

**SCRITTRICI E MEMORIA DELLA SHOAH:
LIANA MILLU E EDITH BRUCK ***

*WOMEN WRITERS AND SHOAH MEMORY:
LIANA MILLU AND EDITH BRUCK*

MARINA SANFILIPPO

In questo lavoro si analizzano alcune opere delle scrittrici Liana Millu e Edith Bruck, inquadrandole nella letteratura della Shoah. Si stabilisce un parallelo tra le due autrici, leggendo soprattutto alla luce del loro rapporto con la madre scomparsa e la maternità.

The objective of this text is to analyse some works of Liana Millu and Edith Bruck within the frame of the literature written about the Shoah, establishing a parallel between both writers and reading them, most of all, considering their relation established with their dead mothers and with maternity.

MARINA SANFILIPPO es doctora en Teoría de la Literatura por la UNED y profesora de Filología Italiana en la misma universidad. Sus líneas de investigación son la narración oral, el teatro, la literatura de autoría femenina, la literatura de la Shoah y la literatura popular. Sobre estos temas ha publicado varios artículos en la Revista de Dialectología y Tradiciones Populares, Signa, Critica del Testo y otras revistas españolas, italianas y portuguesas. Es subdirectora del Seminario Permanente sobre Literatura y Mujer (siglos XX y XXI) de la UNED y forma parte del Centro de Estudios de Género y del Grupo de Investigación Seliten@t (Semiótica literaria, teatral y nuevas tecnologías).

Parole chiave:

- Letteratura della Shoah
- Liana Millu
- Edith Bruck
- Birkenau
- Letteratura italiana

Keywords:

- Shoah Literature
- Liana Millu
- Edith Bruck
- Birkenau
- Italian Literature

*Fecha de envío: 15 de mayo de 2014
Fecha de aceptación: 27 de junio de 2014*

0. CONSIDERAZIONI PRELIMINARI. La letteratura italiana del periodo centrale del XX secolo presenta un'alta percentuale di autori e autrici di origini ebraiche,¹ che, in molti casi, hanno scritto in modo più o meno diretto sull'epoca delle persecuzioni e delle stragi razziali, inserendosi quindi nella letteratura della Shoah. Si tratta di una letteratura in cui il canone è coniugato, non solo in Italia,

* El presente texto es una ampliación de la conferencia dada por la profesora Marina Sanfilippo en el marco de la 2ª *Giornata della letteratura italiana: le scrittrici*, celebrada en Valencia el 6 de marzo de 2014.

¹ In uno studio di alcuni anni fa, H. Stuart Hugues sottolinea come, pur trattandosi per la maggior parte di loro di un dato privato e come tale generalmente omesso, da Italo Svevo in poi gli scrittori e scrittrici di origine ebraica si impongono sulla scena letteraria italiana per oltre un cinquantennio. Cfr. H. Stuart Hugues, *Prigionieri della speranza. Alla scoperta dell'identità ebraica nella letteratura italiana contemporanea*, Il Mulino, Bologna, 1983.

soprattutto al maschile, attraverso nomi come Paul Celan, Elie Wiesel, Imre Kertesz, Jean Amery e, per la letteratura italiana, Primo Levi; in effetti, a parte il caso di Anne Frank, non sono molte le opere scritte da donne e conosciute tra il grande pubblico,² anche se dagli anni Ottanta del secolo scorso in poi molte autrici hanno dato alle stampe memorie, romanzi e racconti in cui narrano le loro esperienze nei lager nazisti e le difficoltà del ritorno in patria (il periodo post-lager ha spesso uno spazio importante in queste opere). Nonostante questo ritardo della produzione femminile, nella letteratura italiana esiste un gruppo di autrici ebraiche (Pelagia Lewinska,³ Liana Millu,⁴ Frida Misul,⁵ Luciana Nissim,⁶ Giuliana Tedeschi,⁷ Alba Valech Capozzi⁸), che pubblicarono opere di diverso spessore negli anni dell'immediato dopoguerra, un'epoca in cui anche Primo Levi ebbe delle notevoli difficoltà a trovare un editore disposto a pubblicare *Se questo è un uomo*.⁹ Se questa era l'accoglienza riservata a quello che oggi siamo abituati a considerare uno dei grandi capolavori della letteratura della Shoah, è facile immaginare cosa potesse succedere se la persona che chiedeva di pubblicare un'opera di memorie del lager era una donna, una sopravvissuta, che quindi non solo si scontrava con l'indifferenza generalizzata nella società di

² Agli inizi, la vicenda di Anne Frank si diffuse non grazie al diario dell'adolescente, bensì a una versione teatrale e un adattamento cinematografico realizzati negli Stati Uniti: cfr. Robert S. C. Gordon, *Scolpitelo nei vostri cuori. L'Olocausto nella cultura italiana (1944-2010)*, trad. G. Olivero, Bollati Boringhieri, Torino, 2013 [*The Olocaust in Italian Culture, 1944-2010*, 2012], pp. 237-38. Anche sulla web Annefrank.org si evidenzia "However, the book first achieves real popularity after it is adapted for the stage": <http://www.annefrank.org/en/Anne-Frank/The-diary-of-Anne-Frank/A-play-and-on-film/> [consultato in maggio 2014].

³ 'Venti mesi ad Auschwitz', *Donne contro il mostro*, Ramella, Torino, 1946.

⁴ *Il fumo di Birkenau*, La Prora, Milano, 1947 (ripubblicato da Giuntina nel 1986). Quest'autrice, a parte articoli giornalistici, ha pubblicato anche *I ponti di Schwerin*, Antonio Lalli Editore, Poggibonsi, 1978 (ripubblicato nel 1999 da Le Mani-Microart'S); *La camicia di Josepha*, ECIG, Genova, 1988 e *Dopo il fumo. Sono il n. A 5384 di Auschwitz-Birkenau*, Morcelliana, Brescia, 1990. È apparso postumo il diario privato *Tagebuch. Il diario del ritorno dal Lager*, Giuntina, Firenze, 2006.

⁵ *Fra gli artigli del mostro nazista: la più romanzesca delle realtà, il più realistico dei romanzi*, Stabilimento Poligrafico Belforte, Livorno, 1946.

