimonianza, in cui non si può prescindere dalle nozioni di parzialità e di autoreferenzialità dello sguardo) di stigmatizzare a partire da un'esperienza individuale di sradicamento. Uno sradicamento che, nel caso di Bruck, non postulerà poi soltanto la questione dell'inappartenenza territoriale ad una patria, ma anche e soprattutto l'accertamento di una solitudine assoluta, cui l'inferno relazionale del campo ha dato l'abbrivio e che il presente continua a riproporle. In una vita deprivata anche solo del sogno di una Heimat, tale per cui vivere qui o altrove/ è lo stesso⁴⁰, il solo luogo riconducibile ad una qualche nozione di patria è quindi il proprio vissuto, l'esperienza incancellabile del campo, la memoria dei propri morti.

La funzione conativa attivata in larghe zone della scrittura autoriale assume in tal senso le stigmate di una garanzia d'identità. I continui richiami alla madre uccisa nel Lager, che s'innervano all'interno di tutta la produzione di Bruck prima ed oltre la stesura di quel lungo, aspro, combattuto dialogo costituito da *Lettera alla madre* (1988), diventano pertanto il tramite di una comunicazione con un destinatario ineliminabile perché oggetto di un'inesausta interrogazione sul proprio stare al mondo, e perché presenza fantasmatica che rinvia ad un tempo lontano in cui ancora esisteva una patria, il senso di un'appartenenza e di una discendenza familiare. L'ingombrante e spesso ostile ombra materna si pone dunque come il solo rimando ad una dimensione identitaria tanto più irraggiungibile quanto più la sua assenza si riverbera nell'attuale, fragile, assediata *condition d'être* autoriale e nella sua scrittura, che vorrebbe assestarsi in una qualche verità documentaria o psichica ma non può appunto perché posta in assedio da uno strano senso d'illegittimità. La perdita della madre - assai più che non quella del padre, pure molto amato e forse meglio compreso perché meno aspro, meno ostile alle intemperanze e alle tentazioni libertarie della figlia - non si riverbera quindi all'interno dell'universo letterario di Bruck in virtù di una funzione risarcitoria, ma come prefigurazione delle radicali insufficienze della scrittura, e della vita.

La Heimat dunque è perduta, bruciata insieme allo sfinito corpo materno nei forni di Auschwitz. Ne affiora un richiamo lontano in quel mezzo grembiale materno appeso in cornice nel proprio appartamento e che, in *Nuda proprietà*, diverrà il segno fondante di un'identità che nell'ostensione di quel cimelio di morte avrebbe finalmente voluto vedersi accreditata. Ma il cimelio non parla che alla figlia: per gli altri, resterà blindato nella sua eco silenziosa di monito non compreso, di richiamo ad una colpa da nessuno avvertita come tale. Dinanzi ad una perdita delle radici tanto radicale, non esiste dunque ritorno o sostituzione o riscatto possibile. Persino Israele, il paese di «di latte e di miele» in cui sognavano di tornare i padri, di fronte alle vite spezzate dei sopravvissuti apparirà a Bruck come una terra chiusa e lontana che accoglie a stento, come può:

Alla gente di Israele che ci accoglieva senza scrutarci, che ci faceva posto senza commiserarci, che ci passava accanto senza meravigliarsi, che ci accettava sbrigativamente e quasi senza salutarci, tutta presa dal fervore di un'opera gigantesca, noi rispondevamo con la nostra impazienza di parenti poveri e sventurati chiedendo una sistemazione immediata, insofferenti della loro insofferenza, feriti da tanta freddezza burocratica e da una non partecipazione che giudicavo aberrante. Avrei voluto che piangessero con noi sulle nostre piaghe e sulle nostre ferite, ed erano invece insensibili come il chirurgo che fuma durante l'operazione con la cenere della sigaretta che sembra lì lì per cadere sul ventre squarciato.⁴¹

Altrettanto inutile, ai fini di un riscatto, sarà poi la speranza in un risarcimento economico per i danni fisici e morali subiti nei campi⁴². Inutile non solo perché certamente destinato a fallire davanti all'ostinata ottusità di una burocrazia poco benevola nei confronti dei deportati (tanto più, se donne⁴³), ma perché inutile è il tentativo di presentare i propri crediti ai fantasmi di un passato con il quale non si potrà, in ogni caso, scendere a patti. La perdita della Heimat finirà dunque per imporsi con l'evidenza di una condizione assoluta; così che qualunque altra forma o volontà di appartenenza - o, addirittura, di definizione di sé e della propria identità - sarà alla fine destinata a scontrarsi con l'evidenza di un radicale stato di perdita.

