

Marco Serio
(Trento)

*Il mito della “Rauchseele” in
«Eli. Ein Mysterienspiel vom Leiden Israels» di Nelly Sachs*

Abstract

This essay investigates the poetic strategies that Nelly Sachs introduces into her lyrical drama *Eli* in order to solve the problem of the ethical limitations of Holocaust literary representation in the post-Auschwitz world. Sachs rejects Adorno's famous dictum and voices the “unspeakable” and the “unthinkable” through Romantic themes and the Jewish tradition. The shift from “visible” to “invisible” allows her to elaborate the Holocaust, to preserve collective memory, to confirm the destiny of the Jewish people, and to legitimate the role of literature after Auschwitz as a fusion of word and myth, functional to analyzing reality on a critical level.

Composto nelle terribili notti della fuga in Svezia del 1943, pubblicato in un'edizione a tiratura limitata nel febbraio 1951, trasmesso per la prima volta dal *Norddeutschen Rundfunk* il 21 maggio 1958 nella riduzione radiofonica di Alfred Andersch e dato alle stampe tedesche nel 1962, *Eli. Ein Mysterienspiel vom Leiden Israels* è il primo e il più lungo dei drammi lirico-visionari di Leonie Sachs (1891-1970). La sua prima rappresentazione teatrale risale al 1962 a Dortmund, mentre la versione operistica di Moses Pergament era stata trasmessa dalla radio svedese già nel 1959, cui era seguita una seconda nel 1967 a Dortmund, a cura di Walter Steffens, che, secondo il quotidiano «Die Welt» del 7 marzo 1967, fece registrare un «bestürzend große[n] Publikumserfolg».

La genesi dei poemetti scenici di Nelly Sachs, quattordici nel volume intitolato *Zeichen im Sand. Die szenischen Dichtungen der Nelly Sachs* (1962), si dispiega in un arco di tempo di tre periodi¹, scanditi rispettivamente dal

¹ Ehrhard Bahr, *Nelly Sachs*, Beck, Ed. text + kritik, München 1980, pp. 161-171 (qui pp. 161s.).

dramma lirico *Eli* (1943), dalla stesura di *Abram im Salz*, *Nachtwache* e *Simson fällt durch Jahrtausende* (1944-1955), nonché dalla composizione di scene mimiche (1955-1962). La tripartizione dei periodi corrisponde ai tre generi letterari con cui la poetessa dà voce al martirio del popolo ebraico consumato nella tragica esperienza dell'Olocausto, nonché al senso tragico della storia, quali elementi costitutivi certi di una scrittura in cui tutto il “resto”² altro non è che il prodotto di un profondo scavo interiore, compiuto in rapporto alla tradizione e mediante l'utilizzo di ardue operazioni ermeneutiche: la Sacra rappresentazione, l'antico teatro rituale e le scene mimiche. Il mancato successo delle opere teatrali di Nelly Sachs risiede nel fatto che nella Germania federale postbellica il dramma lirico aveva assunto essenzialmente l'etichetta di *Wiedergutmachungstheater*, del tutto privo di una consolidata tradizione teorica, ma corredato di riflessioni critiche in epistole private o al termine di ogni libretto. La stessa Sachs, nella lettera del 9 gennaio 1958 inviata all'amico Paul Celan, esternava le sue perplessità su un'eventuale messinscena dei suoi “esperimenti teatrali”:

Im Manuskript habe ich Dramatische Versuche liegen, arbeite jetzt an einem weiteren dramatischen Versuch. Im *Abram im Salz* habe ich versucht das alte Kulttheater das Mim und Musik einschließt zu beleben. *Nachtwache* spielt das Thema Henker und Opfer herein, und nun in dem neuen führt Mythe und Heutiges zusammen. Alles Versuche die vielleicht unmöglich sind aufzuführen, die aber über den Rand der Lyrik hinauspringen wollten. Rudolf Sellner vom Darmstädter Schauspielhaus machte mir Mut.³

In questo contesto *Eli. Ein Mysterienspiel vom Leiden Israels* ha rappresentato un'eccezione, sia per aver goduto di un'ampia diffusione sotto forma di *Hörspiel*, *Theaterstück* ed *Oper*⁴ a partire dagli anni Sessanta del Novecento, sia in virtù del fatto che la poetessa ha applicato la liturgia ebraica e il pensiero mistico chassidico a un genere letterario medievale e cristiano, quale la Sacra rappresentazione. Sorto in seno alla Chiesa nel complesso delle sue cerimonie simboliche, nel meccanismo delle sue funzioni misti-

² Cfr. Hans Magnus Enzensberger, *Nachwort*, in Nelly Sachs, *Ausgewählte Gedichte*, Frankfurt am Main 1963, p. 86.

³ Paul Celan und Nelly Sachs, *Briefwechsel*, a cura di Barbara Wiedemann, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1996, p. 14.

⁴ Sul rifacimento operistico di *Eli* cfr. Walter Steffens, *Eli – Das Mysterienspiel vom Leiden Israels als Oper*, in *Nelly Sachs zu Ehren. Zum 75. Geburtstag am 10. Dezember 1966. Gedichte, Beiträge, Bibliographie*, a cura di Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1966, pp. 177-184.

che e nella magnificenza delle sue feste commemorative di santi e martiri, il dramma martirologico è stato sempre caratterizzato da due elementi imprescindibili: l'azione, ovvero gli atti, i gesti, i movimenti dell'officiante aventi lo scopo di illustrare agli occhi dei fedeli l'argomento della funzione sacra, e il dialogo, laddove la messa si configura come un ininterrotto colloquio fra il celebrante, i ministri che lo assistono e i fedeli. In una lettera inedita del 18 giugno 1966, inviata al drammaturgo Konrad Wünsche, Nelly Sachs scriveva:

Schwer, über das Theater von Morgen, was ich erträume, Bestimmtes zu sagen. [...] In der Frühzeit, der Antike, Mondkult in Ur, war die Bewegung der erste Ausdruck des Suchens, wofür man noch keine Sprache hatte; für mich ist [es] das Wort, das schöpferisch wird und nach seiner Ausatmung in Mimus und Musik verlängert wird. Auf der Bühne soll der ganze Mensch leben. Ohne das Wort zu stören, sollen diese Ausatmungen geschehen.

La Sacra rappresentazione di Nelly Sachs è dunque «Seelenraum» e «Totaltheater»⁵, data la spiccata tendenza della poetessa a scandagliare le latebre del cuore umano e a tradurre i moti dell'animo, secondo il profondo legame esistente tra la parola, il mimo e la musica. Se da un lato il teatro non può essere scisso dalla poesia, in ossequio all'idea di "unitarietà" dell'opera sachiana⁶ che risale all'antica commistione biblica tra libro e scrittura, laddove il dettaglio concreto si trasmetterebbe fino a raggiungere una connessione cosmica, dall'altro esso non si esaurisce mai nella parola detta, ma abbraccia una molteplicità di piani comunicativi, quali la parola, la musica, il gesto, la danza, la luce, il colore, la spazialità scenografica⁷. Il ritmo fisiologico che scandisce la sua scrittura è il prezioso re-taggio che la poetessa ha ereditato dal padre autoritario, al contempo adorato e temuto, il quale le avrebbe trasmesso la profonda sensibilità per la musica e l'interesse per ogni forma di rappresentazione mimica e teatrale specialmente in gioventù, allorché la musica prodotta dal padre al piano-

⁵ Cfr. Bengt Holmqvist, *Die Sprache der Sehnsucht*, in *Das Buch der Nelly Sachs*, a cura di Bengt Holmqvist, Frankfurt am Main 1977, p. 54; Horst Bienek, *Sprache als Verwandlung der Welt. Die Lyrikerin Nelly Sachs*, in *Nelly Sachs zu Ehren* cit., p. 83; Siegfried Melchinger, *Anmerkung zu den Spielen*, in *Nelly Sachs zu Ehren* cit., pp. 161s.

⁶ Hans Magnus Enzensberger, *Prefazione*, in *Nelly Sachs, Al di là della polvere*, trad. it. di Ida Porena, Einaudi, Torino 1966, pp. 5-10.

⁷ Ida Porena, *Inattualità del reale in Nelly Sachs*, in «Studi germanici» VII (1969), pp. 63-76 (qui p. 74s.); Hellmut Geißner, *Sprache und Tanz (Versuch über szenische Dichtungen der Nelly Sachs)*, in *Das Buch der Nelly Sachs* cit., p. 367.

forte cadenzava gli esercizi di libera improvvisazione di danza della piccola Nelly. Il ricorso alla musica, alla danza, alla mimica e alla tecnica illusionistica è sempre più frequente nella sua opera, non appena la scrittura si emancipa dal dato oggettivo e diviene astratta, impalpabile, sebbene il simbolo teatrale, storicamente legato alla tradizione ebraica del chassidismo e profondamente intriso di realtà, le faccia da strutturale contrappeso. Tuttavia, come ha affermato Luciano Zagari⁸, «l'adesione alla storicità mistica di Israele è stata per lei prima di tutto ricerca di universalità umana, liberazione dallo *Zwang* di una limitata situazione storica che non le offriva vie di scampo realistiche» e culla del germe dell'atemporalità.

Proprio della produzione lirica e teatrale di Nelly Sachs è il rapporto di mutua interdipendenza fra l'indecifrabilità del senso e l'intelligibilità del riferimento oggettivo alla situazione storico-sociale. La trasfigurazione poetica del genocidio, intrisa di simbolismo biblico, cristiano e chassidico, non nasce soltanto dal bisogno vitale della poetessa di elaborare psicicamente il massacro, bensì risponde al triplice imperativo morale di tutelare la memoria collettiva, perpetuando il ricordo delle vittime; di inserire il dolore dello sterminio nella dimensione cosmica del destino del popolo d'Israele; di legittimare l'esercizio della letteratura dopo Auschwitz che, delineandosi quale fusione di parola e mito, si riappropria della sua tradizionale funzione di strumento critico della realtà all'indomani della celebre condanna adorniana, secondo la quale scrivere poesia dopo Auschwitz significherebbe compiere un atto di barbarie⁹. Il problema dei limiti della rappresentabilità storica e artistica del genocidio¹⁰, sollevato da un'opinione pubblica

⁸ Luciano Zagari, Recensione a Olof Lagercrantz, *Versuch über die Lyrik der Nelly Sachs*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1967, in «Studi germanici» V, 3 (1967), p. 486.

⁹ «Nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben ist barbarisch, und das frißt auch die Erkenntnis an, die ausspricht, warum es unmöglich war, heute Gedichte zu schreiben», Theodor Wiesengrund Adorno, *Kulturkritik und Gesellschaft*, in P. Kiedaisch, a cura di, *Lyrik nach Auschwitz? Adorno und die Dichter*, Reclam, Stuttgart 1995, p. 49.

