

Lo scrittore, l'altro Auschwitz

Il vessillo britannico del premio Nobel ungherese Imre Kertész è un'opera formata da tre racconti scritti tra il 1975 e il 1991, date che corrispondono a due differenti epoche politiche dell'Ungheria. La prima data appartiene al periodo in cui l'Ungheria era uno stato satellite dell'URSS e ne riproduceva, nel "socialismo reale", il sistema autoritario, ideologico, politico dominato dal potere nel Partito Comunista. La seconda data, dopo la caduta del muro di Berlino, appartiene al momento in cui l'Ungheria è stata assimilata al sistema economico e politico dei paesi occidentali, nell'ordine liberaldemocratico.

Poiché nella valutazione di queste vicende comunemente si usa l'opposizione tra dittatura e libertà, è necessario osservare che per Kertész questa interpretazione non è valida: in entrambi i casi politici grava sulla persona comune come sullo scrittore la forza impositiva del potere. Per lo scrittore non esiste alcuna forma di libertà oggettivamente costruita da un potere giuridico che possa garantire l'iniziativa libera che ognuno può assumere per garantire il suo senso: si potrà considerare con maggiore chiarezza questa posizione quando prenderemo in considerazione il giudizio negativo che lo scrittore dà all'epoca contemporanea dove l'umanità è ormai prigioniera nella sua prassi, nei suoi desideri e nel suo stesso pensiero di pragmatismo di basso valore fondato tutto sullo scambio economico, nel dominio del mercato, sulla infinita potenzialità del denaro. In queste condizioni una autobiografia non può che essere priva di qualsiasi continuità di senso, essa decade piuttosto in quella strategia necessaria al singolo individuo inglobato in una identità collettiva, quale che sia il suo timbro ideologico. La generalizzazione ideologica, quale che sia il suo lessico, il suo rapporto con un sistema di fini e di valori, provoca necessariamente una

obiettivazione in forme di regole, obblighi, estimazioni che sono la sconfitta, in ogni caso, la repressione del livello spirituale che ogni singolo individuo può dare a se stesso quando viva il suo tempo come un tratto immanente al rapporto tra la vita e la morte. Appare così uno spazio intellettuale che contamina in una forma inedita la singolarità di Nietzsche con l'universalità cristiana: una sottrazione alle composizioni dell'esistenza che sono proprie del mondo contemporaneo. Un linguaggio appartiene certamente a una storicità che ripete se stessa e quindi replica le risorse vitali che assumono forme collettive costruite da una generale e paradossale estraneità di ogni individuo rispetto all'altro. Non è un concetto che può spezzare questa uniformità che va dal mercato alla letteratura, ma un gesto emotivo che si sottrae per la sua natura alla uniformità ripetitiva. Così "il vessillo britannico" è un'icona infantile in cui, nella sua semplicità, è depositata una dimensione emozionale di senso che non va considerata a livello di un simbolo storico, ma come un segno incancellabile nel processo di un'esistenza, il limite e la certezza di una vita alla ricerca del proprio destino.

Nel primo racconto troviamo in una storia che ripete i tempi tradizionali di una narrazione, l'attesa comune di un destinatario che può essere lo stesso autore impegnato nel difficile intrigo di un'autocomprensione. La domanda fondamentale per uno scrittore che ha una visione personale e non storica della coscienza, è questa: "Che cosa guarderà il mondo con il nostro sguardo?" Lo sguardo appartiene sempre ad una scelta che riguarda piani di oggettività, ma anche quei ricordi che circoscrivono un'esistenza come una inviolabile prigionia che, invulnerabile, scrive e riscrive i lasciti della memoria. È solo dominando con la scrittura la apparenza di queste selettive ricordanze l'autore diventa uno scrittore, un compito che ha un potere straordinario affinché il passato non vada definitivamente dissolto nell'immenso vuoto dei ricordi divenuti la maschera ormai invisibile del mondo. Uno scrittore costruito in una forma particolare di autobiografia che non è la rappresentazione tramite lo schermo individuale di un fatto e del suo senso

secondo un valore storico, quindi non può mai assumere una tonalità magistrale, una forma intersoggettiva di educazione. È piuttosto costretto ad un pudore del “se stesso”, anche quando l’opinione pubblica (gli editori e gli esperti) stabiliscono la tradizionale relazione tra l’autore e la forma di “spirito oggettivo” che la sua opera dona come patrimonio culturale collettivo. Un simile autore, chiamato con conferenze a testimoniare questo suo valore per la collettività, si trova ad ascoltare la sua parola come il discorso di un altro, e quindi sopporta il disagio dell’assunzione oggettiva di una maschera costruita dagli esperti e attesa dalla cerimonialità del pubblico. E, diciamo noi, questa soggettività insuperabile, questa certezza di una maschera pubblica, non appaiono come un’eco di una classica riflessione di Nietzsche?

La storia narrata incontra il suo primo episodio proprio nella forma esemplare di un compimento sociale dominato da un potere ideologico, politico e burocratico: l’Ungheria e le sue istituzioni nell’epoca staliniana. L’autore, per qualche ragione che non sappiamo, si trova giovanissimo a lavorare per un giornale per un periodo che durò quattro anni. [Che cosa è un giornale in uno stato autoritario?] È molto facile immaginare che il foglio quotidiano sia la diffusione propagandistica delle imprese del regime, della sua cultura, dei benefici sociali, della formazione collettiva, degli errori e delle immaginazioni che contravvengono a questa direttiva storica. Per il nostro autore il giornale dovrebbe essere tutto il contrario: la silloge delle scoperte sociali in vari settori della vita pubblica, delle aspirazioni collettive che appaiono dal lavoro di scoperta del giornalista. Un’aspirazione non molto diversa da quella istruzione che Gramsci prevedeva per un giovane giornalista: scoprire e illustrare al pubblico come funziona il mercato del pesce. Il giovane Kertész al giornale propagandistico del potere politico risponde con un conformismo (la parola è mia) operativo e con un amore e una dedizione emotiva e segreta alle opere di Goethe e di Tolstoj. Quale relazione può esistere tra un lavoro giornalistico necessariamente burocratico e la cognizione delle pagine dei due grandi, quello tedesco e quello russo? L’equilibrio personale può essere dato