Forse definirsi possono solo coloro che hanno i propri vivi e i propri morti sullo stesso luogo. Io su quale tomba e dove avrei potuto pregare o portare i fiori? Sulla bocca del crematorio che aveva inghiottito mia madre e mio fratello? O in qualche campo coltivato e concimato con ciò che era rimasto di mio padre? Chi aveva perso anche la traccia dei propri morti era privato anche della terra che potesse dire sua.⁴⁴

Israele, l'Italia o l'America sono in tal senso realtà analoghe: derive remote dell'anima, precari rifugi scelti per ragioni spesso casuali, e in cui Bruck abiterà in qualità di eterna ospite, di straniera - diversamente da molti suoi correligionari, ai quali imputerà invece una camaleontica capacità di adattamento ad una nuova "patria" spesso eletta a costo di tacere la propria discendenza, le proprie radici⁴⁵. L'interrogazione e l'esplorazione delle possibilità interlocutorie della scrittura saranno dunque per lei possibili soltanto entro i confini di un'identità che possa interrogarsi da un margine, da una distanza: da cui tentare poi di attivare una sollecitazione di senso, un'intensificazione della spoglia realtà dell'oggi.

La scelta di saldare la propria scrittura a un idioma diverso dalla propria lingua madre, si pone in tal senso come un ulteriore tematizzazione di uno stato di perdita. L'italiano, una lingua appresa per pure e semplici necessità pratiche, non verrà adottato per potersi meglio riconoscere in una patria d'elezione che potesse sostituirsi al paese natio e così ripagarne la perdita⁴⁶. Al contrario, è la lingua «nuova» che sancisce definitivamente l'identità apolide e nomade di chi scrive. Edith Bruck scrive in italiano per ribadire la propria impossibilità di tornare indietro, di trovare un'altra patria che non sia il ricordo, di riaccostarsi ad una lingua madre ormai impraticabile e smarrita perché è la lingua di chi "mi aveva insultato, offeso, cacciato di casa e consegnata agli aguzzini"⁴⁷, lingua dei carnefici della porta accanto e degli assenti, dei morti, morta anch'essa. L'opzione per una lingua straniera (lingua di vita, oltre che di scrittura) diviene insomma il veicolo non di una rinascita, quanto di un esprimersi che da ogni difficoltà o asprezza o slegatura desume nuovamente il senso di una distanza. Una lingua volutamente neutra e senza storia, che nella propria radicale estraneità vede riflettersi un'analogia estraneità autoriale: da sé stessa, dalle proprie radici schiantate, dal sogno ormai disertato di una rifondazione dell'identità.

GIOVANNA DE ANGELIS

Nata a Benevento nel 1969, ha trascorso la sua infanzia a Napoli e si è poi trasferita a Roma. È stata una delle più talentuose voci della critica letteraria italiana degli anni 90 e dei primi anni 2000. Ha scritto con Stefano Giovanardi una *Storia della narrativa italiana del Novecento. 1900-1922* (Feltrinelli) e saggi di ricostruzione storico-letteraria come *Le donne e la Shoah* (Avagliano Editore). Ha inoltre curato antologie come *Disertori* (Einaudi Stile Libero), lavorando per molti anni come editor per la narrativa italiana e straniera. È scomparsa a Roma nel 2013 dopo una malattia. Nel 2014, per Elliot è uscito *La frattura* (Elliot), il suo unico romanzo.

Publicazioni complete

Ha curato e introdotto l'antologia *Il canto ritrovato. D'Annunzio e i poeti contemporanei*, Edizioni Tracce, Pescara, 1995.

Ha pubblicato, rielaborando e approfondendo una parte della sua tesi di laurea, il saggio *La Roma di Malerba*, in "Galleria", a. XXXXV, n.2/3, maggio-dicembre 1995.

Ha curato la ristampa della prima edizione di A. Palazzeschi, "Cavalli bianchi". "Lanterna".

"Poemi", Edizioni Empiria, Roma 1996. Nel medesimo volume, come postfazione, ha pubblicato il saggio Palazzeschi: mezzo secolo di lavoro sulle varianti.

Ha redatto la *Bibliografia generale* e, insieme a Valeria Poggi, i *Profili biobibliografici dell'antologia Poeti italiani del secondo Novecento*, a cura di Maurizio Cucchi e Stefano Giovanardi, Mondadori, Milano 1996, pp. 1030-1238.