⁶ 'Ricordi della casa dei morti', *Donne contro il mostro*, Torino, Ramella, 1946 (insieme allo scritto di Lewinska, ripubblicato recentemente dalla casa editrice Giuntina).

⁷ *Questo povero corpo*, EDIT, Milano, 1946 (molti anni più tardi Giuliana Tedeschi tornò a raccontare le vicende della deportazione nel più conosciuto *C'è un punto sulla terra... Una donna nel Lager di Birkenau*, Giuntina, Firenze, 1998).

⁸ *A24029*, Società An. Poligrafica, Siena, 1946.

⁹ Sulle vicissitudini editoriali di *Se questo è un uomo* e il famoso rifiuto di Einaudi, si vedano le considerazioni di Anna Baldini che inserisce la vicenda nel panorama editoriale dell'epoca: 'La memoria della Shoah (1944-2009)', in *Atlante della letteratura italiana*, a cura di S. Luzzatto e G. Pedullà, Einaudi, Torino, 2012, vol. III, *Dal Romanticismo a oggi*, a cura di D. Scarpa, pp. 758-763, p. 760; consultabile parzialmente online: <http://www.einaudi.it/speciali/Atlante-della-letteratura-italiana-Vol.III> [consultato in maggio 2014]. Nella sua opera autobiografica *La ragazza del secolo scorso* (Einaudi, Torino, 2005), Rossana Rossanda non ha pudori nel ricordare che le informazioni sui lager nel primo dopoguerra risultassero insopportabili per tutti perché sembrava "come se il gelo e fetore della guerra ci restassero attaccati" (p. 101), l'autrice giustifica quindi il ruolo giocato da Natalia Ginzburg nel rifiuto da parte di Einaudi di pubblicare *Se questo è un uomo*, affermando "Non ne potevamo più di quell'orrore. Ma chi può capirlo?" (p. 102).

allora, ma doveva fare i conti con l'opinione, molto diffusa all'epoca, secondo la quale le testimonianze delle donne erano meno attendibili, meno obiettive, meno sincere di quelle degli uomini.¹⁰ Di fatto le opere pubblicate dalle sopravvissute non ebbero nessun'eco fino a molti anni più tardi.¹¹

Attualmente, se si consulta la ricostruzione della memoria italiana sulla Shoah proposta da Anna Baldini,¹² è facile constatare come il numero di autrici di memorie sia pari a quello degli autori. Sulla scia di Baldini, che però si occupa esclusivamente di scrittura testimoniale, occorre accennare al fatto che, a parte le autrici sopravvissute ai lager nazisti, è d'obbligo tener conto delle molte scrittrici che hanno narrato le vicende della Shoah dalla parte di chi era rimasta in Italia (prima fra tutte Elsa Morante di *La Storia*, ma anche Lia Levi,¹³ Giacoma Limentani,¹⁴ Anna Colombo;¹⁵ cui bisognerebbe aggiungere per lo meno Rosetta Loy, il cui libro *La parola ebreo*¹⁶ rimane un testo fondamentale sull'argomento da molti punti di vista) o di chi si vide obbligata a emigrare (come Giorgina Arian Levi,¹⁷ ma anche Tullia Zevi,¹⁸ Liliana Treves Alcalay¹⁹ e

¹⁰ Cfr. Elizabeth Baer, 'Introduzione', in L. Eichengreen, *Le donne e l'Olocausto*, trad. E. Buonanno, Marsilio, Venezia, 2012, pp. 7-21 [*Haunted Memories*, 2011] e Stefania Lucamante, 'Non soltanto memoria. La scrittura delle donne della Shoah dal dopoguerra ai giorni nostri', in R. Speelman, M. Jansen, S. Gaiga (a cura di), *Scrittori italiani di origine ebrea ieri e oggi: un approccio generazionale*, vol. 2 di *ITALIANISTICA ULTRAIECTINA. STUDIES IN ITALIAN LANGUAGE AND CULTURE*, Igitur, Utrecht Publishing & Archiving Services, Utrecht, 2007, pp. 77-95 (consultabile on line: http://www.google.it/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=10&ved=0CFoQFjAJ&url=http%3A%2F%2Fwww.italianisticaultraiectina.org%2Fpublish%2Farticles%2F000061%2Farticle.pdf&ei=CWaoU8nXHurMygP9mYKgDA&usg=AFQjCNFEaW5z8Sxdt7IdMpA3Q9_olVC-w&bvm=bv.-69411363,d.bGQ) [consultato in maggio 2014]). Sulla prospettiva di genere nella letteratura della Shoah, cfr. l'ormai classico studio di Sara R. Horowitz, 'Le donne nella letteratura sull'Olocausto. La dimensione di genere nella memoria del trauma', in D. Ofer, L. J. Weitzman, *Donne nell'Olocausto*, ed. Dalia Ofer e Lenore J. Weitzman, trad. David Scaffei, Le Lettere, Firenze, 2001, pp. 381-394 [*Women in the Olocaust*, 1998]; R. Ascarelli (a cura di), *Oltre la persecuzione. Donne, ebraismo, memoria*, Carocci, Roma, 2004; e, specificamente sul caso italiano, S. Lucamante, *Quella difficile identità. Ebraismo e rappresentazioni letterarie della Shoah*, Iacobelli, Roma, 2012. Per contestualizzare dal punto di vista storiografico e culturale italiano, vedere per lo meno A. Rossi Doria, 'Memorie di donne', in M. Cattaruzza, M. Flores, S. Levis Sullam, E. Traverso (a cura di), *Storia della Shoah. La crisi dell'Europa, lo sterminio degli ebrei e la memoria del XX secolo*, 5 voll., UTET, Torino, 2006, vol. IV, pp. 29-71; A. Chiappano (a cura di), *Essere donne nei Lager*, La Giuntina, Firenze, 2009; e Robert S. C. Gordon, *Scolpitelo nei vostri cuori*, op. cit.

¹¹ Cfr. D. Padoan, *Come una rana d'inverno. Conversazioni con tre donne sopravvissute ad Auschwitz*, Bompiani, Milano, p. 216.

¹² Cfr. nota 9.

¹³ Cfr. per lo meno L. Levi, *Trilogia della memoria*, e/o, Roma, 2008.