solo da una pratica di occultamento di sé, da una segretezza che nasconde la sua passione, incontenibile, per le “Valchirie” di Wagner. La vita, per usare termini astratti, diviene dipendente da uno stile che frattura necessariamente la coscienza: e i luoghi, il giornale, e l'alloggio, possono apparire come i simboli di questa frattura. Conscio e inconscio non c'entrano per nulla. Qui si che troviamo di queste una abitudine alla falsificazione pubblica e la emozione personale che costruisce una forma di vita. Del resto persino il conformismo può scivolare nella colpa nei confronti del potere politico e, anzi il suo attento diffusore, un giorno trova la sua disgrazia politica e da meritevole militante del partito decade al ruolo del traditore, e quindi del colpevole. Il potere si presta a fini interpretazioni che sono tutte nelle mani di chi dirige il paese. È una specie di regime politico che può essere compreso in una dimensione che è propria di Kafka, autore prediletto di Kertész, dove non è mai possibile descrivere in modo razionale la forma e la ragione nella colpa. L'atteggiamento passivo dello scrittore viene però alla fine decrittato e viene cercato dal giornale e avviato a “scegliere” un nuovo lavoro, che all'inizio lo colloca nel processo produttivo di una fabbrica. Ma il modo in cui divenne giornalista è da ricordare perché è la forma di narrazione che lo scrittore fa propria nel racconto ai suoi allievi. Il divenire giornalista fu l'imitazione della figura del giornalista che appare in un libro di Ernő Szép che da scrittore di rilievo era divenuto un servo del regime. Tuttavia, anche nel libro precedente, prima che il paese precipitasse nel sistema staliniano, la figura del giornalista era una invenzione letteraria in armonia con il resto dell'opera. Il che, indipendentemente, dall'effetto falso che quelle pagine ebbero sul nostro scrittore, pone il problema del rapporto tra letteratura e vita, dove spesso il tessuto letterario trasfigurava l'obiettività dell'esistenza il che era diventato un problema tecnico per Kertész. Allora non fu altro che un caso della considerazione secondo cui “la gente reperisce la menzogna con la medesima precisione e ineluttabilità con cui può procurarsi anche la verità”.

Il rischio sempre immanente è quello di trovare per se stessi una “vita muta” incapace di trovare una definizione di sé che non fosse quella costruita da un sistema di potere e dalle sue finalità. Il rischio di “perdersi” è sempre presente: l’essere umano è come argilla che prende la forma che l’ordine politico comanda: all’interno degli effetti di questo comando si configurano le possibilità umane, i riconoscimenti del proprio valore. Questo vale per la letteratura e, a livello più comune, per ogni persona: lo scambio sociale e la valorizzazione avviene nel reciproco riconoscimento delle proprie maschere.

La salvezza da questa caduta personale nell’insensato “tutto”, fu per il nostro scrittore, come ho già ricordato, l’ascolto delle “Valchirie” di Wagner e la vana ricerca del libretto, poiché il grande musicista apparteneva alla cultura “indesiderata”. Nella personalità del marmoreo giornalista di regime, prendeva spazio un sapere segreto, una costruzione di se stesso che fruiva di una possibilità che non andava oltre lo specchio di sé. Non credo, e probabilmente non lo credeva nemmeno Kertész, che il feroce individualismo che costruisce la sua forma di vita, sia totalmente generato da una oggettività autoritaria che consente un solo rifugio, esso mi appare come un epilogo che viene rafforzato dalla formazione precedente della propria vita. Questa considerazione su un totale rischio può essere avvalorata dal modo in cui il nostro autore reagisce all’insurrezione ungherese del ’56, e precedentemente, elabora il senso dell’Olocausto. Vedremo da vicino questa circostanza che ne fa un interprete – lui ebreo – del tutto isolato rispetto alle testimonianze dei sopravvissuti alla catastrofe epocale del nostro tempo. In queste pagine non è possibile rievocare i significati più o meno palesi della coraggiosa, eroica resistenza dell’alleanza tra operai e studenti contro l’invasione sovietica con centinaia di carri armati. Ripeto solo che la rivolta non fu contro il proposito di una gestione socialista della società, ma contro l’oltraggiosa interpretazione autoritaria e burocratica, violenta, poliziesca, negatrice di ogni forma di libertà, che un vertice politico aveva imposto al paese. L’eco

della rivoluzione in Kertész era piuttosto una accentuata valorizzazione nel proprio spazio interiore dell'espressione spirituale di Tolstoj e di Goethe.

Temi come la libertà politica, la giustizia nei rapporti sociali, la riforma di tutto il sistema di potere, la restituzione agli operai e alla cultura il possibile valore storico della loro alleanza sono estranee alla sensibilità dello scrittore che "scrive" e forse "vede" – l'apparizione di una jeep con il vessillo britannico – episodi dell'insurrezione, ma pregiudizialmente essi appartengono nel silenzio dell'autore a quella contesa per il potere, detto in maniera un poco grossolana, appare come una guerra tra il bene e il male. [In uno scrittore laico si ripeteva, tramite una tonalità esistenzialistica alla Camus, il valore religioso dell'individuo (di fronte a Dio) che era proprio della riflessione filosofico – teologica di Kierkegaard.] Dopo la cacciata dal giornale, Kertész usa l'astuzia, oltre alle sue reali condizioni precarie di salute per riuscire a sopravvivere, bocciolo senza fioritura, nel sistema politico staliniano. Condurre, all'ombra del potere, una vita da intellettuale, era perdere se stesso, né avrebbe dovuto (o potuto) vivere il futuro come un'apertura del mondo pieno di positive promesse. Cade così la domanda propria di una gloriosa e deprimente retorica: "Chi guarderà il mondo con il nostro sguardo?" A voler essere concreti bisogna dire che "il mondo" non è affatto la dimensione totalizzante, ma è piuttosto lo spazio, la visione che è consentita dalla passione del proprio sguardo. L'oggettività può essere pubblicizzata, ma la sua trasfigurazione dello sguardo rimane solitaria, destinata a scomparire nell'abisso dei ricordi. Questo per la sensibilità di una persona qualsiasi, ma per il talento straordinario di uno scrittore? Lo sguardo è il rapporto tra letteratura e testimonianza, dove la letteratura non deve riflettere passivamente, nella sua composizione, la vita, e la testimonianza non deve interpretare gli eventi mondani nella gabbia intellettuale della storicità. Resta la forza di un allucinato realismo, dove ogni evento ha una sua plausibilità in un insieme simile alla malignità di una favola ostile. Nella letteratura contemporanea il maestro di questa scrittura è certamente Kafka

come appare nel lungo racconto “Il cercatore di tracce”. Il tema allude al sistema poliziesco della dittatura, ma la narrazione all’invenzione propria del valore letterario. Kertész ha salvato così la sua vocazione di scrittore, quale che sia l’anno della scrittura del suo straordinario lavoro.