¹⁰ Su tale questione si cfr. il lumeggiante saggio di Ehrhard Bahr, «*Meine Metaphern sind meine Wunden*». *Nelly Sachs und die Grenzen der poetischen Metapher*, in *Nelly Sachs. Neue Interpretationen*, a cura di Michael Kessler und Jürgen Wertheimer, Stauffenburg, Tübingen 1994, pp. 3-18. In particolare, si sottolinea il fatto che il genocidio nazista abbia messo in discussione, oltre alla forza rappresentativa storica, la capacità di immaginazione poetica. Più che legittimare l'uso della lingua e il "diritto all'espressione" si discutono le modalità in cui la realtà disumana del genocidio venga tradotta in un linguaggio artistico senza alterare la realtà, senza contraffarla, estetizzarla o sentimentalizzarla. Analogamente a Bahr, Reinhard Baumgart sottolinea che ogni forma artistica falsifica la reale rappresentazione del genocidio, non appena si prefigge l'obiettivo di illustrare la tematica prescelta da una

desiderosa di espiare il proprio passato e ansiosa di riconciliazione, viene eluso dalla Sachs mediante il rifacimento costante al Romanticismo tedesco (Novalis, Hölderlin, Schubert) e alla tradizione ebraica chassidica, caratterizzata da forme di religiosità popolare e spiritualità estrema. Pur essendo impalpabile, oscura e attiva solo nell'atto di estinguersi, la memoria letteraria sachsiana non è mai neutra. Tradotta in un linguaggio allegorico cifrato¹¹, frutto dell'inserzione del fatto concreto entro il patrimonio consolidato di tradizioni e immagini, e rintracciabile in motivi ricorrenti di straordinaria potenza evocativa, la poesia sachsiana cristallizza l'attimo, scardina l'hegeliana linearità del tempo e destruttura il corso della storia, rendendo presente il passato. La lirica espande il suo spettro di significazione, trasfigura la realtà e realizza l'auspicato passaggio dal visibile all'invisibile, quale messianica metamorfosi dal primitivo stato di *Sehnsucht* in ultraterreno *Trieb*, laddove la nostalgia e lo struggimento di ogni entità cosmica divengono impulso, possibilità, anelito di rinascita, nonché ricongiungimento e *unio mystica*. Incardinati in una visione del mondo teologica e teleologica, il genocidio e il "male di vivere" acquistano una giustificazione metafisica e quella dignità di sacrificio propedeutica al ricongiungimento con Dio.

La perdita del carattere romantico e idillico a vantaggio di un diretto confronto con gli elementi di *Dissonanz* ed *Häßlichkeit*, costitutivi di una letteratura privata del solido vincolo della tradizione, è la cifra distintiva della scrittura di Nelly Sachs a partire dagli anni Trenta del Novecento. La curvatura tipicamente moderna della sua poesia non è certamente il prodotto dei fermenti letterari e culturali d'avanguardia di quel periodo (Espressionismo, Surrealismo, Dadaismo), ai quali la poetessa fu del tutto estranea, sia per il suo carattere schivo e ritirato sia a causa della sua salute cagionevole che la costrinse a ricevere un'istruzione privata nell'ambiente domestico, colto e non osservante; essa è semmai l'effetto dell'indicibile minaccia dei campi di sterminio hitleriano che segnò profondamente tutta la sua esistenza:

[...] die furchtbaren Erlebnisse, die mich selbst an den Rand des Todes und der Verdunkelung gebracht haben, sind meine Lehrmeister gewesen. Hätte ich nicht schreiben können, so hätte ich nicht überlebt. Der Tod war mein Lehrmeister. Wie hätte ich mich mit etwas

prospettiva estetica. Cfr. *Unmenschlichkeit beschreiben*, in *Literatur für Zeitgenossen: Essays*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1961, p. 35.

¹¹ Cfr. Ehrhard Bahr, «*Meine Metaphern sind meine Wunden*» cit., p. 5.

anderem beschäftigen können, meine Metaphern sind meine Wunden. Nur daraus ist mein Werk zu verstehen.¹²

La morte è dunque il punto di partenza per interpretare l'intera produzione poetica di Nelly Sachs: la morte del suo primo e unico grande amore per mano dei nazisti, in quanto fervido oppositore del regime; la morte del padre nel 1930, che coincise con l'avvento del regime nazista e l'introduzione delle leggi razziali; la morte di familiari e amici nei campi di sterminio; la morte della madre nel 1950, a seguito della quale la poetessa cadde vittima di un grave episodio psicotico. Sotto forma di sterminio di massa perpetrato dal regime hitleriano, la morte è inserita nella più ampia cornice di senso del rapporto fra vittima e carnefice (*Opfer-Henker-Verhältnis*) e soltanto nella *Sehnsucht* riscopre il nobile impulso metamorfico dalla realtà fenomenica, visibile e peritura, all'universo trascendente, fatto di luce e musica¹³. Tuttavia, se l'ineffabilità del dolore fisico e spirituale dello sterminio è sperimentata dalla Sachs senza ambagi e velami nella prosa giovanile *Leben unter Bedrohung*¹⁴, sul finire del suo mandato poetico il carattere metaforico della scrittura libera la sua esperienza di vittima dai nessi che la vincolano al dato oggettivo e palpabile, confinandola nella pura espressione linguistica. La "terra" è dunque al contempo «Zwischenreich» e «Unterwegs», in quanto dimora provvisoria in cui si compie la trasformazione della "polvere" terrena in "luce" e "musica" metafisiche¹⁵. In virtù di questa perenne

¹² Lettera della Sachs a Gisela Dischner del 12 luglio 1966, citata in Gisela Dischner, *Zu den Gedichten von Nelly Sachs*, in *Das Buch der Nelly Sachs* cit., p. 311.

¹³ «Die Sehnsucht, die immer Sehnsucht aus dem Irdisch-Vergänglichlichen ins Unsichtbaren, Unvergängliche ist und die im Bilde der Musik und des Lichts den Übergang in kosmische Beziehungen herstellt, diese Sehnsucht ist der Impuls für das ständige Transzendieren realer Dinge und Personen ins Transreale», *Ibidem*, p. 312.

¹⁴ «Es kamen Schritte. Starke Schritte. Schritte, in denen das Recht sich häuslich niedergelassen hatte. Schritte stießen an die Tür ... Die Tür war die erste Haut, die aufgerissen wurde ... Dann fuhr das Trennungsmesser tiefer ... Das Gehirn faßt nichts mehr. Die letzten Gedanken kreisten um den schwarzgefärbten Handschuh, der die Eintrittsnummer zur Gestapo verdunkelte und fast das Leben kostete», Nelly Sachs, *Leben unter Bedrohung*, in «Ariel» Heft 3, Darmstadt 1956.

¹⁵ Sempre nella lettera del 9 gennaio 1958, indirizzata a Paul Celan, Nelly Sachs affermava: «Es gibt und gab und ist mit jedem Atemzug in mir der Glaube an die Durchschmerzungen, an die Durchseelung des Staubes als an eine Tätigkeit wozu wir angetreten. Ich glaube an ein unsichtbares Universum darin wir unser dunkel Vollbrachtes einzeichnen. Ich spüre die Energie des Lichtes die den Stein in Musik aufbrechen läßt, und ich leide an der Pfeilspitze der Sehnsucht die uns von Anbeginn zu Tode trifft und die uns stößt, außerhalb zu suchen, dort wo die Unsicherheit zu spülen beginnt. Vom eignen Volk kam mir die chassidische Mystik zu Hilfe, die eng im Zusammenhang mit aller My-

tensione all'infinito, l'esistenza terrena è paragonabile ad un aggregato immutabile di elementi, che per effetto di forze arcane e misteriose si volatilizza in un invisibile cosmico¹⁶. Infine, evocando il destino di esilio e persecuzione degli ebrei nel Terzo Reich, Nelly Sachs astrae le sofferenze patite dal popolo di Israele dalla tragica realtà dell'Olocausto e le colloca nell'universo del mito biblico dei profeti e in quello poetico del ricordo:

O Erde, Erde
... Ist niemand auf dir, der sich erinnert an deine Jugend?
Niemand, der sich hingibt als Schwimmer
Den Meeren von Tod?
Ist niemandes Sehnsucht reif geworden
Daß sie sich erhebt wie der engelhaft fliegende Samen
Der Löwenzahnblüte? ...¹⁷

Alla terra, quale regno abitato dalle vittime e dai perseguitati, si contrappone la morte, metafora degli aguzzini, sulle cui mani «die kleinen Toden» crescono come funghi:

Erde,
alle Saiten deines Todes haben sie angezogen,
zu Ende haben sie deinen Sand geküßt;
der ist schwarz geworden
von soviel Abschied und soviel Tod bereiten.

stik sich ihren Wohnort weit fort von allen Dogmen und Institutionen immer aufs neue in Geburtswehen schaffen muß», Paul Celan und Nelly Sachs, *Briefwechsel* cit., p. 13.

¹⁶ Cfr. Gisela Dischner, *Zu den Gedichten von Nelly Sachs* cit., p. 313. Evidenti sono i rimandi tematici e stilistici a Rilke: la totalità vita-morte, Dio come infinita metamorfosi, l'approdo cosmico, la metafora di derivazione mistica, l'invocazione indiretta, la sospensione estatica (cfr. Ida Porena, *Inattualità del reale in Nelly Sachs* cit., p. 69). L'unità inscindibile di parola e silenzio, di visibile e invisibile e di vita e morte, raggiunta dallo *Streben* rilkeano, colmava di fatto quel vuoto di significato derivante dalla perdita di totalità di vita e forma, tipica della *Nervenkunst*. Come sottolinea Massimo Cacciari, il massimo potere del linguaggio, che si esplica nella sua illimitata possibilità di nominare le cose, collima paradossalmente con l'assenza di ogni rapporto semantico e con la riduzione di ogni "esserci" nelle cose a mera forma del ricordo. Il solo fatto di nominare le cose significa cioè privarle del loro alto potenziale connotativo e della miriade di sfumature di significato, ogniqualvolta si stabilisce una relazione logica fra la cosa reale e la parola che la denota. Cfr. *Sprachliches. Aspetti del «linguaggio viennese» all'epoca della finis Austriae*, in *Krisis. Saggio sulla crisi del pensiero negativo da Nietzsche a Wittgenstein*, Feltrinelli, Milano 1982, pp. 159-170.

¹⁷ Nelly Sachs, *Fahrt ins Staublose. Die Gedichte der Nelly Sachs*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1961, p. 60.

... Aber wie Pilze wachsen die kleinen Toden
 an ihren Händen,
 damit löschen sie deine Leuchten,
 schließen die Wächteraugen der Cherubim ...¹⁸

La specificità della lirica di Nelly Sachs, che contraddistingue in parte anche tutte le scrittrici tedesche di origine ebraica, risiede nel nesso causale esistente tra i segni indelebili di una crisi poetologica e lo sfondo biografico-psicologico che le contraddistingue¹⁹. Con Else Lasker-Schüler (1869-1945), Rose Ausländer (1901-1988) e Gertrud Kolmar (1894-1943), Nelly Sachs si annovera fra coloro che hanno preferito la parola al silenzio, per non dimenticare ed esorcizzare l'assenza di comunicazione che, secondo Primo Levi²⁰, ha rappresentato uno dei traumi più importanti dell'Olocausto. Le liriche sachsiane sarebbero dunque testimonianza concreta del mito della *Rauchseele*²¹, ovvero del mito dell'anima che, purificata dalla sofferenza, rende trasparente il corpo e lo trasforma in fumo che sale verso l'alto; inoltre, necessaria alla purificazione, la sofferenza²² non ammette né condanna né perdono per gli oppressori, semmai comunione e *unio mystica* con le vittime attraverso il mistero della parola.