¹⁴ G. Limentani, *In contumacia*, Adelphi, Milano, 1967.

¹⁵ A. Colombo, *Gli ebrei hanno sei dita. Una vita lunga un secolo*, Feltrinelli, Milano, 2005.

¹⁶ R. Loy, *La parola ebreo*, Einaudi, Torino, 1997.

¹⁷ Cfr. G. Arian Levi, *Tutto un secolo. Due donne ebreo del '900 si raccontano*, Giuntina, Firenze, 2005.

¹⁸ Cfr. T. Zevi e N. Zevi, *Ti racconto la mia storia. Dialogo tra nonna e nipote sull'ebraismo*, Rizzoli, Milano, 2007.

¹⁹ Cfr. L. Treves Alcalay, *Con occhi di bambina (1941-1945)*, Giuntina, Firenze, 1994.

molte altre). E ancora, conviene citare anche le autrici che, senza essere nate in Italia né avere l'italiano come lingua materna, hanno scelto di abbandonare la lingua che gli era propria per nascita e di usare invece l'italiano come veicolo di espressione letteraria, come l'austriaca Elisa Springer²⁰ o l'ungherese Edith Bruck.²¹

1. SCRITTI AUTOBIOGRAFICI. Questa ricchezza di memorie e testi autobiografici non deve far perdere di vista il fatto che in realtà la memorialistica e l'autobiografia dell'Olocausto sono una specie di autobiografia alla rovescia: se la normalità in questa scrittura dell'io è trattare degli elementi, degli avvenimenti, della scoperta di valori che hanno dato forma all'identità di chi scrive, i sopravvissuti e le sopravvissute hanno tentato e tentano di trasmettere tutto ciò che invece ha in qualche modo cancellato la loro identità, ha stravolto il loro rapporto con il mondo, con gli altri e con sé stessi. Se una delle difficoltà è che, come afferma Alberto Sucasas,²² l'esperienza di Auschwitz comportava essere espulsi dal tempo biografico e storico insieme, a questo si somma il fatto che chi ricorda ciò che lì ha vissuto ricorda qualcosa che è altro da sé, un "non-io", come se riscattasse una memoria che non gli appartiene. Elena Loewenthal²³ giustamente mette in evidenza che "Con la Shoah bisogna escogitare una memoria della non appartenenza, imparare a ricordare qualcosa che ci è abissalmente estraneo"²⁴ e allora forse solo la letteratura può rendere possibile la trasmissione di tutto questo, di quello che non ha nome, di quello

²⁰ E. Springer, *Il silenzio dei vivi. All'ombra di Auschwitz, un racconto di morte e risurrezione*, Marsilio, Venezia, 1997.

²¹ Bruck è scrittrice prolifica, nonché traduttrice, regista e sceneggiatrice cinematografica; quasi tutta la sua opera è strettamente legata alla Shoah. Esordisce con *Chi ti ama così*, Lerici, Milano, 1959 (ripubblicato da Marsilio), cui fanno seguito: *Andremo in città*, Lerici, Milano, 1962 (ripubblicato da L'ancora del Mediterraneo e adattato per lo schermo da Nelo Risi); *È Natale, vado a vedere* Scheiwiller, Milano, 1962; *Le sacre nozze*, Longanesi, Milano, 1969; *Due stanze vuote*, Marsilio, Venezia, 1974; *Il tatuaggio*, Guanda, Parma, 1975; *Transit*, Bompiani, Milano, 1978 (ripubblicato da Marsilio); *Mio splendido disastro*, Bompiani, Milano, 1979; *In difesa del padre*, Guanda, Milano, 1980; *Lettera alla madre*, Garzanti, Milano, 1988 (poi pubblicato in *Privato*); *Monologo*, Garzanti, Milano, 1990; *Nuda proprietà*, Marsilio, Venezia, 1993; *L'attrice*, Marsilio, Venezia, 1995; *Il silenzio degli amanti*, Marsilio, Venezia, 1997; *Signora Auschwitz: il dono della parola*, Marsilio, Venezia, 1999; *L'amore offeso*, Marsilio, Venezia, 2002; *Lettera da Francoforte*, Mondadori, Milano, 2004; *Quanta stella c'è nel cielo*, Garzanti, Milano, 2009; *Privato*, Garzanti, Milano, 2010.

²² A. Sucasas, 'Del cuerpo concentracionario', *Revista La Ortiga* 99/101, 2010, pp. 31-41, p. 32.

²³ Questa autrice ha sentito il bisogno di scrivere un'opera in cui Auschwitz non è mai esistito: si tratta di *Conta le stelle se puoi* (2008), saga di una famiglia ebrea piemontese, in cui si immagina che Mussolini morì di infarto poco dopo l'omicidio di Matteotti e che nel 1938, l'anno in cui nella realtà storica vennero promulgate le cosiddette leggi razziali, si proclamò invece la repubblica italiana e la famiglia protagonista poté quindi continuare a vivere normalmente, senza trovarsi immersa nella grande tragedia del XX secolo.

²⁴ E. Loewenthal, *Scrivere di sé. Identità ebraiche allo specchio*, Torino, Einaudi, 2007, p. 143.

per cui non esistono parole, trovando il modo di aggirare il problema dell'indivisibilità di trauma e ricordo.²⁵

Pur esistendo eccezioni, come quella di Giuliana Tedeschi, che dice di non aver mai pensato che la testimonianza fosse un dovere e afferma “Non ho scritto per testimoniare, ho scritto per il bisogno di sfogarmi, per il bisogno di allontanarmi da questa esperienza”,²⁶ la maggior parte delle autrici indicate al principio scrivono, testimoniano, raccontano perché sentono di doverlo fare, soprattutto nel periodo immediatamente successivo al ritorno; segue poi spesso un lungo periodo di silenzio, che da molte viene rotto solo quando le tesi negazioniste e revisioniste iniziano a guadagnare terreno.