* * *

L’opera di Kertész più nota è certamente “Senza destino” scritta quando l’Ungheria era ancora un paese satellite dell’URSS, probabilmente passò senza difficoltà la censura politica perché, nel genere, era assimilata alle testimonianze che rinnovano la memoria della catastrofe epocale dei campi di sterminio nazisti nei quali furono uccisi milioni di ebrei. Kertész dirà più tardi che “Essere senza destino” è stato addirittura un libro collaborazionista con il regime. C’è tuttavia testimonianza e testimonianza, e ogni scrittore, se è consentita la metafora, ha una parte di cielo in cui può brillare la stella della tragedia, un modo diverso di memorizzare la Shoah, quasi sempre un sospetto che le parole seguono, quasi necessariamente, una trascrizione insufficiente, parziale, interpretativo che obbedisce alla forma della rappresentazione, lasciando sullo sfondo l’esperienza dello sterminio che non può trovare una, la trascrizione dell’esperienza. Scrivere intorno a qualsiasi evento vuol dire accettare, magari inconsciamente, un genere di scrittura, il romanzo da una parte, il giudizio storico dall’altra, e poi la deriva dei frammenti per lo più consapevoli, di provocazione, nella loro nefasta armonia, il senso dell’orrore. La Shoah ha tuttavia sempre il residuo di un silenzio che la forma di distruzione di ogni tessitura umana, porta quasi necessariamente con sé. La letteratura che sempre attende con i suoi passi, le prove dello scrivere, svela, nel caso dell’Olocausto, il suo destino di finzione, una normalità che l’oggetto, la catastrofe dai volti infinitamente maligni, rifiuta per sé, e crea in ogni narrazione o il sospetto di un involontario —, di una nobile finalità, di un abisso emotivo che appartengono alla riflessione di chi scrive. Non è qui il caso di evocare esempi: per quanto mi riguarda ho l’impressione che la

straordinaria e dolorosa avventura scrittoria di Primo Levi, abbia attraversato tutti e tre i casi che ho nominato, concludendo con la morte l'impossibilità di una trasformazione nella verità (che è sempre una "consolazione") un'esperienza reale, inafferrabile nel suo orrore.

Il caso di Kertész mi pare profondamente diverso, se non addirittura il contrario. Tutta l'opera testimonia questa prospettiva, eppure per restare ai sintomi letterari, credo non sia indifferente osservare che nelle prime cinquanta pagine che sono il preludio dell'internamento del ragazzo Kertész (15 anni) ad Auschwitz e poi a Buchenwald, appare con un suo dominio, il verbo "osservare". Forse non sbaglio se affermo che tutto l'anno di vita concentrazionario, pur configurato con una prevalente osservazione che è il punto di vista che consente all'osservatore di valutare nell'inferno, le strade per la salvezza. Nell'opera c'è una prevalente autobiografia che svela la vitale risposta adolescente allo sterminio, che con qualche aiuto della aristotelica fortuna, condurrà alla personale vittoria.

Nelle sue molto più tarde "Annotazioni" (1991 - 2001) Kertész svaluterà il suo periodo concentrazionario confermando che la sua vittoria è nata da uno spontaneo opportunismo, da una certa capacità di conduzione di se stesso, di favorevole complicità, da circostanze favorevoli.

Mezzo secolo dopo riduce il più possibile la sua figura di deportato dal potere nazista: la sua riflessione autobiografica passerà a tutt'altri temi: all'Olocausto come evento intrinseco alla storia occidentale, alla sua emarginazione di scrittore che non ha mai creduto di aderire a un'etica pubblica, alla fine della cultura occidentale. La catastrofe è una simbiosi tra il destino che i tempi regalano alla identità personale e il tramonto di una forma di autocomprensione culturale che ormai lascia il posto ad una intelligenza collettiva che incrementa un fare senza soggettività. Torneremo su questi temi, ma ora segniamo la storia di un ragazzo, a mio modo di vedere, vittima di un Destino che è quello del popolo ebraico nel delirio omicida nazista, ma anche signore di un destino nascosto, inconsapevole, capace solo

della vitalità di un'esistenza volta, nella sua sofferenza, comunque a un avvenire.

Il titolo del libro di Kertész "Essere senza destino", deve essere spiegato nel suo senso perché questa spiegazione è importante per comprendere tutto lo svolgimento dell'opera. La parola "destino" (che ha significati differenti) deve essere interpretata in questi modi. Vi è uno fondo nel quale si può capire facilmente che cosa l'autore designi con la parola "destino": è il percorso di vita che ognuno nella sua libertà ha diritto di realizzare nel mondo. È una concezione di un soggettivismo molto radicale in cui domina, al centro, la figura, nella singola individualità. Ovviamente il tema può diventare una massima morale, ma la sua rivendicazione può avere un senso fondamentale se non fa riferimento alla figura di un intellettuale o di uno scrittore. Nell'opera che stiamo esaminando non è questo il significato preminente: la sottrazione del destino avviene nella vita di un adolescente che è all'alba della sua giovinezza. Il ragazzo cade in una esperienza, quella del campo concentrazionario nazista, che appartiene, si può dire, a un destino storico nel quale cade disgraziatamente la possibilità di esistenza. La stessa esperienza drammatica del campo nazista viene vissuta dal protagonista come l'oppressione di un destino che il protagonista legge come una sorte toccata alla sua vita senza poterne disegnare il significato storico. L'ombra del destino torna quando il ragazzo dopo l'anno passato nel campo concentrazionario, si trova nella condizione di rinnovata libertà. Qui il destino gioca un duplice ruolo contraddittorio e doloroso. Il ragazzo da propria l'esperienza dell'anno passato in prigionia, e quando si dice esperienza non si afferma affatto una interpretazione univoca, come l'orrore, il terrore, la riduzione a un numero della propria vita, ma l'insieme delle situazioni spaventose, opprimenti, invincibili ma anche circostanze dove l'internato nel campo impara strategie difensive, rapporti non riducibili alle regole oggettive, apparizioni di personalità che, in un'aura di amicizia, concorrono a formare abitudini e aspettative interne a se stesso nel lavoro, nella alimentazione, nel riposo,