Se da un lato non si può negare che ogni tentativo di articolazione linguistica sarebbe inadeguato a tradurre fedelmente l'incommensurabile portata del genocidio²³, dall'altro è pur vero che ciò che ha spinto la poetessa a farsi carico delle sofferenze patite dal popolo ebraico è stato il suo bisogno di prestare testimonianza sulle atrocità naziste e dar voce al silenzio delle

¹⁸ *Ibidem*, p. 80.

¹⁹ Annette Jael Lehmann, *Im Zeichen der Shoah. Aspekte der Dichtungs- und Sprachkrise bei Rose Ausländer und Nelly Sachs*, Stauffenburg, Tübingen 1999, p. 50. Secondo Jürgen Wertheimer non ha senso cercare di risolvere la dicotomia tra "riflessione estetica" e "esperienza esistenziale", semmai sarebbe più opportuno constatare l'esistenza di due distinte realtà parallele e complementari: «die der empirischen, historischen Erfahrung und die ihrer ästhetischen Kodierung», *Ich und Du. Zum dialogischen Prinzip bei Nelly Sachs*, in *Nelly Sachs. Neue Interpretationen* cit., p. 77.

²⁰ Annette Jael Lehmann, *Im Zeichen der Shoah*. cit.

²¹ Cfr. Ida Porena, *Paul Celan. Preliminari per un'indagine*, in «Studi germanici» 2 (1965), p. 243.

²² Cfr. Nelly Sachs, *Anhang*, in *Zeichen im Sand* cit., p. 353.

²³ Nell'immaginario collettivo Auschwitz trascende sia la sfera del linguaggio, sia quella della razionalità umana. Cfr. George Steiner, *Sprache und Schweigen. Essays über Sprache, Literatur und Unmenschlichkeit*, Frankfurt am Main 1969; Wolfgang Hildesheimer, *Interpretationen: Auseinandersetzung mit Günter Eichs Vortrag der Schriftsteller vor der Realität*, Frankfurt am Main 1969, p. 64.

vittime, «prä-logisches Schweigen»²⁴, cui sono state condannate dal trauma delle persecuzioni. La sua voce poetica è duplice testimonianza dei morti e di una ricerca soggettiva di trascendenza, che è al tempo stesso istinto di conservazione²⁵, non appena la Sachs accorcia il divario esistente tra le voci immaginate dei defunti e la propria voce lirica. Al dovere morale di rendere giustizia alle vittime dell'Olocausto è legato infine il suo profondo senso di colpa, provato per essere sopravvissuta al massacro, privilegio che le impedisce di comporre poesie da una prospettiva soggettiva e la obbliga invece ad assumere su di sé il destino collettivo²⁶: ricevuto l'ordine di presentarsi in un campo di lavoro nel 1940, Nelly Sachs ripara infatti con sua madre a Stoccolma grazie all'intervento delle amiche Gudrun Harlan (poi Dähnert), recatasi di persona in Svezia per sollecitare la scrittrice Selma Lagerlöf (premio Nobel nel 1909) a chiedere un permesso di immigrazione per la poetessa, e Vera Lachmann che, rifugiatasi negli Stati Uniti, procurò loro gli indispensabili visti.

Das Wort, das sich gegen das tödliche Schweigen schwach und leise behauptet, und das nur echohaft als Ahnung in der Dichtung fixiert werden kann, steht, mit deutlich religiösem Bezug, im Mittelpunkt der Dichtung von Nelly Sachs. Es ist ständig vom Schweigen bedroht; Schweigen bedeutet: sprachlose Erstarrung im Tode. Es ist das Wort der Liebe,

*das die verstümmelten Silben zusammenfügt
... darin die Ideogramme sich küssen und beilen.*

Es ist das Wort, das am Anfang war und das wiedergefunden werden kann, wenn «die Geistergeologie der Liebe aufgerissen» ist und sichtbar wird.²⁷

La tendenza dei Moderni ad epurare il patrimonio linguistico dalle contaminazioni ideologiche della propaganda nazista aveva generato una poesia alle soglie del silenzio²⁸ ed era incorsa pur sempre nel pericolo di ideo-

²⁴ Jacques Derrida, *Die Schrift und die Differenz*, Frankfurt am Main 1976, p. 197. Sulla problematica del silenzio sachsiano cfr. anche Klaus Jeziorkowski, *Das geschriebene Schweigen der Opfer. Zum Werk der Nelly Sachs*, in «Neue deutsche Literatur» 42 (1994), 1, pp. 140-155.

²⁵ Cfr. Annette Jael Lehmann, *Im Zeichen der Shoah*, cit., pp. 8s.

²⁶ *Ibidem*, p. 25.

²⁷ Gisela Dischner, *Zu den Gedichten von Nelly Sachs* cit., pp. 324s.

²⁸ Nel discorso *Der Meridian*, tenuto in occasione del conferimento del premio Büchner nel 1960, Paul Celan aveva sintetizzato nella «Neigung zum Verstummen» la situa-

logizzare la lingua tedesca, tabuizzando repertori linguistici (il paesaggio, il sentimento, la religione) e approfondendo motivi e temi tipici della *Holocaust-Literatur*²⁹ (la soppressione dello spirito vitale a vantaggio di una perenne consapevolezza della morte, lo sgretolamento delle normali aspettative di vita, l'ottundimento della ragione, la perdita del linguaggio, l'imbarbarimento dell'uomo, la disperata fuga nella follia, la distruzione del senso del tempo, l'infanticidio, la negazione dell'infanzia). Pur condividendo tali tematiche, la Sachs sposa invece la causa di un lessico tabuizzato e legittima nuovamente l'utilizzo di vocaboli quali *Liebe, Sehnsucht, Stern, Mond, Gott, Auferstehung, Heimat*, nel tentativo di estrapolarvi la purezza originaria e un "alfabeto perduto" che sia in grado di ristabilire l'ordine divino del creato³⁰. Molteplici sono le definizioni proposte del suo poetare, ancorché costante sia il riferimento al sostrato cosmico-trascendente delle sue metafore e al motivo cabbalistico dell'esilio-resurrezione:

zione di tutta l'arte contemporanea, lacerata dalle profonde ferite riportate dal nazismo: "Gewiß, das Gedicht – das Gedicht heute – zeigt [...], das ist unverkennbar, eine starke Neigung zum Verstummen. Es behauptet sich [...] am Rande seiner selbst; es ruft und holt sich um bestehen zu können, unausgesetzt aus seinem Schon-nicht-mehr in sein Immer-noch zurück". Pertanto, la sua poesia del silenzio non è sterile ammutolirsi, bensì calarsi dell'essere nella parola, giacché la lingua detiene per lui un primato di oggettività, indipendente sia dalla propria arbitraria volontà espressiva sia dalla concezione della lingua come fatto puramente materico. Essendo «[...] aktualisierte Sprache, freigesetzt unter dem Zeichen einer zwar radikalen, aber gleichzeitig auch der ihr von der Sprache gezogenen Grenzen, der ihr von der Sprache erschlossenen Möglichkeiten eingedenk bleibenden Individuation», la lingua si inserisce nel circuito oggettivo della comunicazione ma, al contempo, è governata dalle oscure leggi della creatività primordiale, alle quali lo stesso poeta deve attenersi. *Der Meridian. Rede anlässlich der Verleihung des Georg-Büchner Preises 1960*, Frankfurt am Main 1961, p. 17; cfr. Klaus Müller-Richter, *Tendenz zum Verstummen – Rückkehr des sagbaren. Zur poetologischen Reflexion der Zeichenkrise in der Klassischen Moderne und in der Literatur der 80er Jahre des 20. Jahrhunderts*, in «Sprachkunst» 27 (1996), pp. 67-85.

²⁹ Lawrence L. Langer, *The Holocaust and the Literary Imagination*, Yale University Press, New Haven 1975, p. xii.

³⁰ Gisela Dischner, *Zu den Gedichten von Nelly Sachs* cit., p. 329. In una lettera inedita del 30 ottobre 1951 inviata a Walter A. Berendsohn, la Sachs avrebbe citato altresì tanto il titolo della celebre monografia di Hugo Friedrich sulla «struttura della lirica moderna», quanto un'osservazione di Hugo von Hofmannsthal sui «kreativen Individuen, die sich in die Sprache selbst werfen», pronunciata in merito alla lirica di Saint-John Perse, in cui la poetessa ha ammesso di identificarsi appieno: «Wie sehr gelten Hofmannsthal's Worte für die heutige Situation der modernen Lyrik noch. (Übrigens machte mir ein bekannter Verleger auch den Vorwurf, daß ich mich direkt in die Sprache werfe), aber auch sonst fühle ich mich diesem Streben [...] sehr verwandt», cfr. Ehrhard Bahr, *Nelly Sachs* cit., pp. 118s.

«Wiederaufnahme der kosmischen Dichtung mit modernen Mitteln»³¹, «Sprache der Sehnsucht nach Neuem»³², «erneuerte Schöpfungs-Tagen»³³, «Sehnsucht nach einer entmaterialisierenden Verwandlung der diesseitigen Wirklichkeit in eine Jenseitswelt der Vereinigung von Geburt und Tod»³⁴, «Kosmierung»³⁵, «[Glauben] an die Möglichkeit, die verhärtete Welt zu verwandeln»³⁶, «transzendierende[s] Verwandeln, Entgrenzen und Kosmieren, das in einen surreal-apokalyptoiden Raum [hineinführe]»³⁷, «Sprache als Heimat. Sprache als Verwandlung der Welt»³⁸. Quella sachsiana è dunque una lingua salvifica, che porta a termine brillantemente la sua missione redentrice del mondo mediante il continuo ricorso ai salmi e alla *Torah*, ai libri sacri dei profeti e alle leggende chassidiche; una lingua che altresì risente dell'influenza iconografica del Surrealismo e di un moderno linguaggio svedese delle forme. Unica erede dell'Espressionismo di Gottfried Benn, Nelly Sachs interiorizza questo canone linguistico al punto tale da sottoporlo a svariate metamorfosi, dalle quali emerge intatto quel «cosmico suono delle stelle», che investe le sue liriche di un'aura intuitiva, estatica, visionaria e non priva peraltro di marcati accenti religiosi, sino a renderle vere e proprie «invocazioni».

Un primo vero confronto della Sachs con le tematiche del genocidio e della persecuzione si evince dalla prima raccolta di liriche *In den Wohnungen des Todes* (1947), in cui il continuo rimando alla tradizione ebraica «non è utilizzato tanto come forma del rendiconto autobiografico, quanto come struttura onnicomprensiva – teologica come morale, cosmologica come stilistica e poetica – entro cui dare voce al destino occulto delle vittime»³⁹. Benché la critica sia stata relativamente unanime nel definire la Sachs «jüdische Dichterin», «Dichterin der Shoa» e «Verkünderin einer Versöh-

³¹ Beda Allemann, *Hinweis auf einen Gedicht-Raum*, in *Das Buch der Nelly Sachs* cit., p. 293.

³² Rolf Hochhuth e Herbert Reinsoß, a cura di, *Ruhm und Ehre*, Beterlsmann, Gütersloh 1970, p. 904.

³³ Olof Lagercrantz, *Die fortdauernde Schöpfung. Über Nelly Sachs*, in *Nelly Sachs*, a cura di Heinz Ludwig Arnold, München 1969, p. 4.

³⁴ Paul Kersten, *Die Metaphorik in der Lyrik von Nelly Sachs. Mit einer Wort-Konkordanz und einer Nelly Sachs-Bibliographie*, Hartmut Lüdke, Hamburg 1970, p. 57.