È il caso di Luciana Nissim Momigliano che, dopo aver pubblicato nel 1946 *I ricordi della casa dei morti*, per più di 40 anni cercò di allontanarsi dai ricordi del lager, dedicandosi alla pediatria e alla psichiatria. Solo dopo la scomparsa di Primo Levi, con cui era stata catturata e deportata, si fece carico del dovere della testimonianza, nonostante il dolore che questo comportava.²⁷ Testimoniare è un impegno che si ha con chi non è tornato e non importa che ricordare costringa a rinnovare la sofferenza. Autrici come Millu, Nissim, Sonnino o Bruck scrivono, ricordano per poter trasmettere la loro esperienza e la loro scrittura memorialistica si fa letteratura per necessità, per scuotere e risvegliare la sensibilità di chi di quell'esperienza non vuole sapere nulla,²⁸ come notò lucidamente Millu, la quale appena tornata dal Lager, dopo aver scoperto che il suo fidanzato si era sposato con un'altra, andò a vivere con una zia, unica parente rimastale; Millu ricorda che in quel periodo cominciò a scrivere perché “visto che non mi sentivo più di parlare con la gente, volevo parlare con me stessa di cose che solo io potevo capire”.²⁹ Non si tratta di un'impressione isolata di quest'autrice, bensì di un fenomeno largamente diffuso, tanto che Elsa Morante, a proposito della ricezione delle testimonianze dei sopravvissuti,³⁰ dipinse in *La Storia* un quadro spietato:

nessuno voleva ascoltare i loro racconti: c'era chi se ne distraeva fin dal principio, e chi li interrompeva prontamente con un pretesto, o chi addirittura li

²⁵ M. Bandella, ‘Le soglie del lager. L'istanza prefativa nei testi dei sopravvissuti di Mauthausen’, in Ead. (a cura di), *Raccontare il lager. Deportazione e discorso autobiografico*, Peter Lang, Frankfurt am Main, 2005, pp. 103-113.

²⁶ Cfr. D. Padoan, *Come una rana d'inverno*, op. cit.

²⁷ Per notizie su Luciana Nissim, cfr. A. Chiappano, *Luciana Nissim Momigliano una vita*, Giuntina, Firenze, 2010.

²⁸ In alcuni casi, assai poco frequenti però, questa ricerca di sensibilizzazione cadde nell'iperbole e l'esagerazione; esempio ne è l'opera di Frida Misul citata più sopra (cfr. A. Chiappano, *Memorialistica della deportazione e della Shoah*, Unicopli, Milano, 2009).

²⁹ Cfr. l'intervista a Millu realizzata da Myriam Kraus per l'USC Shoah Foundation Institute il 28 marzo del 1998 (consultabile, previa autorizzazione, sul sito della Direzione Generale per gli Archivi - Ministero per i Beni e le Attività Culturali; tape 6, min. 30.20) L'affermazione milliana appoggia l'ipotesi di Annette Wieviorka, secondo cui l'abbondanza di scritti di deportati e deportate nei primi mesi dopo il ritorno è sintomo della difficoltà di comunicare l'esperienza a chi gli era vicino: “Les rescapés ont peit-être écrit parce que les leurs se sont bouché les oreilles” (A. Wieviorka, *Déportation et Génocide. Entre la mémoire et l'oubli*, Plon, Paris, 1992, p. 166).

³⁰ Sulla ricezione iniziale delle memorie dei e delle sopravvissute, vedi, tra gli altri, P. Moreno Feliu, *En el corazón de la zona gris. Una lectura etnográfica de los campos de Auschwitz*, Trotta, Madrid, 2010 (specialmente pp. 17-37).

scansava ridacchiando, quasi a dirgli: ‘Fratello, ti compatisco, ma in questo momento ho altro da fare’. Difatti i racconti dei giudii non somigliavano a quelli dei capitani di nave, o di Ulisse l’eroe di ritorno alla sua reggia. Erano figure spettrali come i numeri negativi, al di sotto di ogni veduta naturale, e impossibili perfino alla comune simpatia. La gente voleva rimuoverli dalle proprie giornate come dalle famiglie normali si rimuove la presenza dei pazzi, o dei morti.³¹

2. LIANA MILLY E EDITH BRUCK. Ma vediamo più da vicino l’opera di due di questi numeri negativi che si intestardirono a voler trasmettere la loro esperienza: le già menzionate Liana Millu (Pisa, 1914 - Genova 2005) e Edith Bruck (Tiszabércel, 1932). La loro scrittura presenta un interesse particolare perché nessuna delle due scrive delle semplici memorie: nel caso di Liana Millu, si tratta fin dall’inizio principalmente di opere di autofinzione, genere poco frequente nei primi decenni della letteratura della Shoah; analogamente, Edith Bruck esordisce con il romanzo autobiografico *Chi ti ama così*, ricco di elementi autofinzionali. L’interesse della seconda risiede inoltre nel fatto che ci troviamo di fronte a una donna che, come ho già detto, sceglie una lingua non sua, come veicolo di ricostruzione della memoria e dell’identità, una scelta comune a vari scrittori e scrittrici della letteratura della Shoah, tanto che se ci si sofferma sui nomi del canone accennato all’inizio di quest’articolo si avvertirà che, con l’eccezione di Levi e Frank, comprende esclusivamente autori translinguistici. Edith Bruck scrive le sue opere in un italiano curato, essenziale, al quale non si mescola di norma, se non in testi molto recenti, neanche una parola in ungherese e in quasi nessun’altra lingua, a parte pochissime parole in tedesco, quando invece nella letteratura della Shoah sono frequenti la mescolanza di lingue e il pastiche, usati come riflesso della babele linguistica reale del *lager* e, al tempo stesso, come metafora della sua incomprendibilità. Nelle opere di Millu, ad esempio, affiorano parole in ungherese, in spagnolo (lingua in cui si esprime un’ebrea tunisina in uno dei racconti della scrittrice, ma di cui fa uso anche l’autrice stessa in prima persona attraverso frasi che potrebbero essere frammenti letterari o di canzoni),³² in tedesco, in francese, in polacco e ancora in vari dialetti italiani. La scelta di Bruck risponde a un’altra istanza: i ricordi in un’altra lingua pesano meno, feriscono meno, rimangono separati almeno in parte dall’io di chi ricorda e, fosse anche solo per questo, vale la pena di forgiarsi una lingua letteraria *altra*; o, rovesciando la prospettiva, la lingua non propria può essere un luogo facile, accogliente in quanto possibile “nascondiglio”.³³ In ogni modo colpisce il fatto che, quando si ascolta parlare Edith Bruck, nonostante i suoi ormai sessanta anni di residenza in Italia e gli innumerevoli

³¹ E. Morante, *La storia*, Einaudi, Torino, 2009 [1974], p. 377.