Ha pubblicato il saggio *l'eterno ritorno*, dedicato alla poesia contemporanea, in "Pelagos", anno IV, n.4, settembre 1997.

Ha pubblicato il saggio *Gadda e Roma. La babele e il sistema*, dedicato al rapporto tra la narrativa gaddiana e Roma, su "Linguistica e Letteratura", anno XXIII, n.1-2, 1998.

Ha pubblicato il saggio sui cosiddetti autori "cannibali" *Psicoermeneutica della narrativa Pulp*, su "l'ozio letterario e d'arte", anno I, n.1, settembre 2000.

Ha curato per la collana einaudiana "Stile Libero" l'antologia di racconti di giovani autori meridionali *Disertori. Sud: racconti dalla frontiera*, Einaudi, Torino 2000. Nello stesso volume, ha pubblicato come post-fazione il saggio *Lo spazio bianco*.

Ha scritto, per il convegno dedicato a Carlo Bernari dall'università degli Studi "La Sapienza" il 22 ottobre 2002 presso la Casa delle Letterature di Roma, il saggio "Speranzella": il teatro della strada fra bozzetto, realismo e ideologia.

Ha scritto, per il convegno dedicato nel settembre 2003 dall'università degli Studi del Molise alla nuova narrativa meridionale, il saggio *Realtà ed etica: la linea di confine*.

Ha pubblicato il saggio *Le città di Brancati: una catarsi mancata*, su "Avanguardia", a. 8, n. 22, 2003.

Ha pubblicato, in collaborazione con Stefano Giovanardi, *Storia della narrativa del Novecento. I volume (1900-1922)*, Feltrinelli, Milano 2004. L'opera è prevista in quattro volumi. Nel primo volume, è autrice dei seguenti capitoli: I. Fra estetismo e consumo; I.2. La paraletteratura: Guido di Verona, Liala, Pitigrilli; III. Luigi Pirandello; IV. Italo Svevo; V. L'opzione autobiografica; V.1. I memorialisti: Sibilla Aleramo, Umberto Saba.

Ha pubblicato il saggio *Realismo e sperimentalismo nella nuova narrativa italiana meridionale*, sulla rivista di critica, storia letteraria, filologia e linguistica "Bollettino di italianistica" (a. I, n.1, 2004), diretta da Alberto Asor Rosa e della cui redazione permanente fa parte dal 2004.

Ha pubblicato il saggio *Il giornale di guerra e di prigionia di Gadda: diario di un "miserabile"*, su "Bollettino di italianistica", a. II, n.4, 2005.

Ha pubblicato il saggio sull'opera complessiva di Edith Bruck *Il dolore morale e la scrittura: il caso Edith Bruck* su "Avanguardia", a. XII, n.34, 2007.

Ha pubblicato inoltre il saggio sulla deportazione ebraica femminile nei lager nazisti *Le donne e la Shoah* (Avagliano, Napoli-Roma 2007).

Nel 2014 è stato pubblicato postumo il romanzo *La Frattura* (Elliot- Roma).

¹ Pur avendo ottenuto un discreto successo di pubblico, l'opera di Bruck assurgerà infatti ad oggetto di studio e di riflessione solo sporadicamente, ed entro misure sempre piuttosto brevi. Tra le recensioni e gli studi a lei dedicati sono da annoverare Giovanni Raboni, prefaz. a *Il tatuaggio*, Guanda, Milano 1975; Mario Santagostini, «Monologo» di Edith Bruck, in «Poesia», gennaio-febbraio 1991, Crocetti editore, Milano; Marco Belpoliti, *Primo Levi-Edith Bruck*, in *Conversazioni e interviste*, Einaudi, Torino 1997; Katalin Pécsi, *Women's voices in hungarian holocaust literature*, in *An anthology of contemporary Jewish prose*, Polgart Publishing House, Budapest 2000; Maria Teresa Cinanni, *Olocausto, il peso della testimonianza*, in «Nonluoghi», 15/01/2001; Alessio Filippi, *L'incomunicabilità e il silenzio in «L'attrice» di Edith Bruck*, in «Carte italiane. A journal of italian studies», Department of Italian UCLA, vol. 18, fall 2003; Pier Vincenzo Mengaldo, *Aspetti della letteratura della deportazione*, relazione presentata al convegno su *Poesia e lager*, Torino, Istituto piemontese per la Storia della Resistenza e della società contemporanea «Giorgio Agosti», 25-26/1/2005 (in via di pubblicazione).