³⁵ Käte Hamburger, *Das transzendierende Ich*, in *Nelly Sachs zu Ehren* cit., p. 52.

³⁶ Luzia Hardegger, *Nelly Sachs und die Verwandlung der Welt*, Lang, Bern-Frankfurt 1975, p. 27.

³⁷ Matthias Krieg, *Schmetterlingsweisheit. Die Todesbilder der Nelly Sachs*, Berlin 1983, p. 10.

³⁸ Horst Bienek, *Sprache als Verwandlung der Welt*. cit., pp. 79-86 (qui p. 86).

³⁹ Maurizio Pirro, *Il motivo dell'angelo nella raccolta «Fabrt ins Staublose» di Nelly Sachs*, in *Studi in onore di Giosuè Musca*, a cura di Cosimo Damiano Fonseca e Vito Sivo, Dedalo, Bari 2000, pp. 387-415 (qui p. 392).

nung, ja sogar Verzeihung»⁴⁰, la lezione ebraica impartita dalle suggestioni figurative del trattato teosofico dello *Zohar* e dei racconti chassidici, nonché dai nessi speculativi fra parola e creazione sottesi tanto alla *Torah* quanto al simbolismo magico delle *Sefiròth*, ha permesso alla poetessa di inserire la problematica dello sterminio nella cornice universale ed epica del destino individuale e collettivo delle vittime, legittimando la pratica della letteratura come commistione di parola e mito a fronte della cattiva condotta demagogica della dittatura nazista. «Ancor più che strumento di consolazione o di estasi, questa immediata adesione rappresenta quindi per la Sachs l'accesso a un traboccante tesoro di visioni, di illuminazioni, di figurazioni, di possibilità metafisiche, preziose non per il loro valore religioso o per il loro splendore estetico ma per la loro funzione di "dicibilità"»⁴¹. La tutela della memoria collettiva è dunque strettamente connessa al problema dell'effabilità stessa del genocidio, ovviato dalla poetessa mediante la perpetua oscillazione dal visibile all'in-visibile, dalla terra al cielo, dal microcosmo concreto della tragedia al macrocosmo trascendentale in cui ha luogo la mistica trasfigurazione delle vittime. Le "abitazioni della morte" sono allora punto di incontro di singoli elementi, che costituiscono vere e proprie «stazioni di una progressiva escatologia»⁴²: «das Feuer als Flammensprache, als sprechendes Licht der Kerze, von der Luft bewegt, das Wasser als salzige Tränenflut, die Erde als Grabstaub»⁴³.

O ihr Finger,
Die ihr den Sand aus Totenschuhen leertet,
Morgen schon werdet ihr Staub sein
In den Schuhen Kommender!⁴⁴

Più vivace della fiamma e più fugace dell'aria, della polvere e delle lacrime, la morte dimora in una zona intermedia che si nutre dello scambio e del congedo di attributi privilegiati: il vento, la polvere, la sabbia. La riacquisizione della pienezza di senso si deve pertanto al compimento di

⁴⁰ Margarita Pazi, *Jüdische Aspekte und Elemente im Werk von Nelly Sachs und ihre Wirkungen*, in *Nelly Sachs. Neue Interpretationen* cit., p. 153.

⁴¹ Luciano Zagari, *Realtà e linguaggio nella poesia di Nelly Sachs*, in *Miscellanea di studi in onore di Bonaventura Tecchi*, a cura dell'Istituto Italiano di Studi Germanici, Roma 1968, p. 691.

⁴² Maurizio Pirro, *Il motivo dell'angelo nella raccolta «Fabrt ins Staublose» di Nelly Sachs* cit., p. 395.

⁴³ Beda Allemann, *Hinweis auf einen Gedicht-Raum*, in *Das Buch der Nelly Sachs* cit., pp. 291-308 (qui p. 294).

⁴⁴ Nelly Sachs, *Fahrt ins Staublose*. cit., p. 11.

una ciclica identità degli opposti, che ha come conseguenza la visione dello sterminio in un'ottica di "eterno ritorno" del destino umano: al «falscher Tod», o «Treibhausungeheuer Tod», quale morte impura e brutale, effetto delle ciminiere dei forni crematori, del colpo alla nuca inferto alle vittime e dei tormenti patiti dai perseguitati, si contrappone l'«echte Todesstunde», o «Wiegenkämille Tod», quale morte autentica e naturale, che offre all'uomo la possibilità del riscatto messianico e della riconciliazione col cosmo, incontaminato dalle aberrazioni della storia. Sposando la tesi di Olof Lagercrantz, che ancora il pensiero della poetessa alla tradizione ebraico-cabalistica, Nelly Sachs avrebbe creato un «Golem Tod», una figura cioè «in cui tanti autori cercarono di vedere un simbolo di quelle lotte e quei conflitti che più stavano loro a cuore»⁴⁵; una creatura artificiale o magica, un *homunculus*, una massa grezza e informe di argilla, la parte più pura della terra prelevata dall'ombelico del mondo; l'Adamo che, secondo un famoso passo del Talmud⁴⁶, non è stato ancora raggiunto dal soffio di Dio, ma al quale Egli ha mostrato la visione complessiva della storia del creato; uno spirito tellurico e una potenza vitale insita nella terra, piuttosto che uno pneuma insufflato dall'alto secondo la combinazione delle ventidue consonanti dell'alfabeto ebraico e i nomi di Dio, quali vere segnature del creato. In quanto morte "artificiale", il «Golem Tod» diverrebbe metafora dello sterminio di massa perpetrato dai nazisti, nonché il frutto del diabolico complesso di macchinazioni ordite da Hitler, simboleggiante la bestialità e l'imbarbarimento dell'uomo agli inizi del Novecento⁴⁷.

La compensazione ultraterrena ipotizzata dalla poetessa si configura come recupero della totalità infranta, sia dal punto di vista del singolo, che vede reintegrata, e ad un più alto grado di consistenza, la propria soggettività dispersa, sia da quello della comunità, che, riaggregata dal dovere della memoria e della conservazione, riformula la propria identità degradata dall'abbandono alla deriva totalitaria, sia

⁴⁵ Gershom Scholem, *La Kabbalah e il suo simbolismo*, Einaudi, Torino 1980, p. 201.

⁴⁶ «Aha bar Hanina ha detto: dodici ore ebbe il giorno. Nella prima ora fu ammucchiata la terra; nella seconda ora egli divenne un Golem, una massa ancora informe; nella terza furono stese le sue membra; nella quarta fu infusa in lui l'anima; nella quinta si alzò in piedi; nella sesta diede un nome [a ogni essere vivente]; nella settima ora gli fu data in compagnia Eva; nell'ottava si misero a letto in due e lo lasciarono in quattro; nella nona gli fu impartito il divieto; nella decima lo violò; nell'undicesima fu giudicato; nella dodicesima fu scacciato e uscì dal paradiso, come si dice nel Salmo 49.13: E Adamo non resta nel suo splendore per una sola notte», *ivi*, p. 205.

⁴⁷ Cfr. Olof Lagercrantz, *Die Wunde zwischen Nacht und Tag*, in *Nelly Sachs zu Ehren* cit., p. 43.

infine da quello più ampio della storia, che ascende ad una vera e propria seconda creazione, sancita dal potere di fondazione esercitato dalla memoria. Il duplice orientamento del ricordo, poi, rivolto al passato come anamnesi dell'unità preesistenziale e insieme al futuro come tensione al recupero di quell'unità, riconduce tutti i membri implicati nel circuito delle metamorfosi all'*unum* dello spazio poetico, suggerendo un'immediata identificazione di demiurgia del ricordo e demiurgia dell'operazione poetica. Il centro di quest'ampio sistema di rapporti fra storia, senso e memoria è presidiato dall'imponente figura dell'angelo.⁴⁸

Nunzio di una nuova dimensione del tempo, quella delle vittime, l'angelo perpetua il ricordo delle atrocità dei carnefici e promuove l'eterna contemplazione del dolore, analogamente all'immagine della ferita aperta, che non può guarire, affinché preservi le vittime da un precoce oblio e da una falsa consolazione⁴⁹. Inoltre, dotato di un'infinita memoria, l'angelo annulla la fissità del tempo storico e abbraccia contemporaneamente il presente, il passato e il futuro⁵⁰. Ne consegue allora che il culto della memoria, riposto nella trasposizione mistica dalla materia al divino, è vigilato dalla figura del cherubino, abitatore dei cieli e dei mari che, con la sua spiccata capacità di metaforizzare la realtà sensibile, nobilita all'estrema purezza l'essenza segreta delle cose:

KLAGEMAUER NACHT!
 Eingegraben in dir sind die Psalmen des Schweigens.
 Die Fußspuren, die sich füllten mit Tod
 Wie reifende Äpfel
 Haben bei dir nach Hause gefunden.
 Die Tränen, die dein schwarzes Moos feuchten
 Werden schon eingesammelt.

Denn der Engel mit den Körben
 Für die unsichtbaren Dinge ist gekommen.
 O die Blicke der auseinandergerissenen Liebenden

⁴⁸ Maurizio Pirro, *Il motivo dell'angelo nella raccolta «Fabrt ins Staublose» di Nelly Sachs* cit., pp. 396s. Cfr. anche Jürgen P. Wallmann, *Engel mit blutenden Schwingen. Zu einem Motiv in der Lyrik von Nelly Sachs*, in *Nelly Sachs zu Ehren* cit., pp. 93-105.

⁴⁹ Ehrhard Bahr, *Nelly Sachs* cit., p. 77.

⁵⁰ «[...] In der Tiefe des Hohlwegs / Zwischen Gestern und Morgen / Steht der Cherub / Mahlt mit seinen Flügeln die Blitze der Trauer / Seine Hände aber halten die Felsen auseinander / Von Gestern und Morgen / Wie die Ränder einer Wunde / Die offenbleiben soll / Die noch nicht heilen darf. // Nicht einschlafen lassen die Blitze der Trauer / Das Feld des Vergessens», Nelly Sachs, *Fahrt ins Staublose* cit., p. 65.

Die Himmelschaffenden, die Weltengebärenden
 Wie werden sie sanft für die Ewigkeit gepflückt
 Und gedeckt mit dem Schlaf des gemordeten Kindes,
 In dessen warmen Dunkel
 Die Sehnsüchte neuer Herrlichkeiten keimen.⁵¹

Nella raccolta *Sternverdunkelung* (1949) l'elevato potenziale mitopoietico racchiuso nella figura dell'angelo si riflette totalmente nella tessitura del procedimento lirico. Alla trattazione di singoli motivi, saldamente ancorati alla contingenza dell'evento storico, la Sachs antepone la ricchezza delle corrispondenze simboliche protese all'astrazione e alla trasfigurazione spirituale dell'immagine concreta nel regno della possibilità. Oltre agli animali, che empaticamente interiorizzano il dolore cosmico del genocidio⁵², i personaggi biblici attinti dal canone delle Sacre Scritture, e *in primis* la *Heimat* di Israele⁵³, sono i veicoli attraverso i quali la poetessa riesce ad affermare, da una prospettiva del tutto "impolitica", il potere metamorfico della *Sehnsucht*, pur rimanendo fedele alla tradizione dei padri.