nell'aspettativa. La vita concentrazionaria è un "processo di formazione" (con un andamento del tutto diverso dalla "formazione" dei romanzi romantici, ma con una similitudine per quanto riguarda il processo nella trasformazione). L'anno della prigionia viene restituito al ragazzo come un autoriconoscimento che ha la caratteristica di un proprio destino. I parenti che accolgono il ragazzo dopo la liberazione non sono in grado di capire questo giovane rapito prima alla sua possibilità destinale, ma ora costruito secondo le destinazioni del suo percorso di vita. Tra le due sponde non c'è possibilità di decisione: il ragazzo è "diventato" quello che sente di essere dopo la prova della prigionia, e i parenti si appellano a un dopo che dimentica il tempo precedente. Il giornalista gli offre invece la possibilità di trasformare la sua memoria in un racconto pubblico, al quale il ragazzo si rifiuta. Non si può tradurre in un lessico di intrattenimento, se pure morale, la trama emotiva, intellettuale, personale che ha costruito la sua storia concentrazionaria. C'è l'orgogliosa solitudine di chi vuole conservare come un'eredità temporale il suo passato che viene ormai letto come un destino minore, rispetto alle grandi narrazioni, ma un destino che costituisce con la memoria del suo tempo, il solo riconoscimento individuale: qualsiasi altro genere di discorso lo deforma e perde nei suoi tratti vissuti con la risorsa delle proprie possibili passioni. Il destino perduto è diventato il cammino verso un destino ignoto, che solo comporta il consumo della sua vicenda adolescenziale.

L'opera di Kertész può convenzionalmente essere letta secondo quattro periodi, avventure del protagonista ciascuna delle quali costituisce, secondo, segni di esperienze diverse, il proprio protagonista.

Con due costanti fondamentali molto differenti ma fondamentali.

Per un verso è l'osservare situazioni, circostanze, personaggi, luoghi, paesaggi, il che comporta una particolare modalità di comprensione anche nell'osservatore. L'altra costante è la difesa naturale del se stesso, che vanno dal comportamento del "bravo detenuto", alla sopportazione di pene inevitabili in un processo che mantiene la sua finalità, ma in una scena

differente nel suo tragico sviluppo il protagonista convive, dopo tre mesi, con la propria decadenza fisica per il lavoro dai tempi interminabili, una ambientazione buona solo per una minimale sopravvivenza, la soggezione a comandi, regole e personaggi che adoperano “gli uomini” per la finalità della macchina concentrazionaria che è segnata dalla produzione utile al Reich non momento (1944) in cui appare chiaro l’esito di una atroce sconfitta, degna della vergogna morale della Germania hitleriana (queste sono parole mie, non dell’autore).

Parlavo di cinque periodi, che ora cercherò di caratterizzare con un breve elenco: Budapest, tardo inverno primavera, l’Ungheria viene invasa dai tedeschi che supportano il governo fascista dell’ammiraglio Miklós Horthy. Sotto questo governo gli ebrei vengono individuati e costretti a portare sugli abiti il distintivo giallo, ma non subiscono particolari vessazioni. Con l’arrivo dei tedeschi, gli ebrei, con il pretesto dei campi di lavoro, vengono deportati in vari campi di concentramento (e di sterminio). La tempesta si abbatte sulla quieta famiglia ebrea Kertész, una piccola azienda, la scuola (non amata) del nostro protagonista. Il padre viene reclutato subito per il lavoro obbligatorio: i preparativi per un trasferimento che viene pensato in modo speranzoso, come un’andata e ritorno. Poi è la volta del ragazzo e dei suoi compagni. L’accorpamento avviene in un luogo raggiungibile con tragitto in autobus. Ma una mattina l’autobus viene fermato, vengono fatti scendere i ragazzi ebrei che, dopo crudele procedura, vengono caricati su un treno per destinazione ignota. Il viaggio in 60 persone in vagoni merci: alimentazione possibile ma assoluta mancanza di acqua. Dopo alcuni giorni li attende la squallida fermata di Auschwitz – Birkenau, come scendono dal treno comincia una selezione: da una parte gli abili al lavoro, dall’altra donne, bambini, vecchi, infermi: li attende l’eliminazione tramite il gas. Le ciminiere restituiscono un fumo bianco. I prigionieri che accolgono i nuovi arrivati dicono precipitosamente al ragazzo “di sedici anni”: è l’età che distingue chi andrà al lavoro e chi verrà eliminato. L’informazione è la prima salvezza: dai tubi che

dovrebbero condurre l'acqua arriva il gas, i cadaveri vengono poi gettati nei forni crematori. Non appare evidente che il ragazzo avesse chiara tutta questa procedura, tuttavia la sua percezione è quella di chi comprende che l'essere nel gruppo in cui sono anche i suoi compagni, significa avere futuro.