² Edith Bruck, *Chi ti ama così*, Lerici, Milano 1959, p. 16

³ Edith Bruck, *Chi ti ama così*, cit., p. 38

⁴ Edith Bruck, *Chi ti ama così*, cit., p. 47

⁵ Edith Bruck, *Chi ti ama così*, cit., p. 107

⁶ È il caso del progetto inaugurato da Steven Spielberg nel 1994 (e tuttora in corso) con la creazione della Survivors of the Shoah Visual History Foundation, destinata a raccogliere le testimonianze di *tutti* i sopravvissuti ancora in grado di raccontare la propria esperienza del campo. Nel 1998, quattro anni dopo l'avvio dei lavori, erano state raccolte quasi 43.000 interviste rilasciate in trenta lingue diverse alle molte équipes di intervistatori volontari (reclutati al termine di uno stage di tre giorni durante il quale vengono impartite loro principalmente lezioni di storia e di psicologia) formate a tale scopo nei vari paesi in cui risiedono i sopravvissuti. Le interviste vengono effettuate tenendo presente una gabbia formale ben precisa, che prevede che la testimonianza sia restituita in due ore esatte, che una percentuale del 60% sia dedicata al racconto del periodo bellico, che sia presente un messaggio in cui si spiega quale *eredità* si desidera lasciare alle future generazioni e, quando possibile, che immediatamente prima della fine dell'intervista il sopravvissuto incontri la propria famiglia, così da assicurare i destinatari intorno alla possibilità, finanche per un ex deportato, di poter riconquistare una vita normale. Si tratta di un'operazione che, oltre a spostare il centro dell'attenzione dal valore della singola testimonianza a quello della trasmissione collettiva dell'esperienza, ha il pesante limite di convalidare l'idea che esista un dovere della memoria al quale non è legittimo sottrarsi, così che l'esperienza del campo finisce per acquisire un senso solo se raccontata e condivisa con un numero di fruitori il più ampio possibile. Le conseguenze sono evidenti: il racconto viene in tal modo appiattito in virtù del progressivo allestimento di una preconstituita *tipologia della testimonianza concentrazionaria*, spesso resa ancor più legnosa e coercitiva da una esplicita finalizzazione pedagogica. (cfr. Annette Wieviorka, *L'era del testimone*, cit.)

⁷ Annette Wieviorka, *L'era del testimone*, cit., p. 122

⁸ Edith Bruck, *Andremo in città*, Lerici, Milano 1962

⁹ Edith Bruck, *Le sacre nozze*, Longanesi, Milano 1969

¹⁰ Edith Bruck, *Transit*, Bompiani, Milano 1978

¹¹ Edith Bruck, *Mio splendido disastro*, Bompiani, Milano 1979

¹² Edith Bruck, *Nuda proprietà*, Marsilio, Venezia 1993

¹³ Edith Bruck, *Il silenzio degli amanti*, Marsilio, Venezia 1997

¹⁴ Edith Bruck, *L'amore offeso*, Marsilio, Venezia 2002

¹⁵ Edith Bruck, *Lettera da Francoforte*, Mondadori, Milano 2004

¹⁶ Edith Bruck, *Signora Auschwitz. Il dono della parola*, Marsilio, Venezia 1999, p. 92

¹⁷ Dal racconto eponimo *Andremo in città*, nel '66 sarà poi tratto un film con Geraldine Chaplin e Nino Castelnuovo, scritto da Edith Bruck e diretto dal marito Nelo Risi. La storia è quella di una ragazzina tredicenne ebrea che viaggia insieme al fratello minore su un vagone piombato diretto verso un campo di sterminio. Il film avrà uno scarso successo di critica e di pubblico.

¹⁸ Edith Bruck, *Andremo in città*, cit., p. 133

¹⁹ Edith Bruck, *Due stanze vuote*, Marsilio, Venezia 1974

²⁰ Dal libro Bruck trarrà poi molto liberamente il film *Improvviso*, con Andréa Ferréol e Valeria Moriconi, da lei scritto e diretto nel 1979.