³² Cfr. “El pasado ya se pasó. Mañana será otro día” (L. Millu, *Tagebuch. Il diario del ritorno dal Lager*, Giuntina, Firenze, 2006, p. 49); “Tantos doblones de ilusión y alegría - Tanta riqueza prodigada, gastada en vano” (p. 55). Nell’opera Millu inserisce frasi in francese prese da Claudel (p. 60) e Céline (p. 77), così come cita parole di autori italiani (Dante, Leopardi, Carducci, Pascoli) o stranieri (Nietzsche, Tolstoj, ecc.).

³³ Cfr. E. Bruck, *Privato*, Garzanti, Milano, 2010, p. 35. Si veda anche *Lettera da Francoforte*, in cui l’io narrante, Vera Stein, è obbligata a dimostrare, con prove concrete e lottando contro una burocrazia kafkiana, la propria sofferenza nel lager per poter avere un misero risarcimento. In quest’opera troviamo esplicitata una delle chiavi di interpretazione delle scelte linguistiche di Edith Bruck, che afferma letteralmente che l’italiano ha il pregio di far sembrare meno vera una realtà difficile da accettare (*Lettera*, op. cit., p. 9).

testi scritti nella lingua del paese d'adozione, l'autrice si esprime oralmente in questa lingua con un forte accento straniero e alcuni piccoli errori grammaticali.³⁴

Pur diversissime tra loro per luogo d'origine, età, formazione religiosa e culturale, lingua materna, stile di vita prima e dopo il lager e tipo e numero di opere, Millu e Bruck hanno in comune da una parte il fatto di essersi create dopo la deportazione “un progetto di vita basato sulla parola”³⁵ e, dall'altra, il non aver avuto figli ma aver dedicato comunque ampio spazio al materno nella loro scrittura. Credo che la maternità, realizzata, mancata o rifiutata, sia comunque una chiarissima “lingua” del corpo e dell'identità femminili e che non sia casuale che, nonostante il loro percorso di vita, nelle loro pagine queste due autrici abbiano concesso un posto di primo piano alla maternità, elemento *normale* nella vita di una donna, che nel lager diventava eccezionale e soprattutto pericolosissimo. Infatti non furono le uniche, anzi i temi della maternità e della gravidanza ricorrono frequentemente nelle memorie femminili della Shoah, “come tropi della vulnerabilità femminile o a significare il prevalere della forza della vita”.³⁶

2.1. LIANA MILLU. Liana Millu (in realtà Millul) nacque in una famiglia toscana ebrea, rimasta orfana ancora bambina fu cresciuta dai nonni materni; nel video di un'intervista, in cui si definisce “una femminista ante litteram”, la sentiamo dire “le mie radici cominciano con me”, senza dare molto peso alla sua eredità ebraica.³⁷ Maestra elementare e giornalista,³⁸ per colpa delle leggi razziali perse tutti e due i lavori e fu catturata dai nazisti nel marzo del 1944 a Venezia, durante una missione per il gruppo partigiano di cui formava parte.³⁹ Deportata ad Auschwitz-Birkenau, dopo pochi mesi fu trasferita prima a Ravensbrück e più tardi al campo di Malkow; come lei stessa ha sottolineato più volte, la sua fortuna fu quella di dover passare solo alcuni mesi a Birkenau per poi finire in campi di lavoro, in cui la vita era comunque durissima, ma non erano campi di sterminio. Nei manuali di storia della letteratura italiana non vi è traccia di lei, però l'interesse per la sua opera si è risvegliato quando, dopo la sua morte nel 2005, è stato pubblicato *Tagebuch. Il diario del ritorno dal Lager* (2006), uno scritto privato che Millu elaborò nelle prime settimane dopo la liberazione. In

³⁴ Basta ascoltare alcune interviste all'autrice presenti su youtube. Cfr. ad esempio <http://es.gloria.tv/?media=561545>.

³⁵ S. Lucamante, *Quella difficile identità*, op. cit., p. 159.

³⁶ S. Lillian Kremer, ‘Memorie di donne: esperienza e rappresentazione dell'Olocausto in termini di genere’, in R. Ascarelli (a cura di), *Oltre la persecuzione*, op. cit., pp. 151-175, p. 163.

³⁷ Su Internet si può vedere il video della lunga intervista che nel 1990 Millu rilasciò a Stefano Verdino per l'archivio della Provincia di Genova, l'affermazione sulle radici corrisponde al minuto 3.41 della prima parte dell'intervista: <https://www.youtube.com/watch?v=SO0094Q8nI4> [consultato in maggio 2014].

³⁸ Come collaboratrice dei giornali toscani *Il Telegrafo* e *Il Corriere del Tirreno*, diretti dal famoso giornalista italiano Giovanni Ansaldo, che dopo l'emanazione delle leggi razziali negò a Liana qualsiasi appoggio.

³⁹ Come Primo Levi e Luciana Nissim, Millu non dette alcuna importanza nei suoi scritti all'esperienza resistenziale, cfr. R. Livio, *Scrittura femminile e Shoah. Tre percorsi: Luciana Nissim Momigliano, Liana Millu, Edith Bruck*, tesi di laurea specialistica, Università di Venezia, 2011-2012 (consultabile on line: <http://dSPACE.unive.it/handle/10579/2137?show=full> [consultato in maggio 2014]).

questo diario appare una poesia composta ancora nel lager in cui l'autrice sogna di poter rivedere i suoi cari scomparsi fra cui la madre:

E la madre che non conobbi aprirà le braccia - dirà - Bambina mia, piccina, molte pene mi hai dato. Trenta lunghi anni per te il mio cuore ha palpitato, ma ora basta - Sul seno suo puro mi getterò - e «Mamma!» per la prima volta dirò.⁴⁰

Non si tratta del miglior estratto del libro ma sí di uno dei pochissimi accenni dell'autrice alla perdita della madre, avvenuta quando Millu era ancora così piccola da non saper parlare e da non aver potuto conservare neanche il ricordo di Gina Essinger, la giovane donna, diplomata maestra, che le aveva dato la vita. È da sottolineare come la scrittrice seguì le orme della madre al momento di scegliere studi e professione.