Ad Auschwitz la sosta è molto breve, solo tre giorni. Riprende il terribile viaggio che il ragazzo sopporta senza dispendio di paura e di deprimenti emozioni, riesce sempre a trovare un equilibrio personale. Il panorama di Buchenwald (come dice il nome) è molto diverso, prevale un verdeggiante boschivo e "tetti di tegole rosse sulle colline". La procedura di accoglienza è la stessa, sulla striscia di tela c'è il solito triangolo giallo, una grande U (ungherese) e stampato un numero (64921) che è bene imprimersi bene nella mente perché nel campo è il proprio nome. L'abitazione è una tendopoli, il cibo è un po' superiore alla esiguità di Auschwitz, c'è l'acqua, i servizi igienici sono all'aperto. C'è il crematorio, ma vengono bruciati solo quelli che decadono": il luogo al ragazzo appare come un campo accettabile, ma non è la destinazione definitiva: una notte di viaggio e viene trasferito a Zeitz, perché il suo nome, nella scelta, prende al M: cioè perde tutti i suoi compagni, i quali avevano costituito un gruppo dal tempo della "cattura" a Budapest. E del soggiorno nel campo di Zeitz che l'autore riceve la sua esperienza di deportato: "un campo di concentramento di provincia: "quivi avere cercato invano le docce e addirittura un crematorio. L'alloggiamento è una tendina. E da circa metà dell'opera inizia la narrazione quasi diaristica della vita del ragazzo Kertész dove accanto alle dure ore di lavoro si innesta un piccolo mondo che coinvolge i vicini nella tenda, le regole intorno ai tempi, l'intreccio delle conoscenze, l'ordine prezioso dell'amicizia, la conoscenza necessaria degli ordini, il dominio dei sorveglianti di vario grado ma tanti appartenenti ai deportati con varie nazionalità. Si assesta così una specie di vita quotidiana nella quale per limitare i danni e conservare quel nuovo "tutto" che resta di sé, conviene assumere la figura del "buon detenuto" che oggettivamente si vede nel comportamento lavorativo, e soggettivamente nel suddividere le razioni

alimentari per non rischiare di restare senza mangiare. Ci sono tre risposte possibili per rispondere alla detenzione: la prima è l'immaginazione che comprende la vita passata non solo per ciò che è accaduto, ma per le occasioni che non sono diventate realtà. La seconda è cercare di prolungare almeno di un'ora il proprio sonno in un nascondiglio irraggiungibile. La terza soluzione è quella di tentare la fuga, ma i fuggiaschi vengono ripresi e impiccati. La resistenza alla fatica e all'oppressione appartiene dunque solo alle abilità personali: questo è l'equilibrio che un adolescente riesce a rendere possibile tra un destino che gli deforma crudelmente l'esistenza e un destino ravvicinato e fatale che coincide con la capacità di puntare sulla conservazione della propria esistenza. Tuttavia tre mesi di questa vita quotidiana hanno i loro effetti per la figura del detenuto modello. La psiche resiste alla violenza, adatta una tecnica di autopreservazione, ma il lavoro duro e interminabile, il sonno del tutto insufficiente, l'alimentazione oltre il limite della sopravvivenza, trasformano il corpo secondo una decadenza che è visibile in un viso dall'espressione quasi irriconoscibile, da una struttura corporea che pare portare i segni disastrosi di un'atroce vecchiaia, un corpo sul quale si manifesta la malattia, la scabbia, che dispone di indumenti sempre inzuppati di acqua piovana, i piedi imprigionati da zoccoli col tempo trasformati dal fango che diviene il luogo del proprio movimento. Al sorvegliante – tutti i sorveglianti (bisogna ricordalo) sono detenuti di varie nazionalità che sono stati promossi di grado e godono di qualche privilegio - occorre chiedere il permesso per recarsi a una latrina a causa di una devastante dissenteria. Un incidente che accade sul lavoro viene punito con una bastonatura che il corpo ormai quasi insensibile non avverte nelle sue conseguenze. Ma peggio di tutto una sacca di colore rosso vivo che si è formata sul ginocchio: è un'infezione che coinvolge tutta la gamba. La terapia richiede un intervento chirurgico che il medico chiede al ragazzo se si sente di affrontare. Nella bolgia del campo di lavoro, è la prima volta che gli viene chiesta un'opinione personale. Il ragazzo si sente per un momento vivente

come un soggetto. Le necessità della terapia richiedono un ospedale più attrezzato di quello che non fosse nel piccolo campo. Il detenuto spossato, perito, affannato, insonne, tormentato dalle pulci e dai pidocchi viene rispedito a Buchenwald come tutti coloro che a giudizio dei medici (anche loro internati nel campo) non avrebbero più potuto riprendere il lavoro. Il solito viaggio penoso con le ferite aperte per l'operazione. L'arrivo a Buchenwald significa l'essere messo a terra su uno strato di ghiaccio e sotto una pioggia gelida: il ragazzo vive come assente la sosta che gli è toccata e gli nasce il sospetto più che verosimile di essere destinato all'eliminazione. La realtà che lo attende è più favorevole: "una voce gradevole, maschile, gentile, e il tedesco da lager" gli giunge come una promessa: "Was du willst noch leben". Viene trasportato in un luogo dove da rubinetti più alti cominciò a scorrere "abbondante e generosa", dell'acqua calda. Non è affatto la ripetizione dello stile proprio di Auschwitz per l'eliminazione. Il luogo finale di quest'ultimo transito pieno di interrogativi è invece una specie di ospedale adibito ai ragazzi della sua fascia di età. La cura è affidata a un medico francese "con una fascia sulla manica e il segno rosso con dentro la F". Il medico è del tutto benevolente, ma i ragazzi lo beffeggiano perché è ungherese. E qui inizia la parte forse più interessante dell'opera con la descrizione delle condizioni di vita dello strano ospedale, il rapporto amichevole con Pyetko un sorvegliante amichevole, un nuovo intervento medico sulle ferite precedenti. Il ricovero nella piccola stanza di ospedale è quanto di meglio si possa desiderare: "devo ammettere che non posso proprio desiderare di più che non posso pretendere di stare meglio in un campo di concentramento." Il ritorno a Buchenwald e le condizioni favorevoli con il ricovero all'ospedale del campo hanno ridato al ragazzo la certezza che da lì sarebbe uscito vivo e libero, che viene concepita nella possibilità di mangiare. La propria salvezza è la difesa del corpo, il futuro è inteso come aspettativa sicura di mangiare un'altra volta. La libertà è costruita in questa semplice ma fondamentale dimensione, priva di parole simboliche. E da qui si potrebbe iniziare il discorso intorno al senso che il