²¹ L'utilizzo del termine *figura* rimanda qui all'interpretazione semantica cui si riferisce Erich Auerbach, quando afferma che «l'interpretazione figurale stabilisce tra due fatti o persone un nesso in cui uno di essi non significa soltanto sé stesso, ma significa anche l'altro, mentre l'altro comprende o adempie il primo. I due poli della figura sono separati nel tempo, ma si trovano entrambi nel tempo, come fatti o figure reali. [...] La profezia figurale contiene l'interpretazione di un processo terreno per mezzo di un altro; il primo significa il secondo, e questo adempie il primo.» (Erich Auerbach, *Neue Dantenstudien*, Istanbuler Schriften, n. 5, Istanbul 1944; ora in *Studi su Dante*, trad. Maria Luisa De Pieri Bonino, Feltrinelli, Milano 1963; poi Feltrinelli, Milano 1986, III ediz., p. 209-212)

²² Edith Bruck, *Transit*, cit., p. 59

²³ Ivi, p. 46

²⁴ Edith Bruck, *Lettera alla madre*, Garzanti, Milano 1988

²⁵ Edith Bruck, *Nuda proprietà*, cit., p. 9

²⁶ Ivi, p. 8

²⁷ Ivi, p. 148

²⁸ Ivi, p. 151

²⁹ Edith Bruck, *L'attrice*, Marsilio, Venezia 1995

³⁰ Edith Bruck, *Signora Auschwitz*, op. cit, p. 45

³¹ Edith Bruck, *Due stanze vuote*, cit., p. 27

³² Ivi, p. 48-49

³³ È appunto a questa precisa nozione d'irrecuperabilità che rimandano le successive opere di Bruck *Il silenzio degli amanti* (1997) e *L'amore offeso* (2002). L'impossibilità di stabilire una relazione diretta con l'esperienza concentrazionaria in chiave di recupero o di risarcimento, condurrà dunque ad un'opzione narrativa che implichi un tentativo di distanziamento da quella materia - di cui la storia di un amore omosessuale ne *Silenzio degli amanti* è l'esempio più lampante - ; oppure (ne *L'amore offeso*) al ritorno al racconto schiettamente autobiografico delle proprie traversie sentimentali, narrate in prima persona e fittissime di riferimenti immediatamente riconducibili ad una dimensione privata ove il Lager venga menzionato quasi esclusivamente come luogo di provenienza della protagonista.

³⁴ Jean Améry, *Jenseits von Schuld und Sühne Bewältigungsversuche eines Überwältigten*, Szczesny Verlag, München 1966; trad. it. *Intellettuale a Auschwitz*, trad. di Enrico Ganni, presentazione di Claudio Magris, Bollati Boringhieri, Torino 1987, p. 74

³⁵ Ivi, p. 82

³⁶ Ed è appunto alla testimonianza non del campo, ma della sofferenza che le costa parlarne davanti ad un pubblico, che è strettamente connessa la stesura di *Signora Auschwitz*: quasi che Bruck volesse concedersi sia la possibilità di fare il punto, con una nettezza ed un'onestà assolute, sulla difficoltà di svolgere la propria detestata attività di testimone *militante*, sia sui moventi - squisitamente psichici, privati - che la spingono a continuare.

³⁷ Una concezione della testimonianza come luogo di un polemico confronto con se stessa e con gli altri, ma mai e in nessun caso di un resoconto consolatorio, che rimanda alle splendide pagine dedicate da Ruth Klüger al rapporto tra testimone e lettore:

Ho detto che il problema sta nel fatto che l'autore è rimasto in vita. Ne discende, per il lettore, un apparente diritto a un buono di accredito, da poter detrarre al grande Dovere. Si legge e si pensa press'a poco: in fondo tutto è andato bene. Chi scrive, è vivo. Il racconto, che in realtà è stato scritto soltanto per rendere testimonianza della grande, disperata trappola, si è trasformato fra le mani dell'autore in una *escape story*. E questo diventa ora anche il problema della mia narrazione retrospettiva. Come posso trattenermi, lettori, dall'essere felici con me, se faccio rotta, ora che nelle camere a gas non mi minacciano più, verso lo happy end di un mondo del dopoguerra che divido con voi? (Ruth Klüger, *Weiter Leben: eine Jugend*, Wallstein Verlag, Göttingen 1992; trad. it. *Vivere ancora. Storia di una giovinezza*, trad. di Andreina Lavagetto, Einaudi, Torino 1995, p. 135)

³⁸ Edith Bruck, *Signora Auschwitz*, op. cit, p. 23

³⁹ Edith Bruck, *Chi ti ama così*, cit., p. 36

⁴⁰ Vivere qui o altrove/ è lo stesso/ quello che conta/ quello che tiene in vita/ non è legato a un luogo/ un paese vale l'altro./ Gli amici non mancano/ perché non ci sono/ i pochi rimasti/ sono persi nel vortice/ dell'infelicità propria. (Edith Bruck, *Vivere qui o altrove*, in *Il tatuaggio*, Guanda, Milano 1975)