La lettura di *Tagebuch* è stata fondamentale per determinare almeno in parte il modo in cui Millu rielaborò letterariamente la sua esperienza nel lager, quali fossero i suoi modelli letterari e come si sia posta fin dall'inizio domande precise su come gestire il rapporto tra memoria e letteratura. Millu, che dopo la guerra si era stabilita a Genova, grazie all'interessamento e all'appoggio dell'affermata giornalista e autrice di romanzi rosa di Willi Dias⁴¹ riuscì a pubblicare nel 1947 *Il fumo di Birkenau*, un'opera che al principio non ebbe quasi successo, ma che nel corso degli anni si è trasformata nel suo libro più conosciuto e più tradotto, una specie di *longseller* tradotto in spagnolo per la casa editrice Acantilado e in catalano per Quaderns Crema.⁴² Millu fu molto amica di Primo Levi e quest'ultimo, scrivendo il prologo a una riedizione de *Il fumo di Birkenau*, definì l'opera come "la più toccante fra le testimonianze italiane" e una delle più intense testimonianze europee su Auschwitz-Birkenau. Il volume comprende sei racconti che racchiudono sei traiettorie femminili nel lager: tutte sfociano nella morte, meno l'ultima, in cui per assicurarsi la sopravvivenza la protagonista si vede costretta a rinunciare ai propri principi morali. È un percorso narrativo in cui attraverso i racconti si passa dalla follia di pensare di aver diritto, nel contesto del lager, a un amore normale (pretesa che porta la protagonista direttamente alla morte) alla scelta invece del bordello come unica possibilità di evitare a diciassette anni di "dissiparsi come la nube che si dilegua" o alla decisione di sacrificare la poca vita che ti rimane per uno che semplicemente ti ricorda tuo marito. Ma, come ho anticipato, vorrei concentrarmi soprattutto sulla questione della maternità: nel *Fumo di Birkenau*, il materno è l'unico elemento che rimane indenne nonostante la

⁴⁰ L. Millu, *Tagebuch*, op. cit., p. 52. Nei versi successivi l'autrice nomina il nonno e il padre, poi si rivolge a una persona innominata, di sesso femminile, e sembra plausibile interpretare che si tratti ancora della madre: "Lascia che io ponga nelle tue mani / tutto quello che ho sofferto. / Le paure i sogni vani / la mia sete di cielo aperto / e da tanto stolto male / potrò trarre, forse, ancora / qualche piccola cosa buona / da portare sotto le tue ali. / Mi guardava: ma come assorta / in un pensiero di lontananza / come chi dica: tu sei morta / per i morti non c'è speranza" (p. 53).

⁴¹ Pseudonimo di Fortunata Morpurgo Petronio (Trieste, 1872-1956), di origini ebraiche da parte di padre, la quale nel dopoguerra lavorò alla redazione genovese del quotidiano comunista *L'Unità*. Millu non volle lavorarvi, perché era un giornale di partito, e divenne collaboratrice fissa del giornale genovese *Il Corriere del Popolo*, ma dovette continuare a lavorare come maestra elementare per garantirsi una minima stabilità economica.

⁴² Esistono anche traduzioni in francese, inglese e tedesco.

degenerazione generale. Ben tre personaggi sono madri e in qualche modo la maternità- anche se non può non finire male nel contesto del campo di sterminio- rappresenta un aspetto solido e di indubbia moralità in un mondo in cui bisogna scegliere continuamente tra morale e sopravvivenza. Millu ha affermato di aver scritto *Il fumo di Birkenau* di getto, come se qualcuno dietro di lei glielo stesse dettando, in una sorta di scrittura catartica in cui voleva rovesciare l'esperienza della morte.⁴³ Ma, grazie a *Tagebuch*, sappiamo che invece Millu aveva meditato a lungo su cosa e come scrivere, rifiutando tutto quello che non fosse “uno stile francescano” privo di aggettivi e ampollosità. Ed è con una scrittura asciutta e contenuta che Millu concentra nella maternità un nucleo emotivo di grande potenza. Nel racconto *La clandestina* c'è la descrizione di un parto in una baracca di Birkenau: avviene subito dopo l'accensione dell'ottava e ultima candela di Hannuká e sembra rappresentare la forza miracolosa della vita che riesce comunque ad avere il sopravvento. Ma Millu aveva già contrapposto alla speranza accesa dalla prima candela la corona di fuoco delle torrette dei crematori, anticipando così come il miracolo della vita poteva durare ben poco davanti a “il duro giorno di Birkenau che non ammetteva nascita né morte, ma solo silenzio e obbedienza alle sue leggi spietate”.⁴⁴ Ancora più duro se possibile il racconto *Alta tensione*, in cui Millu racconta la storia straziante di Bruna e di suo figlio, l'adolescente Pinin, che finiscono per abbracciarsi e morire insieme sul filo d'alta tensione che separa il campo femminile da quello maschile, perché nel mondo inconcepibile di Auschwitz, il materno serve per lo meno a questo, ad aiutare un figlio a morire come una persona, non come uno *Stück*, un numero disumanizzato e privato di se stesso. Tutto il racconto è giocato sul filo del patetismo, un pericolo di cui Millu era estremamente consapevole, tanto che, dopo aver descritto all'inizio del racconto l'incontro giornaliero tra il gruppo di lavoro di Bruna e quello di Pinin quando entrambi stanno tornando al campo dopo una giornata di lavoro e aver parlato di come Bruna cerca di tirare su il morale di Pinin, abbracciandolo e aggiustandogli il berretto sulla testa rapata,⁴⁵ la scrittrice inserisce il commento

⁴³ Nella seconda parte della citata intervista di Verdino a Millu, la scrittrice afferma: “mi ricordo che/ andavo alla macchina / era come se avessi una persona dietro di me che mi detta-/ mi suggerisse /mi è sempre rimasta esattamente quell'impressione / [...] / io vedevo / rivedevo / mi ritrovavo nel campo con quella persona / con quell'episodio / ma come le dico / io ero tramite qualcosa che era fuori di me / e che mi dettava / però probabilmente per me fu una catarsi” (https://www.youtube.com/watch?v=lfN_O89fHbA min. 14.01-14.59 [consultato in maggio 2014]).