A delineare le raccolte successive, *Und niemand weiß weiter* (1957), *Flucht und Verwandlung* (1959) e *Noch feiert Tod das Leben* (1961), è pur sempre il carattere inattuale della *Sehnsucht*, votato al compimento dello slancio metamorfico in uno spazio metafisico, rigorosamente protetto dalle contaminazioni della storia. La riconquista del senso perduto avviene, ancora una volta, mediante l'inserimento testuale di immagini simboliche tratte dall'universo composito della mistica ebraica. Il simbolismo allegorico è caratterizzato da un alto indice di oscurità, giacché l'indecifrabilità del messaggio poetico permette di affrancare il segno linguistico dalle catene della logica fenomenica, nonché di esprimere tutto il suo potenziale evocativo nella magica riconciliazione degli opposti (parola e silenzio, nascita e morte, lu-

⁵¹ *Ibidem*, p. 62.

⁵² «O IHR TIERE! / Euer Schicksal dreht sich wie der Sekundenzeiger / mit kleinen Schritten / in der Menschheit unerlösten Stunde. // Und nur der Hahenschrei, / mondaufgezogen, / weiß vielleicht / eure uralte Zeit! // Wie mit Steinen zugedeckt ist uns / eure reiße Sehnsucht / und wissen nicht was brüllt / im abschiedrauchenden Stall, / wenn das Kalb von der Mutter / gerissen wird. // Was schweigt im Element des Leidens / der Fisch zappelnd zwischen Wasser und Land? // Wieviel kriechender und geflügelter Staub / an unseren Schuhsohlen, / die stehn wie offene Gräber am Abend? // O der kriegszerrissene Leib des Pferdes / an dem fraglos die Fliegen stechen / und die Ackerblume durch die leere Augenhöhle wächst! // Nicht der sterndeutende Bileam / wußte von eurem Geheimnis, als seine Eselin / den Engel im Auge behielt!», *ibidem*, pp. 82s.

⁵³ Cfr. Mark H. Gelber, *Nelly Sachs und das Land Israel. Die mystisch-poetischen Funktionen der geographisch-räumlichen Assoziationen*, in *Nelly Sachs. Neue Interpretationen* cit., pp. 169-178.

ce e tenebra, visibile e invisibile), propria di una totalità preesistenziale⁵⁴. Il ricongiungimento mistico dei contrari può realizzarsi ora esclusivamente in uno stato onirico di torpore ed oblio, giammai di silenzio, poiché il richiamo al simbolo⁵⁵ di queste raccolte si esplica appieno nelle facoltà profetiche del linguaggio, che fondono parola e cosa nell'universo archetipico e indifferenziato delle origini. La ricerca di una *Erlösung* messianica è affidata qui agli amanti⁵⁶ e all'angelo "pietrificato" dal dolore cosmico, quale riflesso di una soggettività alienata tanto nella dimensione del tempo storico quanto in quella dell'eternità:

DER VERSTEINERTE ENGEL

noch von Erinnerung träufend
 von einem früheren Weltall
 ohne Zeit
 in der Frauenstation wandernd
 im Bernsteinlicht
 eingeschlossen mit dem Besuch einer Stimme
 vorweltlich ohne Apfelbiß
 singend im Morgenrot
 vor Wahrheit –

Und die anderen kämten die Haare vor Unglück
 und weinen
 wenn die Raben draußen
 ihre Schwärze entfalten zur Mitternacht.⁵⁷

Il poema scenico *Eli. Ein Mysterienspiel vom Leiden Israels* consta di diciassette quadri, legati fra loro da una catena di eventi, il cui *incipit* è sancito dall'assassinio di Eli, un fanciullo di otto anni, che col suono del suo flauto supplica Dio affinché riporti indietro i suoi genitori, deportati in un campo di concentramento nazista. Un soldato tedesco scambia il suono emesso

⁵⁴ «SPÄTER ERSTLING! / Mit dem Spaten heimgekommen / ins Ungeschachtete, / Ungezimmerte, / nur in die Linie, / die läuft wieder / durch die Synagoge der Sehnsucht / von Tod in Geburt», Nelly Sachs, *Fahrt ins Staublose* cit., p. 200.

⁵⁵ «[...] Wie leicht / wird Erde sein / nur eine Wolke Abendliebe / wenn Sternenhafes schwand / mit einem Rosenkuß / aus Nichts», *ibidem*, pp. 256s.

⁵⁶ «SCHLAF WEBT das Atemnetz / heilige Schrift / aber niemand ist hier lesekundig / außer den Liebenden / die flüchten hinaus / durch die singend kreisenden / Kerker der Nächte / traumgebunden die Gebirge / der Toten / übersteigend // um dann nur noch / in Geburt zu baden / ihrer eigenen / hervorgetöpferen Sonne →», *ibidem*, p. 296.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 345.

dal flauto per un segnale di allarme inviato in codice dalle truppe militari e uccide il bambino con un calcio di fucile. Il calzolaio ebreo Michael parte alla ricerca dell'assassino, lo trova, ma non esige vendetta, giacché dinanzi al suo volto radioso, secondo la mistica chassidica, l'assassino si disfa in polvere, lacerato dalla paura e dai sensi di colpa.

Il dramma lirico è ambientato in una cittadina di provincia polacca, ridotta in macerie dai bombardamenti del Secondo conflitto mondiale. Alquanto scarse sono le indicazioni di regia riferite al tempo e al luogo dell'azione: «Nach dem Martyrium» è l'unico dettaglio, indicativo del fatto che essa si svolge all'indomani del genocidio degli ebrei perpetrato dai nazisti, mentre non ci è dato sapere né la provenienza dei soldati né la nazionalità dei paesi confinanti col piccolo centro polacco. È lungi dalla poetessa delineare il contesto politico di quegli anni, semmai è vivo in lei l'imperativo morale di dar voce ai disagi individuali e collettivi di un popolo che ha patito indicibili sofferenze.

Prima del 1939, nella cittadina polacca risiedevano circa trenta milioni di abitanti, dei quali tre milioni erano ebrei, insediatisi a partire dal XIV secolo, allorquando immigrarono dalla Germania per sfuggire ai terribili pogrom, effetto delle crociate. Qui gli ebrei costituivano il ceto medio, tra la nobiltà e i contadini, dedito alle più svariate occupazioni borghesi, prima fra tutte l'artigianato. Oltre alla religione, tramandata nei secoli dalla Bibbia e dal libro sacro del *Talmud*, gli ebrei avevano importato lo jiddisch, una varietà linguistica sorta dalla contaminazione di ebraico e polacco. Non assimilandosi ai polacchi, gli ebrei rimasero un popolo profondamente ancorato alla propria tradizione spirituale che, confluita nel XVIII secolo nel movimento mistico-religioso del chassidismo, fu annientata definitivamente dagli orrori della dittatura nazista⁵⁸.

Eli è una diretta conseguenza dell'Olocausto. L'omonimo fanciullo, da cui l'opera trae ispirazione, era scolpito nella memoria della poetessa, la quale probabilmente avrebbe assistito alla sua morte nella notte del pogrom del novembre 1938⁵⁹. In memoria di Eli, «Knabe, 4 Jahre alt, große braune Augen», la Sachs compose un epitaffio («vielleicht wäre in dir zu Ende gewesen / der Augenblick, den ER uns verlassen»), pronunciato nel dramma per bocca della lavandaia. La figura del fanciullo ricorre infine nella lirica *Die Engel sind stark in den Schwachen* e, per ben due volte, nella

⁵⁸ Walter A. Berendsohn, *Nelly Sachs. Einführung in das Werk der Dichterin jüdischen Schicksal*, Agora, Darmstadt 1974, pp. 28ss.

⁵⁹ Gabriele Fritsch-Vivié, *Der biographische Aspekt in den Szenischen Dichtungen der Nelly Sachs*, in *Nelly Sachs. Neue Interpretationen* cit., p. 272.

prosa *Leben unter Bedrohung*. Eli è il fanciullo divino, nel quale confluiscono precisi riferimenti cristologici: «Eli, Eli, lemà sabachthani?», «Dio mio, Dio mio, perché mi hai abbandonato», sono le ultime parole di Gesù sulla croce (Matt. 27, 46), mentre l'atto di suonare il flauto da pastore con il capo rivolto all'indietro nel tentativo di invocare l'aiuto divino, oltre che essere «impeto di umanità dinanzi all'orrore», richiama versetti del 42. salmo: «Den Kopf hat er geworfen nach hinten, / wie die Hirsche, wie die Rehe, / bevor sie trinken an der Quelle. / Zum Himmel hat er die Pfeife gerichtet, / zu Gott hat er gepfiffen, der Eli».

Il legame fra la tragedia epocale del nazismo e la Sacra rappresentazione è palpabile sin dalle prime scene del dramma lirico: la percezione costante dei “passi” dei persecutori nazisti e dei perseguitati ebrei rappresenta una prigione per la panettiera Basia sin da quando gli aguzzini hanno rapito suo marito Eisik; Samuel, il nonno di Eli, ammutolisce per aver assistito all'uccisione del suo nipotino per mano di un giovane soldato nazista. A caratterizzare l'opera, dunque, non è soltanto l'esperienza individuale e biografica della poetessa, sfuggita *in extremis* alla deportazione in un campo di lavoro nazista, ma anche il tetto destino del popolo ebraico nel Terzo Reich, che la obbliga alla scrittura per liberarsi dal gravoso peso che soffoca la sua anima.

Quanto al termine *Mysterienspiel*, esso racchiude sia il significato di mistero delle sofferenze del popolo ebraico, sia quello di *ministerium* (o *servitium* sacerdotale), inteso quale liturgia dell'espiazione e festa ebraica del nuovo anno. L'ottavo quadro è caratterizzato dal suono dello *Schofar*, che dà inizio ai festeggiamenti del nuovo anno. Strumento musicale a fiato, fra i più antichi citati nella Bibbia, lo *Schofar* è un contorto corno di ariete che, secondo la storia di Abramo-Isacco, è immolato come vittima sacrificale. I singoli suoni emessi dal corno, preannunciati nel dramma dalla voce del rabbino, sono «Tekiá», «Schewarim» e «Teruá». Essi fungono da monito, ma al contempo si rivelano di buon auspicio, poiché risvegliano la fiducia nell'amore e nella misericordia di Dio, venuta a mancare nei dodici anni di dittatura nazista. Ambientata “dopo il martirio”, l'opera è incentrata pertanto sulla riacquisizione di tale fiducia. Inscritta nel destino di Michael è la ricomposizione dell'ordine divino perduto sotto forma di espiazione⁶⁰ e di rinascita morale e religiosa del mondo.

⁶⁰ Dopo aver confessato i suoi peccati, il sarto Hirsch recita lo *Sch'ma Israel* («Höre Israel – Er, unser Gott – / Er, der Eine –»), contenuto nel quinto libro di Mosè (6, 4) e parte integrante dell'adorazione finale del giorno dell'espiazione.