ragazzo percepisce nel valutare la propria vita di internato nei lager tedeschi. Il suo giudizio della propria sofferenza e della propria salvezza si determina su due silenzi che dovremo considerare. Il ragazzo non si identifica con la prospettiva che gli mettono davanti i parenti: sei passato per l'inferno ed ora comincia una vita del tutto libero. La risposta a questa semplificazione è di rifiuto totale. La propria vita non può essere divisa in due parti disgiunte dalla dimenticanza, dalla cancellazione. La soggettività vive la continuità del proprio tempo: quello dell'anno precedente è stata la vera risorsa vitale per affrontare senza interiori smarrimenti o inutili precipizi della disperazione le condizioni di deportato e quello successivo che ne porta i segni. Dimenticare è una banale stupidaggine verbale: "si è diventato", ma è un sapere privo di orizzonti enfatici. La vita libera si prende come essa si offre, e non è affatto sempre una opportunità, talora può essere una circostanza che è estranea alle stesse possibilità del linguaggio della memoria come forma della propria solitaria salvezza. Quivi si può leggere il rifiuto del ragazzo a collaborare con un giornalista, del resto volenteroso e buon interprete della sua professione, al fine di scrivere articoli sulla esperienza dei lager. L'esperienza cui è stata costretta la propria vita non può diventare una notizia oggettiva, l'oggettivazione storica come "dicotomia", circostanza esteriore per esibizioni di orrore teatrale, di scandalo morale. Deve rimanere nel segreto dell'essere se stessi. Il consumo del proprio tempo, i nuovi ostacoli o incontri collocheranno il tempo del lager come una qualità della memoria o come l'ironia della dimenticanza. Il ragazzo diventerà il premio Nobel Imre Kertész, ma, almeno al suo interprete, parrà una figura da sempre capace di individualismo irriducibile ed ogni forma pubblica, difeso da una rimostranza alle condizioni che pure saprà aprire nella propria vita. È uno scrittore ungherese, eppure scrive e parla una lingua nazionale che solo pochi conoscono, e quindi tale che condanna il modo di poter vivere di un autore, una condanna a una povertà della propria individualità. Quest'ultima proposizione è certamente derivata nella mia scrittura da Wittgenstein, un

autore che lo scrittore conosceva bene ma soprattutto sul celebre rapporto tra discorso e silenzio. In questo quadro è lecita la domanda: “che cosa di preciso ricordava il nostro autore?” Posto che il ricordo è soggetto a molte circostanze che ne provocano selezioni, deformazioni, trasformazioni, spesso secondo dinamiche emotive che riguardano il soggetto, la sua maturazione nel tempo, le modalità scelte per incrementare la propria autostima e per mostrare agli altri un ideale se stesso. Inoltre, memoria estrema è quella che è accaduta a Jean Améry, citato nel libro di Primo Levi “I sommersi e i salvati”: “Chi è stato torturato rimane torturato [...]” chi ha subito l’abominio dell’annullamento non si estingue mai. La fiducia nell’umanità, già incrinata dal primo schiaffo sul viso, demolita dalla tortura, non si riacquista più”. Améry si uccise, e uguale fu la sorte di Primo Levi perseguitato da quel se stesso vittima della ferocia nazista e probabilmente incapace di riconoscere il se stesso di Auschwitz con la sua stessa descrizione letteraria dell’orrore del campo, di sopportare un se stesso scrittore di una abominevole atrocità oggettivata e dall’oppressione che il tempo non aveva cancellato nel profondo di se stesso. Imre Kertész è fuori da queste impossibili sopportazioni. Riuscirà a diventare solo un importante scrittore e a osservare se stesso scrittore come da ragazzo prediligeva, inconsciamente, l’osservazione nel mondo a qualsiasi altro sentimento che potesse nascere dall’esperienza.

Il libro “Lo spettatore”, pubblicato poco prima della morte di Imre Kertész raccoglie annotazioni tra il 1991 e il 2001. La sua lettura è emozionante perché il suo “diario” (il genere ci è dato dall’autore stesso) non conduce su una “retta via” che coincida con la certezza di se stesso, ma proprio, quasi al contrario (salvo eccezioni anche di considerevole importanza) nasce spesso da una frattura che trasporta una sua antica predilezione, l’osservare, nell’ambito di se stesso. Ma anche su questa considerazione bisogna venire in chiaro. Il genere “diario”, come insegnano gli esperti di questi problemi, non è affatto una figura letteraria univoca. Consideriamo due estremi: c’è il diario (se esiste) di chi ha comandato la Quinta Armata americana nel ’43 - ’45, ed è

una raccolta di fatti che già si inscrivono nella “storia”. E c’è il diario “intimo” che vuol fermare sul foglio il suo modo emotivo di aver partecipato alla vita: in questo caso un pensiero che vede una confidenza di qualche minuto, si dilata sulla pagina fino a diventare un racconto.

Il caso del diario del nostro scrittore ha una sua completa originalità: il titolo conduce sulla giusta strada: “Lo spettatore”. Osservare, guardare, diffidare rispetto a ogni condivisibile generalizzazione rispetto a che caso? A quel se stesso che, necessariamente, si trova “gettato”, in possibile forma di vita, in possibili ordini di giudizio, in possibili valutazioni condivise, cioè in un mondo, e osserva, spiega, giudica questa relazione, sia composta o meno, come una scena un poco simile a un giudizio del sé che scrive e del sé che viene scritto. Però non bisogna immaginare uno specchio che ti restituisce l’immagine, ma piuttosto un osservatore che frequenta tutti i sentieri del possibile, del razionale, dell’immaginario, dell’umore personale e della catastrofe oggettiva, delle stagioni dell’equilibrio e dei ricordi dello smarrimento.

Se le cose stanno come ho cercato di riferirle, non è difficile ritenere che sia difficile dare all’opera un resoconto soddisfacente o, addirittura, esaustivo. Nella nostra rete resteranno solo alcuni temi che sono importanti per lo scrittore e rivelazioni (o quasi) per il lettore “critico”: credo che da questa situazione non si possa uscire se si considera l’opera nel suo insieme. Per evitare lo smarrimento ho fatto quello che non si dovrebbe fare di un diario: ho selezionato i temi il cui senso ho appena ricordato, ho confezionato sempre una serie di sicuri giudizi: un autore come Kertész troverebbe questa soluzione di bassa misura, di intrigo intellettuale, di oggettività gnoseologica. Qualcosa del genere capita con tutti gli scrittori, con Kertész diventa più clamorosa.