⁴⁴ L. Millu, *Il fumo*, op. cit., p. 73.

⁴⁵ L'originalità e l'abilità di Millu risiede in gran parte nell'uso che fa di immagini forti, precise e non ovvie. Un elemento non molto frequente nella prosa della letteratura del lager, che di solito presenta una sintassi spezzata, sconnessa, con frasi corte dove abbondano presente dell'indicativo (cfr. V. Mengaldo, *La vendetta è il racconto. Testimonianze e riflessioni sulla Shoah*, Bollati Boringhieri, Torino, 2007, pp. 117-124) e immagini sfocate, riflesso del fatto che spesso gli stessi deportati e deportate faticavano a considerare reali le immagini viste ad Auschwitz, dato che a volte era quasi impossibile ancorarle a schemi mentali preesistenti. Cito ad esempio quello che scrisse Piera Sonnino su quello che aveva visto a Auschwitz: “La mia memoria stessa, che pure lo ha registrato, si rifiuta oggi, a distanza di quindici anni, di restituirlo al pensiero e alla ragione” (P. Sonnino, *Questo è*, op. cit., p. 75). Colpisce quindi, quasi per contrasto, la precisione delle immagini milliane; se si comparano varie testimonianze femminili in cui appare il dottor Mengele, col suo frustino, intento a una selezione o a scegliere vittime per i suoi esperimenti medici, con la descrizione che ne fa Millu, si vede come

delle compagne di lavoro di Bruna spettatrici della scena: “Me fanno sempre piagne e non ho neanche il fazzoletto. Puro quello mi hanno levato sti porci”⁴⁶ dove la scelta del dialetto non è casuale, anzi dal *Tagebuch* sappiamo che rappresenta una strategia di Millu per evitare i toni patetici, per sfuggire da qualsiasi tentazione retorica (“Mi accorgo di diventare ampollosa, troppi aggettivi, tono magniloquente. No ghe semu, cara mia, no ghe semu”).⁴⁷

L'altro testo fondamentale nella produzione di Millu è *I ponti di Schwerin* (finalista al premio Campiello nel 1978),⁴⁸ un romanzo di autofinzione in cui l'autrice intreccia in una truttura piena di andirivieni temporali le difficoltà, le lotte e le delusioni cui andarono incontro le sopravvissute al lager con i guai e la durezza degli anni in cui le leggi razziali sconvolsero la vita degli ebrei italiani, inserendo nell'opera anche alcuni racconti scritti prima della guerra e pubblicati sulla rivista *Settimo giorno*.⁴⁹ Nel romanzo la maternità non ha nessuna centralità, ma compare più volte in negativo, nella non cura dei piccoli alunni affidati alla protagonista, poi esplicitamente nella descrizione di un aborto cui Elmina si sottopone per mettere fine a una gravidanza dovuta all'incontro occasionale con uno sconosciuto che la distoglie da un tentativo di suicidio e ancora nella contrapposizione con una coetanea che dopo la guerra vive in Israele ed ha dei bellissimi bambini. Il tema del suicidio viene riproposto nelle ultime pagine del libro, dove alla fine dà luogo non a una gravidanza indesiderata bensì alla volontà di scrivere.

2.2. EDITH BRUCK. Questa scrittrice, poeta e regista nacque nel 1932 in un paesino ungherese dal nome impronunciabile, un “villaggio chagalliano” come lo definisce l'autrice,⁵⁰ nel seno di una famiglia ebrea poverissima. Nel 1944, a 12 anni, fu deportata e internata a Auschwitz-Birkenau dove sua madre fu immediatamente uccisa, mentre Edith dopo alcuni mesi come Millu ebbe la “fortuna” di essere spostata in campi di lavoro.⁵¹ Dopo la liberazione visse per un periodo in Israele, ma dal 1954 si stabilì in Italia, dove entrò in rapporto con Primo Levi, Montale, Ungaretti, Mario Luzi, Vasco Pratolini, Cesare Zavattini, Gina Lagorio, Dino Risi, Nelo Risi (con cui si sposerà), ecc. Tutta la vasta produzione letteraria di Edith Bruck è scritta in italiano e la maggior parte dei suoi scritti tratta della memoria della Shoah e della tragedia di chi sopravvisse. Nel 1958 esordì con il romanzo autobiografico *Chi ti ama così* e nel 1962

l'autrice riesce a trasmettere l'orrore che accompagnava questa figura grazie a un'immagine apparentemente neutra e minuziosa: descrive semplicemente un uomo alto, magro, con la divisa inappuntabile e piccoli occhi miopi in un viso slavato e impassibile, che “aveva delle mani lunghe, fini, molto bianche e teneva la matita sospesa a mezz'aria, abbozzando il gesto di chiamare qualcuno”, un'immagine priva di colore, bianca contro il grigio del fango e la sporczia del campo, con in primo piano pallide e sottili mani che sostengono quella matita quasi da impiegato e abbozzano un gesto lieve, carico di conseguenze (L. Millu, *Il fumo*, op. cit., p. 40).

⁴⁶ Ibid., p. 82.

⁴⁷ L. Millu, *Tagebuch*, op. cit., p. 40.

⁴⁸ Cfr. M. Baiardi, 'Liana Millu. Due libri postumi. Appunti bibliografici', *DEP. Deportate, esuli profughe. Rivista telematica sulla memoria femminile*, 7, 2007, pp. 301-313 (http://www.unive.it/nqcontent.cfm?a_id=36307 [consultato in maggio 2014]).

⁴⁹ Cfr. R. Livio, *Scrittura femminile*, op. cit., p. 63.

⁵⁰ Cfr. E. Bruck, *Privato*, Milano, Garzanti, 2010, p. 53.