Pur essendo parte integrante del titolo, Eli non è affatto il protagonista principale del poemetto scenico. Il particolare della sua morte non viene mai portato in scena, bensì è il prodotto di un racconto di seconda mano, riportato oralmente dalla lavandaia Gittel alla panettiera Basia all'inizio del primo quadro, secondo quanto le era stato riferito in precedenza dalla vedova Rosa, moglie del giardiniere. Il protagonista indiscusso del dramma è invece il calzolaio ebreo Michael, l'eletto da Dio, dotato di qualità soprannaturali, come si evince direttamente dalle asserzioni dei suoi correligionari:

War der Michael im Bethaus,
im brennenden Bethaus,
hat die Flammen gebunden,
hat den Jossele gerettet,
den Dajan gerettet,
den Jakob gerettet,
aber der Eli ist tot.⁶¹

E ancora,

Hat doch der Michael den ungebrochenen Blick,
nicht den unserigen, der nur Scherben sieht –
– den Balschemblick hat er,
von einem Ende der Welt zum andern –⁶²

L'ambulante Mendel ritiene che Michael sia uno dei trentasei "giusti" (*zaddik*) sulle cui gesta, secondo la leggenda chassidica, poggia l'intero universo; inoltre, smascherando l'uccisore di Eli, Michael ristabilisce l'equilibrio morale del mondo:

Ich weiß es nicht,
aber gut ist es auf jeden Fall.
Ein Sechsenddreißiger kann er sein,
auf dessen Taten die Welt ruht –
einer, der dem Lauf der Gewässer folgt
und die Erde sich drehen hört –
bei dem die Ader hinter dem Ohr,
die bei uns nur in der Sterbestunde schlägt,
jeden Tag schlägt,
einer, der Israels Wanderschuhe zu Ende trägt –⁶³

⁶¹ Nelly Sachs, *Eli. Ein Mysterienspiel vom Leiden Israels*, in *Zeichen im Sand. Die szenischen Dichtungen der Nelly Sachs*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1962, p. 9.

⁶² *Ibidem*, p. 10.

⁶³ *Ibidem*, p. 62.

Come il mistico Jakob Böhme e l'ebreo errante Ahasverus⁶⁴, Michael è di umili origini ed esercita il mestiere di calzolaio. Secondo la leggenda chassidica, possiede il cosiddetto “sguardo di Baalschem” che gli permette di accogliere con più facilità il messaggio divino e di vedere da un capo all'altro del mondo; infine, la sua innata dote di manualità gli consente di cucire suole a tomaie, simbolo della vicinanza di Dio al mondo e dei due poli del creato.

Le esperienze e le peregrinazioni di Michael occupano nove dei diciassette quadri che compongono il dramma ed hanno il merito di aver conferito all'opera la definizione di Sacra rappresentazione⁶⁵. La critica americana ha intravisto peraltro in Michael una certa somiglianza col *Michael Kohlbaas* kleistiano, lunga novella che la Sachs avrebbe portato con sé nel suo esilio in Svezia. Le similitudini fra le due opere non riguardano soltanto il nome dei protagonisti, bensì anche i motivi conduttori della “vendetta”, della “giustizia” e della “riconciliazione”: entrambi sono reietti dalla società, poiché vittime degli intrighi e della corruzione dei potenti; entrambi soffrono per la perdita della loro amata consorte; entrambi sono animati da uno spirito di ribellione e da un profondo senso di giustizia. La sola differenza fra i due è che il mercante di cavalli è ancorato a un'idea cristiana di perdono e placa la sua sete di vendetta nelle vesti di «Angelo sterminatore, che cacciava gli oppressori del popolo col ferro e col fuoco»⁶⁶, mentre l'umile calzolaio ristabilisce l'ordine del mondo per pura volontà divina⁶⁷. Nel quarto quadro, nella sua bottega, Michael solleva una piccola calzatura femminile. Essa appartiene alla sposa Myriam, che anni addietro gli era stata sottratta proprio il giorno delle nozze. Contemporaneamente ha la visione del suo omicidio. Dopo un lungo almanaccare, afferra un pesante paio di scarpe da uomo ed ha la visione di una conversazione tra il prestatore su pegno Isidor e i suoi assassini. All'alba, sollevando anche le scarpe di Eli, risuona acuto il flauto che il fanciullo, col capo chino all'indietro, ha rivolto verso l'alto nel disperato tentativo di invocare l'aiuto di Dio. Nel quinto quadro, Michael interroga il muto Samuel circa l'aspetto e

⁶⁴ Cfr. Wolfgang von Goethe, *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*, in *Goethes Werke* (vol. X) cit., pp. 45-47.

⁶⁵ Cfr. Walter A. Berendsohn, *Nelly Sachs*, cit., pp. 34s.

⁶⁶ Heinrich von Kleist, *Michael Kohlbaas (Da una vecchia cronaca)*, in *I racconti*, trad. it. di Andrea Casalegno, Garzanti, Milano 2004, p. 48.

⁶⁷ Cfr. Jennifer Hoyer, *Eli. Ein Mysterienspiel vom Leiden Israels*, in *The Literary Encyclopedia online*, <http://www.litencyc.com/php/sworks.php?rec=true&UID=16913> (ultima consultazione 30 maggio 2009).

i connotati dell'assassino e, poco dopo, vede impresso il suo volto sulla camicia lavata del defunto Eli:

Sehr jung noch,
die Nase ist breit,
ihre Flügel zittern vor Wollust,
die Augen haben die Pupillen eines Wolfes –
Der Mund ist klein wie von einem Kind –⁶⁸

Si incammina per trovarlo. Lungo la strada rivive la tragica esperienza dell'Olocausto. Si imbatte in una ciminiera decaduta, ciò che è rimasto di un campo di sterminio. Dalle voci provenienti dalla ciminiera viene a conoscenza del corpo di Israele che, ridotto in fumo, ha trovato in essa un "sentiero di libertà". A queste voci si aggiungono poi quelle di una stella, che in passato era stata spazzacamino, di due alberi, delle orme nella sabbia, della notte:

Wir Steine sind die Letzten, die Israels Leib berührten.
Jeremias Leib im Rauch,
Hiobs Leib im Rauch,
die Klagelieder im Rauch,
der kleinen Kinder Wehklagen im Rauch,
der Mütter Wiegenlieder im Rauch –
Israels Freiheitsweg im Rauch –⁶⁹

Michael ode quindi la voce del sarto Hirsch, che gli racconta di come sia stato costretto a recitare la parte del boia, bruciando i corpi dei suoi correligionari, prima di espiare le sue colpe con la morte. Rievocando il tragico destino del popolo ebraico, il quadro termina con una invocazione a Dio, «Hoere Israel – / Er unser Gott – / Er, der Eine –», e un invito delle voci rivolto a Michael, affinché il suo cuore si faccia carico delle sofferenze di Israele, così come aveva fatto Nelly Sachs prima di comporre le sue poesie:

Sammle, sammle, Michael,
eine Zeit ist wieder da,

⁶⁸ Nelly Sachs, *Eli. Ein Mysterienspiel vom Leiden Israels* cit., p. 28.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 64. Dalle ottime osservazioni di Berendsohn (*Nelly Sachs*, cit., pp. 38s.) nell'undicesimo quadro, lo scambio di battute che vede protagonisti le voci provenienti dalla ciminiera e la voce della stella richiama i versi incipitari della prima lirica della raccolta *In den Wohnungen des Todes*: «O, die Schornsteine / Auf den sinnreich erdachten Wohnungen des Todes, / Als Israels Leib zog aufgelöst in Rauch / Durch die Luft – / Als Essenkehrer ihn ein Stern empfing / Der schwarz wurde [...]».

die sich abgelaufen hat –
 hebe sie auf –
 hebe sie auf –⁷⁰

Non molto lontano da lì Michael è minacciato dalle dita e dalle voci degli aguzzini, mentre i tormenti strazianti delle vittime lo assillano fin quasi alla morte. L'imbarbarimento del mondo prodotto dal nazismo è portato all'estremo nel dodicesimo quadro, in cui non si parla più di persone ma di dita, ovvero di una parte del corpo umano che assurge a *pars pro toto* dell'assassino e dei criminali nazisti. Gli ultimi cinque quadri (XIII-XVII) si svolgono in un villaggio tedesco situato al di là del confine polacco. Michael trova impiego sempre come calzolaio, ma gli è impossibile riparare le scarpe dell'assassino, «Die Sohle ist nicht mehr zu flicken, / ein Riss geht in der Mitte →», metafora della totale assenza di misericordia divina nell'animo del carnefice. Un giorno, portando con sé il flauto di Eli, il cui suono esercita una magica forza di attrazione su uomini e animali, Michael si imbatte nella figlia dell'assassino. Desiderosa del flauto, ma non potendolo possedere, ella si ammala gravemente e muore. La voglia di possedere lo strumento magico altro non è che il desiderio di stabilire una perfetta comunione con Dio. Questa le viene negata da suo padre, che in cambio promette alla figliola il flauto del demagogo di Hameln, quale chiara allusione alla demagogia nazista. Suo padre, il giovane soldato, è ora fattore e, come il panettiere che ha ucciso i suoi colleghi perché, malgrado i divieti, ha continuato a sfornare Brezeln per i bambini affamati, è tormentato dai sensi di colpa: le immagini dei bambini li perseguitano con allucinazioni a tal punto da vaneggiare. Nella foresta, Michael assiste al crollo dell'assassino che, lacerato dai rimorsi di coscienza, confessa le sue colpe e muore al cospetto del nemico. Una voce richiama infine Michael all'ordine e lo esorta a interrompere la sua erranza sulla terra:

Deine Schuhe sind vertreten – komm!⁷¹

Pur non comparando fisicamente sulla scena, Eli è l'asse segreto e invisibile attorno al quale ruota tutto il poemetto scenico. Numerose infatti sono le scene in cui si parla diffusamente del suo destino infausto, rispecchiamento della tragedia di Israele:

Und wäre vielleicht mit ihm zu Ende gewesen,
 der Augenblick
 den Er uns verlassen?⁷²

⁷⁰ Nelly Sachs, *Eli. Ein Mysterienspiel vom Leiden Israels* cit., p. 68.

⁷¹ *Ibidem*, p. 91.

Eloquenti sono le parole della lavandaia Gittel che, come Michael, ha visto impresso sulla camicia di Eli il volto del suo assassino:

Will dir sagen, Basia, bin eine Wäscherin,
hab' Lauge gebrüht, gewaschen, gespült,
aber heute auf der Bleiche,
da, wo der Saum war gerissen an Elis Hemd –
da sah es mich an –⁷³

Nel quarto quadro la figura di Eli è rievocata dalle parole di Michael:

Schuhe,
Nach innen getreten,
Lammwolle haftet daran –
Eli –

*Er sinkt in die frühere Stellung. Der zerreißende Ton einer Pfeife ist zu hören.*⁷⁴

Il quinto quadro tratta diffusamente dell'assassino di Eli, benché il motore di ogni scena sia sempre il flauto magico del fanciullo:

SAMUEL reicht Michael eine Hirtenpfeife.

MICHAEL haucht hinein. Ein schwacher Ton ist zu hören. Er zeigt auf das Sterbehemd, auf dem sich ein Männerkopf abbildet.⁷⁵

Il settimo quadro, poi, culmina con l'esclamazione liberatoria di Dajan:

DAJAN aufschreiend:

Eli, um dich,
deinen Anfang wissend – *Er bricht zusammen.*⁷⁶

Nel decimo, invece, Mendel allude chiaramente all'erranza di Michael con la metafora dei lacci dei calzari e in ultimo cita la camicia di Eli:

Ich freue mich,
dass ich dem Michael ein paar Schnürbänder schenkte
für seine Wanderschuhe.
Kommt er ins Paradies,

⁷² *Ibidem*, p. 10.

⁷³ *Ibidem*, p. 12.