Il titolo di queste note dal 1991 al 2001 è perfetto: “Lo spettatore”. Tuttavia bisogna sapere che sia questo spettatore, poiché non tutti gli spettatori sono uguali e le loro differenze si possono trovare in un modo molto semplice,

cercando a nostra volta di comprendere quali sono gli affetti dello spettatore. E poiché Kertész sostiene che la grande letteratura è solo confessione dobbiamo porci da questo punto di vista. Nelle sue note parla anche di una sua “evoluzione” è un punto di vista un poco diverso perché valorizza il processo della vita, data la metafora biologica, mentre la confessione mette in luce i fatti che se non sono affatto peccati, hanno tuttavia il loro carattere che è certamente individuale e non storico. L’autore medesimo ci mette su questa strada: l’osservatore in ogni circostanza ci dà l’elaborazione personale di immagini che derivano dalle opinioni di un’immagine costante di un soggetto che si pensa come ebreo. In questa destinazione tutta la filosofia diventa poesia e occorre soffermarsi a questo livello: se si traduce il ricordo o il giudizio nei “grandi sogni” non si è più osservatori. Anche il precedente concetto di evoluzione è una contraddizione o, più semplicemente, una abitudine narratologica difficile da dimenticare. Sono gli anti-semiti che costruiscono l’ebreo che è conservatore della grande cultura europea da Mann a Proust, da Brecht in avanti: esso è anche uno scrittore che costruisce un “ebreo” contemporaneo e sociale che non ha niente a che vedere con la grande massa di ebrei poveri e osservanti che sono l’oggetto letterario di Roth e di altri grandi scrittori di queste comunità ebraiche che sono state l’oggetto di sterminio della ferocia nazista.

Il nostro autore è contro la civiltà contemporanea dominata dal tecnicismo, dalle forme pubbliche di pensiero di natura operativa e, soprattutto, delle forme politiche che hanno reso impossibile l’autore. Se vogliamo evocare un Nietzsche che non può non lievitare in queste pagine, allora è il Nietzsche della “Nascita della tragedia” (la espressione poetica) contro la potenza che diviene regime politico: il nazismo che distrugge tutti i valori che identificano l’umanità, il bolscevismo che provoca lo stesso effetto ma come conseguenza necessaria dell’affermazione del potere, la democrazia occidentale perché vuole ridurre a se stessa tutto il mondo. Allora l’autore in un mondo dominato da questi rapporti di potere e di annullamento della creatività soggettiva,

dove si può collocare? In quella radicale de-storicizzazione dell'esistenza che è il rapporto tra la vita e la morte. Ma se questo è lo spazio per l'autore, come si configura la vita del personaggio che è in un mondo che impone se stesso e le sue regole, e il cui destino deve essere come autore proprio quello di promuovere la dimensione spirituale dell'esistenza? In questo senso è aperta solo la strada dell'assoluta solitudine soggettiva, della virtù senza relazioni: anche la relazione d'amore stabilisce un effetto eteronomo, una teatralità non priva di esercizi di potere. La scena teorica è drammatica. Ma quando si scende dall'eco estremo della parola all'esprimere comune di un autore che, al di là del suo discorrere radicale, vive la condizione del quotidiano, allora troviamo l'apparizione di due città. Budapest è la città dell'oggettivazione, delle persone – cose, del fare che è solo interiorizzazione del dominio. Vienna, al contrario, conserva qualcosa nel reciproco riconoscimento sentimentale che nel gesto comune rispetta, nell'eleganza dei tratti, anche i fini semplici, la vita segreta di ognuno, non sente rovinosa la distinzione tra interiore e sociale.

Poiché Kertész si definisce scrittore dell'Olocausto, su questo tema dovremo fermarci per trovare il suo senso e, a mio parere la trasfigurazione metaforica troppo lontana dalla tragedia proprio perché essa nasce da una considerazione "metafisica" della propria libertà come scrittore: la sua condanna (a 15 anni) diviene il simbolo dell'Olocausto. È chiaro che in questa prospettiva gli elementi complessi e tragici della Shoah finiscono nell'aver una considerazione ideale, una storicità di un disegno di una metafisica storicità. Non hanno distrutto Auschwitz perché è Auschwitz, quindi per la sua esistenza come realtà che appartiene come capitolo inconfessabile della storia europea, ma perché è cambiato il sistema di potere. La prospettiva nella quale collocare un qualsiasi discorso sul campo di sterminio va collocato nel "fallimento dell'Europa". Questo giudizio, che ha una sua potente forza espressiva, svanisce tuttavia nella sua generalità. Il fallimento dell'Europa, un'Europa da capire nelle componenti che ora dobbiamo richiamare, è data da alcuni elementi che le conferiscono un'identità. La prevalenza di una

cultura tecnico-scientifica che costruisce una sua oggettività che chiama inesorabilmente nella sua funzione l'insieme delle risorse umane. "La mia cultura – dice lo scrittore – è l'Olocausto": sono la scrittura dell'Olocausto anche quando non scrivo dell'Olocausto, al contrario degli scrittori ungheresi, con l'eccezione di Márai, che son del tutto esterni al massacro dell'esistenza umana come creatività spirituale, non ne percepiscono il senso che conduce alla consapevolezza della fine di una cultura bimillenaria. La prospettiva che oblitera il senso di Auschwitz è la sua riduzione a un evento storico: Hitler è l'omicida dell'umanità sin dai suoi progetti e dalle sue azioni degli anni Venti, il potere gli ha conferito una diabolica macchina burocratica che gli ha consentito di immaginare la razza tedesca come dominatrice dell'Europa, e signora della storia, con la sua distruzione degli ebrei e la sottomissione a macchine servili dei popoli che devono essere sottomessi. Un giudizio di questo genere rispetta i fatti accaduti, ma non ne esplicita il senso che si svela nel suicidio della cultura europea. In Kertész siamo al giudizio sconvolgente secondo cui "si dovette vivere Auschwitz, sia che si fosse vittime o carnefici". Un giudizio che non è condivisibile nemmeno in minima parte, ma che nel disegno dello scrittore conduce ad un auto-esame che nella forma più completa è l'"autodistruzione sacrificale". Questa prospettiva che è la risposta degna e possibile ai criminali nazisti che si elabora in uno scenario privo di una giustificata giustizia storica, ma passa attraverso l'identità nostra che nella modernità abbiamo costruito. Il suo riflesso è nella figura dello scrittore che giudica la propria opera all'altezza o meno della temporalità tragica dell'Olocausto, che non è un mondo della letteratura, ma la letteratura come disegno della catastrofe europea che passa attraverso la propria vita. Vita che non può comporsi in una identità: la memoria conduce alla rivendicazione dello "spirito", contro l'assassinio dell'umanità, l'altra parte di sé finisce dall'essere formata da quella quotidianità scellerata che il giudizio comune ritiene neutra, o il luogo in cui si distingue il bene dal male, il discorso

sull'Olocausto del grande scrittore che con le sue parole raggiunge la sorda coscienza degli ascoltatori ignari del proprio gratuito teatro.