⁵¹ Dachau e Bergen Belsen.

pubblicò il libro di racconti *Andremo in città*, in queste due opere Bruck parla più della vita prima e dopo il lager che dell'esperienza del campo in se stessa, dedicando molte pagine alla famiglia perduta e soprattutto alla figura della madre, di volta in volta presentata come una donna povera ed esasperata, una madre dotata di grande forza spirituale e profonda religiosità, ma molto dura e esigente, in perenne conflitto con la figlia che non rispondeva alle sue esigenze. Anni più tardi l'autrice scrisse *Lettera alla madre*, un testo epistolare in cui tenta di riappacificarsi con colei con cui sente di avere "un legame indissolubile, ma anche un'estraneità a volte insopportabilmente dolorosa"⁵² e la forza del vincolo è tale che "solo la morte spezzerà la corda ombelicale".⁵³

Il vissuto di Auschwitz è sempre presente nelle numerose opere di quest'autrice e tra queste mi sembrano fondamentali alcuni titoli più tardi e difficili da classificare in un preciso genere letterario, come d'altronde avviene in buona parte della letteratura della Shoah dagli anni novanta in poi, con tutta una gamma multiforme di generi ibridi, di esperimenti letterari che cercano di sfuggire al doppio pericolo della banalizzazione e della sacralizzazione della Shoah stessa. Esempio ne è un'opera con un titolo di notevole impatto *Signora Auschwitz* (1999), dove, più che evocare ricordi, Bruck riflette sui meccanismi della memoria, sul dovere di testimoniare, sulla condanna a ricordare, sul dolore (e le malattie) che il fatto di ricordare provoca in lei, sull'impossibilità di dimenticare e su come raccontare il vissuto del *lager* agli adolescenti e ai giovani. Ed è proprio in questo volume dove troviamo un'immagine di maternità terribile e devastante: nelle prime pagine Edith Bruck sostiene che il ricordo di Auschwitz le occupa

il corpo come una gravidanza infinita di un mostro che non potevo esorcizzare né con mille libri né con mille testimonianze, luogo del male per eccellenza che captava e assorbiva ogni altro male dell'universo.⁵⁴

più avanti parla "del figlio-mostro concepito ad Auschwitz". Avanzando nella narrazione per fortuna ci svela che questa gravidanza mostruosa e sterile arriva a placarsi quando comincia a dialogare con una sorta di figlie elettive: una spaventata analista, che però non si tira indietro davanti al dolore della sopravvissuta, e Maria, una giovanissima profuga dell'ex Jugoslavia, che rappresenta per Edith "una figlia, se mai ne avessi avuta una. Da adottare, se avessi avuto l'età". Grazie a loro Bruck accetta di portare il fardello della testimonianza perché "voi che volete sapere siete luci immanenti che non mancano e non possono mancare neanche nel buio più profondo".

Dieci anni dopo la pubblicazione di *Signora Auschwitz*, Bruck torna a narrare, con *Quanta stella c'è nel cielo* (2009, premio Viareggio), le difficoltà dei sopravvissuti ai campi negli anni successivi alla fine della seconda guerra mondiale e ancora una volta viene fuori il già ricordato disinteresse, se non violento rifiuto dei racconti dei sopravvissuti o sopravvissute e le difficoltà per ritrovare un proprio posto nel mondo; rispetto al tema della maternità e alla scelta di se procreare o no, si osserva un ribaltamento completo rispetto agli scritti più lontani: in *Chi ti ama così* Bruck aveva descritto un aborto, imposto all'io narrante dal suo compagno e, dopo una breve lotta, accettato "come gli

⁵² E. Bruck, *Privato*, op. cit., p. 85.

⁵³ Ibid., p. 125.

⁵⁴ E. Bruck, *Signora*, op. cit., p. 16.

altri dolori della vita”,⁵⁵ nel romanzo del 2009 l’autrice torna sullo stesso vissuto, ma questa volta la protagonista riesce a non capitolare.

CONCLUSIONI. Millu vive la deportazione a trent’anni, quando la sua scrittura è già consolidata anche dal punto di vista letterario, e come scrittrice comincia a riflettere già a Birkenau su come trasmettere la sua esperienza attraverso la parola scritta, tanto che solo pochi mesi dopo la liberazione ha già pronti i racconti di *Il fumo di Birkenau*; Bruck invece entra nel lager a 12 anni, poco dopo l’esperienza concentrazionaria scrive in ungherese pagine memorialistiche che però perde e solo anni dopo rielabora i suoi ricordi in italiano. Dopo il primo scritto, Edith continua a pubblicare creando un ampio *corpus* di opere dedicate alla Shoah e a come sopravvivere al ricordo di questa, i libri di Liana Millu invece si contano sulle dita di una mano; una asimmetria da sommare alle differenze già ricordate più indietro. Nonostante questo divario, esistono aspetti che le accomunano, come il rifiuto di una consolazione religiosa, ma soprattutto la già accennata attenzione dedicata alla maternità nelle loro opere, in cui inoltre tutte e due si lasciano andare a considerazioni sul loro non essere state madri. Millu in *Tagebuch* si domanda “È bene o no avere figli?” e si risponde che “Fisicamente è cosa buona, bella e giustificata; intellettualmente è cosa cattiva, brutta e assurda” (p. 61); dal canto suo Bruck in *Lettera alla madre* scrive “È un bene che io non abbia dovuto raccontare niente ai miei figli. Forse non li ho avuti proprio per questo” (p. 96) e poco più avanti, sempre rivolgendosi alla madre “Di figli non ne ho, lo sai come avrei potuto mettere al mondo qualcuno dopo la tua fine? Ho sempre abortito, mamma” (p. 110). Compresse tra madri scomparse troppo presto lasciando un vuoto incolmabile e aborti affrontati in solitudine e ricordati sulla pagina,⁵⁶ il lascito di queste due donne non è quindi costituito da figli bensì da libri, “libri come figli fatti di sangue e carne”.⁵⁷ E in fondo, come scrive Paolo De Benedetti “se chi racconta non ha figli, il suo racconto li genera. Per questo siamo tutti un po’ figli di Liana Millu”⁵⁸ e, in questo caso possiamo aggiungere, di Edith Bruck.

⁵⁵ E. Bruck, *Chi ti ama*, op. cit. p. 71.

⁵⁶ Per Millu, cfr. *I ponti di Schwerin*, pp. 72-74; per Bruck, cfr. *Chi ti ama così*, pp. 70-71.

⁵⁷ E. Bruck, *Privato*, op. cit., p. 119

⁵⁸ P. De Benedetti, ‘Prefazione’, in L. Millu, *Tagebuch*, op. cit., pp. 5-8.