⁷⁴ *Ibidem*, p. 25.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 28.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 41.

hat er meine Schnürbänder am Fuß!
Auch war des Eli' Sterbehemd von meinem Zeug –⁷⁷

Nel tredicesimo quadro, Michael solleva il flauto di Eli, lo suona e racconta la storia della sua morte. La figlia dell'assassino muore dalla voglia di possedere quel flauto, che per la prima volta aveva scorto nella calzoleria di Michael (XV quadro). Vani sono i tentativi del padre di acquietarla giacché, dopo aver sognato il flauto nel delirio della febbre, ella cessa di vivere (XVI quadro). Nell'ultimo quadro la figura del fanciullo è evocata in concomitanza con una misteriosa visione:

Die Luft hat sich in Kreisen geöffnet. Es erscheint im ersten Kreis DER EMBRYO im Mutterleib mit dem brennenden Urlicht auf dem Kopf.

STIMME
Kind mit dem Gotteslicht,
lies in den Händen des Mörders.

*[...] Die Hände zerfallen.
Der Horizont öffnet sich als größter Kreis. EIN BLUTENDER MUND
wie eine niedergebende Sonne erscheint.*

STIMME
Öffne dich,
stummer Mund des Samuel!

STIMME DES SAMUEL
Eli!

*Der Mutterleib zerfließt in Rauch. Das Urlicht heftet sich an Michaels Stirn.*⁷⁸

L'immagine del cielo che si squarcia in cerchi è una chiara allusione alle potenze primigenie divine delle dieci *Sefiròth* cabalistiche, vale a dire a quelle "sfere" nascoste e luminose, conoscibili dall'uomo, nelle quali è racchiusa la soggettività più intima di Dio, l'essenza oscura dell'*En-Sof*⁷⁹. Nel dramma, il primo cerchio corrisponde al mondo della *Shekhinà* con il simbolo dell'embrione scritto a lettere maiuscole. Secondo la mistica ebraica,

⁷⁷ *Ibidem*, pp. 61s.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 89.

⁷⁹ Cfr. Gershom Scholem, *Le grandi correnti della mistica ebraica*, Einaudi, Torino 1993, pp. 217-227.

nel grembo materno, il feto possiede ancora i segni della luce divina sul capo, mentre subito dopo la sua nascita questi scompaiono. L'immagine successiva del grembo materno che va in fumo, pur rievocando il martirio dell'Olocausto e il ritorno a casa dall'esilio, non annulla il potere magico della luce divina, i cui segni passano dalla fronte del nascituro su quella di Michael, una volta che è al cospetto dell'uccisore di Eli. L'equilibrio divino è ristabilito, non appena l'assassino fissa la luce sul capo di Michael e si riduce in polvere, "abbagliato" dal pentimento e dal rimorso. Portatore di luce divina, Eli è investito dunque di un profondo significato mistico: egli è una delle numerose vittime che condividono un destino collettivo di tribolazioni e di erranza, che preannuncia pur sempre un *nuovo inizio* a partire da una perfetta unione con Dio.

Inserite in una cornice epica, piuttosto che drammatica, sono le molteplici storie di patimenti del popolo di Israele, trentacinque per l'esattezza, che giustificano la scelta del sottotitolo, «Sacra rappresentazione sul dolore di Israele», e che sono raccontate dalla poetessa negli otto quadri in cui né Michael né Eli figurano come protagonisti principali: è, ad esempio, il caso della moglie del giardiniere, alla quale, come racconta la lavandaia Gittel, è stata chiusa la bocca con una spina; la panettiera Basia racconta invece di come le sia stato sottratto e deportato suo marito Eisik (quadro primo); il muratore riferisce come sia stata distrutta la città con la sinagoga; la donna insana di mente tenta di riportare alla luce suo figlio con l'aria; Gad, il marito di Esther, si è tolto la vita in una cava di pietra (secondo quadro); una fanciulla apprende che a Michael è stata sottratta la sposa il giorno delle sue nozze; Jossele racconta di un naufragio, dal quale è riuscito a salvarsi; una bambina riferisce del crollo della sua casa e ignora il fatto che sua madre sia stata uccisa molto tempo prima; una adolescente ricorda di come le sia stata portata via sua madre; a un'altra è stato sottratto il compagno, del quale ha profonda nostalgia (sesto quadro); un uomo lamenta l'assassinio di sua madre; a una madre sono stati uccisi i suoi tre figli (settimo quadro); Dajan non riesce a dimenticare l'uomo che ha dolorosamente sofferto la fame e tantomeno il sorriso di un bambino, prima che questi fosse gettato nelle fiamme (nono quadro); il vecchio racconta diffusamente all'arrotino e al venditore ambulante di come un soldato lo abbia salvato dalla fossa comune degli ebrei fucilati (decimo quadro); la ciminiera, la stella, due alberi, le orme nella sabbia, la notte riferiscono su come abbiano vissuto il tramonto di Israele in un campo di concentramento; il sarto Hirsch confessa di aver recitato la parte del carnefice, condannando a morte i suoi correligionari (undicesimo quadro).

Il destino di Israele, cui la poetessa ha dedicato tre componimenti (*Gebete für den toten Bräutigam, Grabschriften in die Luft geschrieben, Sternverdunkelung*), è scandagliato da una triplice prospettiva: la Sachs dà voce al martirio del popolo ebraico, inserendolo in una dimensione di umano compianto, e rievoca dal passato eventi tragici del regime, destinati alla narrazione epica piuttosto che alla rappresentazione scenica. Ciò consente alla poetessa di riflettere su un altro aspetto legato a Israele: il motivo del “nuovo inizio”, evidente a partire dal primo quadro, in cui il muto muratore Samuel lavora alla ricostruzione della fontana, che al termine della scena riprende a zampillare; nel secondo quadro, un vecchio muratore e il suo aiutante rendono nuovamente abitabile una casa ridotta in macerie; nel terzo quadro, i bambini riprendono a giocare, malgrado su di loro incomba la tristezza dei tempi bui; nel sesto quadro, la piazza del mercato testimonia la ritrovata vitalità di un popolo, che si affaccia al futuro con fiducia e spirito di iniziativa, ma porta con sé il ricordo indelebile del massacro: il venditore ambulante decanta la sua merce e fa ottimi affari, l’arrotino riesce a trovare finalmente un lavoro, un suonatore di banda suona musica da ballo e tutti danzano. Ancora più enfaticamente viene rappresentato il “nuovo inizio” nel nono quadro, rispecchiamento della rinascenza di Israele, divenuto vero e proprio Stato nel 1948 e sopravvissuto a tutte le difficoltà economiche, sociali e politiche:

*Marktplatz am Brunnen. DIE MÄDCHEN füllen die Krüge und reichen sie den bestaubten MAURERN, welche vorübergehn, um die neue Stadt aufzubauen.*⁸⁰

A Dajan, che senza sosta ricorda il passato e lancia moniti per il futuro, uno dei giovani muratori dice:

Spar dein Erinnerungsheu für den nächsten Winter –
hier ist frisches Gras. *Er bekränzt ein Mädchen:*
Staubanbeter sind wir.
Solange der Staub solche Früchte gebiert,
werden wir in seinem Acker wühlen
und die Staubparadiese schaffen
mit den Äpfeln,
die wie trübe Vorbedeutungen nach Abschied riechen –⁸¹

Il coraggio di ricominciare, gli ebrei chassidici della cittadina polacca, lo traggono dal proprio fervore religioso, una devozione che li ha tenuti uniti

⁸⁰ Nelly Sachs, *Eli. Ein Mysterienspiel vom Leiden Israels* cit., p. 47.

⁸¹ *Ibidem*, p. 51.

in secoli di dolore e di persecuzioni. Nel secondo quadro, il vecchio muratore canta e fischia durante il lavoro:

Meister der Welt!
Du, Du, Du, Du!
Meister aller Steine!
Du, Du, Du, Du!
Wo kann ich Dich finden,
und wo kann ich Dich nicht finden?
Du, Du, Du, Du!⁸²

Nel settimo quadro, un gruppo di fedeli si riunisce poco prima della celebrazione della messa domenicale e uno di loro afferma:

Ja. Heiliger Balschem,
du letzter Garbenträger von Israels Kraft,
schwächer wird dein Volk und schwächer,
ein Schwimmer,
den nur noch der Tod an Land bringt.⁸³

Fra gli altri Dajan replica:

Nicht nur mit solchen Waffen wurde gekämpft,
– er weist auf ein zerschossenes Haus –
ich sage euch:
Kampfplätze gibt es – Kampfplätze,
von denen die Erfinder des Tagmordes
sich nichts träumen lassen.
Manches Gebet
hing mit den flammenden Flügeln vor der Mündung der Kanone,
manches Gebet
hat die Nacht verbrannt wie ein Blatt Papier!
Sonne, Mond und Sterne hat Israels Gebet aufgereiht
An den ziehenden Schnüren des Glaubens –
Diamanten und Karfunkelsteine
Um den sterbenden Hals seines Volkes [...] ⁸⁴

Nell'ottavo quadro, tra i fedeli riuniti in una tenda di preghiera, il primo afferma:

Die Luft ist neu –
fort ist der Brandgeruch,

⁸² *Ibidem*, p. 17.

⁸³ *Ibidem*, p. 38.

⁸⁴ *Ibidem*, p. 39.

fort ist der Blutgeruch,
fort ist der Qualgeruch –
die Luft ist neu!⁸⁵

il secondo fedele continua:

In meinem Ohr ist ein Geräusch,
als ob jemand dabei wäre,
den Stachel aus der Wunde zu ziehen –
den Stachel, der in der Mitte der Erde steckt –
Jemand nimmt die beiden Hälften der Erde auseinander
wie einen Apfel,
die beiden Hälften von Heute und Gestern –
nimmt den Wurm heraus
und fügt das Gehäuse wieder zusammen!⁸⁶

Altri infine:

Das Heimholerhorn hat geblasen.
Er vergaß uns nicht!
Auf beide Handflächen eingegraben
hat Er sein Volk!⁸⁷

Come tutta la produzione lirica e drammatica di Nelly Sachs, *Eli* è viva testimonianza del martirio del popolo ebraico. Sotteso al dramma lirico è un metaforismo religioso-parenetico, che non soltanto legittima l'uso della parola dopo la barbarie di Auschwitz⁸⁸, bensì scopre nella parola stessa una giustificazione religiosa del male. È attraverso la memoria della tradizione ebraica, chassidica e talmudica che il discorso lirico si inserisce in una dimensione corale, mistico-teologica, in cui l'autobiografia e la tragedia individuale della poetessa si fondono con la storia universale delle sofferenze dell'umanità. L'enorme portata esistenziale dell'esperienza del genocidio consente di tracciare un parallelo storiografico tra gli eventi del 1492, connessi alla tragica espulsione degli ebrei dalla Penisola Iberica, quale *terminus a quo* della divulgazione del patrimonio segreto della Qabbalà dalle più ristrette cerchie intellettuali agli strati più ampi della popolazione, e quelli del 1933: se sul piano storico le terribili vicende della dia-

⁸⁵ *Ibidem*, p. 42.

⁸⁶ *Ibidem*, pp. 42s.

⁸⁷ *Ibidem*, p. 43.