“Ho atteso 60 anni per scrivere quello che ho detto e la vita se n'è andata”. Per questa prospettiva quando “si dovette vivere” il ruolo che ci era capitato, è assurdo chiederci perché non c'è stata una resistenza ebraica (convinzione del resto non del tutto esatta): la resistenza ebraica (per lo scrittore secondo l'identità tra l'ebreo e l'alta cultura) è la conservazione del passato che aveva aperto la vita dello spirito. L'essere ebreo coincide con la libertà personale che, a sua volta, è l'unico comportamento possibile che concede di distinguere tra ideologia ed esperienza vitale. Se “gli ebrei” sono una costruzione dello sguardo dell'altro, bisogna concludere che l'altro è una costruzione storica, il desiderio osceno della distruzione di ogni apparizione umana che prospetta una possibilità della vita che vada oltre al trovarsi sulla terra senza sapere che cosa fare di sé, una attesa di una collettività folle e aggressiva e gloriosa nella sua identità paranoica (non sono parole dello scrittore) che legittimi, anzi idealizzi, lo stile distruttivo della sua esistenza. Lo stile nazista appartiene a tutti coloro che non sanno trovare un senso al loro posto nel mondo, e attendono che una ideologia collettiva conferisca un loro senso, la cui propria esistenza riesce forte e coesa se crea una alterità verso cui rivolgere la propria potenza e il proprio dominio. L'ebreo nella ideologia nazista è questa figura, ma questa figura è resa possibile da una cultura che materializza l'uomo, ne fa una figura insofferente di ogni valore ideale. E questo significa distruggere le radici dell'umanità e quindi fare dell'Europa una “terra desolata” nei confronti della quale io, come scrittore, cerco di opporre un ebraismo simbolico che congiunge il mio lavoro a una grande storia che è una creazione epocale e non una storia didattica che immagini con la violenza una sua redenzione.

C'è stato un attimo – dice Kertész – in cui poteva sembrare che la rivoluzione facesse apparire nel mondo l'espressione dei valori spirituali: è stata la brevissima speranza della rivoluzione russa che ha immediatamente

praticato una delle forme del potere che annullano l'esistenza umana. Vivere umanamente significa tracciare nel mondo strade simboliche che nascono dalla libertà creativa degli artisti. C'è certamente in Kertész l'idea che l'educazione dell'uomo, il farne un essere libero dalle contingenze materiali, abitante di un luogo privo di domini e di potere, appartiene ad una élite – culturale. L' "ebraismo simbolico" è rappresentato nell'Apocalisse, Nietzsche, Camus (suppongo il primo Camus, l'esistenzialista dell'assurdo), Kafka, Beckett, un patrimonio culturale che si congiunge con la grande tradizione borghese: Mann, Joyce, Proust. La poetica letteraria di Kertész vuol essere il ricordo di questi valori il cui odio ha condotto alla tragedia dell'umanità. Ma un buon ricordare richiede il conservare una parte limpida di sé contro quell'uguaglianza materiale che ha la sua pratica nel consumo e il suo spazio nella globalizzazione economica. Lo scrittore deve ritrovare in sé la libertà che quella distruzione criminale di Auschwitz ha voluto distruggere. Credo che nessun lettore dello scrittore non si accorga che lo sterminio di milioni di ebrei in queste pagine ha assunto un valore metafisico che può essere considerato come fosse la storia stravolta, frustrata, colpita della libertà spirituale dove la poesia è il destino più alto dell'umanità, una volta che un tempo (ecco il ricordare) apparteneva al patrimonio dell'Europa. C'è un nazismo – replicherebbe l'autore – che è la distruzione dell'uomo senza bisogno dello sterminio con le camere a gas. Questa metafora che corre sempre nelle notazioni dello scrittore non è certo la migliore storia di Auschwitz. L'aver voluto abbandonare ogni differenza nella storia quotidiana degli uomini per adire a una grande storia ha finito con lo sproporzionare gli eventi che diventano il pretesto tragico per una vocazione estetica. La memoria è l'occasione privilegiata non la pietà o la rivolta del pensiero. L'apoliticità fomenta la trascrizione delle tragedie storiche in un problema sul senso della letteratura, e, quasi, sulla vita dell'autore.

Queste considerazioni credo possano aiutare a comprendere il giudizio di Kertész su Auschwitz che riprende la famosa tesi di Hannah Arendt sulla

banalità del male. E qui non bisogna equivocare: il male può essere senz'altro l'esercizio di una burocrazia che esegue una finalità senza porsi il problema del suo senso. Ma il male, il progetto criminale, l'ossessione anonima viene prima sia della sua burocratizzazione, sia, aggiungo io, della sua adesione di massa. E questo secondo tema non è estraneo al nostro scrittore che si trova, quanto alla massa, in una valutazione opposta a quella elaborata da Canetti. Piuttosto vi è certamente l'eco di Nietzsche, dove il gregge devoto valorizza la criminale attitudine che è inscritta nella stessa devozione a una legge. Kertész pare abbia ridotto il diritto alla libertà dello scrittore, tormentato dal senso del suo lavoro, che soffre al misconoscimento del suo tema ungherese, ma è aperto a un'attenzione ben più ampia, che pure lo mette in sospetto.

È il solito problema della cultura che vorrebbe anche essere educazione di massa, dove Auschwitz gioca il ruolo più basso dell'inferno per l'uomo. La libertà dello scrittore è tuttavia sempre invasa dalla polvere del quotidiano, lo spirito è segnato dall'ombra del negativo. È un problema serio che Kertész ha dovuto sentire più di quanto comunemente non accada. Ma quante volte Hitler nei suoi folli discorsi ha chiamato il popolo (questa l'identità semantica) a condividere la sua identità con l'assassinio di milioni di uomini?