⁴¹ Edith Bruck, *Le sacre nozze*, cit., p. 95-96

⁴² Il surreale, grottesco *iter* della pratica per l'ottenimento di un risarcimento economico in qualità di ex deportata nei campi nazisti, verrà narrativizzato da Bruck in *Lettera da Francoforte* attraverso la vicenda di Vera Stein, una sopravvissuta che, dopo più di cinquant'anni di silenzio, decide di fare richiesta di una pensione di 500 marchi al mese alla Fondazione di Francoforte che si occupa di questo tipo di elargizioni. Ovviamente, al termine di una lunga e dolorosa battaglia contro i "funzionari del settore B" la protagonista non otterrà nulla. Di più: arriverà a scoprire addirittura, negandosi in tal modo anche quel margine di speranza nella possibilità di un risarcimento simbolico da parte degli aguzzini, che il responsabile della Fondazione è anche lui un ex deportato ebreo:

[...] un povero Caino sopravvissuto perché ha caineggiato sui deportati e caineggia sui sopravvissuti perché ha perso tutti i suoi, perché è rimasto quel subumano a cui è stato ridotto, schiavo che non diventerà mai più un uomo ma un fantasma che danneggia i vivi. (Edith Bruck, *Lettera da Francoforte*, cit., p. 149).

⁴³ Larga parte delle testimonianze femminili di ex deportate riferiscono delle difficili condizioni di vita riservate alle donne tornate dai Lager, negli anni immediatamente successivi alla guerra. Molte riferiscono di sospetti e maldicenze relative al loro comportamento sessuale nei campi (grosso modo riassumibili nell'idea che alla sopravvivenza doveva corrispondere per forza una qualche forma di "patteggiamento"); della mancanza di un qualsivoglia riconoscimento relativo alla loro attività politica, quando questa c'era stata, precedente l'entrata del Lager; delle aspre reazioni dei familiari, dei padri, dei mariti che le vedevano tornare a liberazione avvenuta, e che ai loro racconti opponevano un muro di indifferenza, di incredulità, di irritato silenzio. Alcune testimoni riferiscono inoltre delle difficoltà incontrate in seno ad alcune associazioni di partigiani e di ex deportati, nelle quali solo di rado e con difficoltà era concessa loro la parola. Per quanto riguarda poi la questione dei risarcimenti (una questione ben lungi dall'essere stata risolta), per le

donne è stato ed è più difficile dimostrare “burocraticamente” la legittimità delle loro richieste - tanto che, dopo lunghi e reiterati tentativi, moltissime hanno rinunciato.

⁴⁴ Edith Bruck, *Signora Auschwitz*, cit., p. 64

⁴⁵ Quello dell’ebreo errante che si assimila rinnegando il proprio passato, che stravolge la propria identità o che sostituisce con una patria fittizia la propria Heimat perduta, è un tema trattato da Bruck assai di frequente - spesso con toni di aspra, dolorosa polemica:

Il guaio è che con la scusa di liberarci dalla tradizione, di scrollarci di dosso la vergogna dell’ebreo tipico voluto dai persecutori, finiamo col deridere i nostri padri. Nel tentativo di creare l’ebreo nuovo che non somigli all’ebreo fabbricato dagli antisemiti e visto come debole imbroglione usuraio puzza-di-cipolla col naso a becco, ora nascerà il nuovo eletto che si vergogna dell’ebreo dei ghetti e a sua volta diventa antisemita. L’ebreo che vive nei paesi dell’Est è assimilato a tal punto da rinnegare coscientemente la propria origine in nome di un suo comunismo che ha interpretato assai male. L’ebreo israeliano invece nega l’ebraismo tradizionale e per necessità belliche o patriottiche diventa nazionalista all’eccesso, sopporta malvolentieri i religiosi e la gente di colore che vivono nella sua nuova patria. (Edith Bruck, *Due stanze vuote*, cit., p. 105-106)

⁴⁶ [...] Né mi bastava sentire il bisogno di Dio per averlo, o dire che mi sentivo italiana perché vivevo in Italia da oltre quarant’anni, e scrivevo in italiano. Né ero vista e vissuta da italiana da nessuno. E cosa voleva dire sentirsi italiani o francesi, o ungheresi se queste identità comunque per me non potevano contenere alcun sentimento nazionale? (Ivi, p. 62)

⁴⁷ Ivi, p. 61