⁸⁸ Cfr. Christa Vaerst-Pfarr, *Nelly Sachs: «Das ist der Flüchtlinge Planetenstunde» (aus dem Zyklus «Und niemand weiß weiter»)*, in *Gedichte und Interpretationen* (vol. 6) *Gegenwart*, a cura di W. Hinck, Stuttgart 1982, p. 49.

spora sono interpretate come un segno della prossima venuta del Messia, sul piano cosmico esse sono legate alla concezione mistica dello *Tzimtzum*, quale allegoria dell'esilio: «così come Dio si esilia verso se stesso per dare spazio al creato, Israele patisce l'esilio per permettere alla storia di trovare il proprio compimento»⁸⁹.

In una forma allegorico-patetica, che fa proprie le tonalità salmodianti del lamento o del mistero sacro, la Sachs tesse una fitta trama di memorie dolorose e di immagini di vita ebraica, al fine di compiere la tanto auspicata trasfigurazione del visibile in invisibile e risarcire le vittime dalle atrocità esperite col nazismo. Nel dramma, la ricostruzione della cultura ebraica si realizza mediante «la rappresentazione estrovertita delle categorie sacrali del mondo nella condensazione di posizioni e figure mitiche»⁹⁰, ispirati ai *Racconti basidici*: la leggenda del pastorello dal flauto magico; i trenta-sei giusti nascosti, dalle cui gesta dipende il destino del mondo; la figura del nascituro con i segni della luce divina sulla fronte; lo sguardo totale di Baalschem, che abbraccia i due poli del creato; la figura dell'umile calzolaio Michael, che cuce suole a tomaie e incarna la giustizia divina.

Pur rilevando, nell'opera, l'esistenza di inequivocabili incongruenze contenutistiche, derivanti dalla commistione di verismo e favola, Albrecht Holschuh⁹¹ ritiene che essa assolvà comunque una precisa funzione nel contesto della letteratura dell'esilio. Alla lingua parlata degli ebrei polacchi e al tedesco colloquiale, la poetessa predilige un tedesco forbito, caratterizzato da un costrutto paratattico, scandito dall'asindeto e da pause aperte, che illustra, più che commentare, le immagini che, copiose, sgorgano dalla sua memoria. Il ritmo del dramma rinvia allo staccato musicale, poi-

⁸⁹ Giulio Busi, *Introduzione*, in Gershom Scholem, *Le grandi correnti della mistica ebraica* cit., p. X.

⁹⁰ Luciano Zagari, *Realtà e linguaggio nella poesia di Nelly Sachs* cit., p. 680.

⁹¹ «Dieses Spiel klagt und klagt an, ohne den Finger auf den jeweiligen Leser zu richten, es hebt den Judenmord in die Vertrautheit und Distanz der Legende, es gestattet feierliche Versenkung und Erhebung und befreit damit vom Denken: ein hilfreicher Akt der Vergangenheitsbewältigung, der dankbar honoriert wird», *Lyrische Mythologeme. Das Exilwerk von Nelly Sachs*, in *Die deutsche Exilliteratur 1933-1945*, a cura di Manfred Durzak, Reclam, Stuttgart 1973, p. 347. Quanto all'uccisione di Eli, si tratterebbe di omicidio doloso o di azione bellica, giacché nei dintorni della cittadina polacca la popolazione viene uccisa con crudeltà e premeditazione. Il critico rileva inoltre l'infondatezza dell'azione di Michael, il quale parte alla ricerca dell'uccisore di Eli, pur non essendo legato a questi da alcun rapporto di parentela o di amicizia, e trascura la propria personale situazione, segnata dalla deportazione della sua sposa Myriam. Infine la doppia punizione inferta all'assassino con la morte di sua figlia sarebbe alquanto ingiusta, dal momento che ella, non essendo stata sua complice nell'omicidio, non si sarebbe neppure macchiata di una colpa.

ché, come precisato in apertura, i versi vanno rigorosamente intonati («im singenden Ton»). A tal fine la Sachs fruisce appieno dei principali mezzi che la lingua le mette a disposizione: l'inserzione di sostantivi, lettere e cifre, che rinviano a un misterioso universo di segni; la prevalenza di participi; le anafore⁹², le ripetizioni esegetiche di parole-chiave, come si evince dai versi incipitari della lavandaia Gittel,

Komm von der Bleiche, der Bleiche,
hab' Sterbewäsche gewaschen,
dem Eli das Hemd gewaschen,
Blut herausgewaschen, Schweiß herausgewaschen,
Kinderschweiß – Tod herausgewaschen –⁹³

il tono melodico del salmista e le metafore assolute, che accostano elementi fra loro antitetici e privi di connessione logica, poiché mettono in relazione la vita razionale, diurna e terrena, con quella inconscia, notturna e metafisica dell'uomo, che fluttua in uno spazio cosmico e surreale⁹⁴. Alle metafore e ai paragoni si aggiungono motivi e immagini, mediante i quali la poetessa porta a compimento la metamorfosi del visibile in invisibile: il motivo del fumo che fuoriesce dai camini, metafora dei forni crematori⁹⁵; il motivo dei passi dei persecutori nazisti e dei perseguitati ebrei⁹⁶; il motivo della caccia, che distingue gli uomini fra cacciatori e cacciati; il motivo della crisalide⁹⁷, che diventa farfalla e, dunque, simbolo di metamorfosi; il

⁹² Tipica sachsiana è la cosiddetta «O-Haltung», che evoca la realtà indicibile dei campi di sterminio, dei forni crematori, come pure persone e cose inerenti all'universo vitale del parlante. Condensate all'inizio di ogni strofe, o battuta, le anafore («O die Schornsteine», «O die Wohnungen des Todes», «O ihr Finger») ricoprono la medesima funzione delle pause aperte, poste al termine di un verso, ossia rammentano al lettore il potere evocativo del verso sachsiano che, interrompendosi bruscamente, fa perdere di vista i nessi logici che lo saldano al contesto storico di riferimento. Notevole è altresì la ricchezza di sostantivi, che compensa la quasi totale assenza di predicati verbali, presenti spesso sotto forma di participi. *Ibidem*, pp. 347s.

⁹³ Nelly Sachs, *Eli. Ein Mysterienspiel vom Leiden Israels* cit., p. 7.

⁹⁴ Cfr. Walter A. Berendsohn, *Nelly Sachs* cit., p. 45.

⁹⁵ Lo stesso fumo dell'undicesimo quadro è, come la polvere, metafora delle pene patite del popolo eletto: «Wir Steine sind die Letzten, die Israels Leib berührten. // Jeremias Leib im Rauch, / Hiobs Leib im Rauch, / die Klagelieder im Rauch, / der kleinen Kinder Wehklagen im Rauch, / der Mütter Wiegenlieder im Rauch – / Israels Freiheitsweg im Rauch –», Nelly Sachs, *Eli. Ein Mysterienspiel vom Leiden Israels* cit., p. 64.

⁹⁶ «[...] gefangen bin ich in einem Gitter, / in einem Gitter von Schritten, / mach auf das Gitter, / daß ich heraus kann aus den schweren Schritten, / den starken Schritten, / die aufbrechen die Erde – / dazwischen dein schlüpfender Schritt –», *ibidem*, pp. 12s.

⁹⁷ «Heiraten wir zum Frühling, / denn es heißt: / heiratest du im Winter, / wenn die

motivo del silenzio assordante di Samuel, in netto contrasto con l'esistenza mondana⁹⁸; il motivo della terra, della polvere⁹⁹, della morte¹⁰⁰, della soglia¹⁰¹, dei calzari del viandante¹⁰², l'immagine del nascosto cuore piangente del mondo¹⁰³ che, fungendo da ponte cosmico fra gli astri, può svincolarsi dalla materia vivente e giungere più rapidamente a Dio. Accanto a questi motivi si annoverano quelli della pietra¹⁰⁴ e della sabbia: se la prima allude alla preistoria, all'Eden, al peso della vita che il viandante deve portare nella sua bisaccia, al muro del pianto, al guanciale su cui Giacobbe poggiò la testa ed ebbe una visione, nonché all'altare che da lui fu poi eretto, la seconda è il simbolo del peregrinare del popolo di Israele, condannato ad un'eterna erranza. La «sabbia ardente del Sinai» indica la via da percorrere per avvicinarsi a Dio; i «segnî nella sabbia», non a caso *Zeichen im Sand* è il titolo conferito dalla Sachs alla raccolta dei suoi poemetti scenici, sono quelli impressi dai calzari, che durante l'eterno cammino si riempiono di sabbia e coprono di piaghe i piedi affaticati. Dinanzi ai forni crematori, gli ebrei devono togliersi le loro scarpe consunte e vuotarle della medesima sabbia, che così diventa «alata»; una volta bruciati, i corpi si smaterializzano in fumo, che si disperde nel cielo, mentre le scarpe rotte e vuote, quasi fossero urne in attesa di accogliere le ceneri dei cadaveri, intraprendono un altro «viaggio verso dove non vi è più polvere».

Schmetterlingspuppe von Träumen lebt, / so reißt der Traum, / ehe der Frühling kommt. // Aber wenn die auffliegt, / dann öffnet Gott selbst die Bäche und die Knospen →», *ibidem*, p. 47.

⁹⁸ Cfr. Robert Foot, *The Phenomenon of Speechlessness in the Poetry of Marie Louise Kaschnitz, Günter Eich, Nelly Sachs and Paul Celan*, Bouvier, Bonn 1982, pp. 142-191 (qui p. 171).

⁹⁹ «Ich suche den Staub, / der sich seit Kain vermischt hat / mit allem Mörderstaub und gewartet. // Vielleicht hat er Vögel inzwischen gebildet – / und dann Mörder», Nelly Sachs, *Eli. Ein Mysterienspiel vom Leiden Israels* cit., p. 26.

¹⁰⁰ La grande morte di rilikiana memoria diventa il più tragico dei «kleinen Tode»: «Großer Tod, großer Tod, komm», dice Michael, ma la voce del secondo assassino risponde: «Der ist aus der Mode. // Hier sind die kleinen, niedlichen Tode», *ibidem*, p. 71.

¹⁰¹ «Das ist eine Tür. // Eine Tür ist ein Messer / und teilt die Welt in zwei Teile», *ibidem*, p. 48.

¹⁰² I calzari del fanciullo Eli sono portatori di umanità. Alla vista di un paio di scarpe di vitello la poetessa rievoca il vitellino sulla cui pelle era tante volte passata la lingua calda dell'affetto materno: «Schuhe, / Nach innen getreten, / Lammwolle haftet daran →», *ibidem*, p. 25.

¹⁰³ «O diese Gleichgültigkeit! // Verstehst du nicht, daß dein Geschleif / das Herz der Welt in Stücke schneidet?», *ibidem*, p. 32.

¹⁰⁴ «Fein verädert wie deine Schläfen war der Stein. // Legte ihn an die Wange vor dem Einschlafen, / fühlte seine Vertiefungen, / fühlte seine Erhöhungen, / seine Glätten und Risse – / hauchte ihn an, / und er atmet wie du, Ester ...», *ibidem*, p. 16.

Nella sua polivalenza semantica, il simbolo è dunque punto di incontro di svariati piani di realtà, è l'idea platonica, la "pura lingua" (*reine Sprache*), o "lingua dei nomi" (*Namensprache*), che costituisce il linguaggio pre-significante della conoscenza pura, nonché il denominare adamitico «talmente lontano dal gioco e dall'arbitrio che, anzi, precisamente in esso è confermato lo stadio paradisiaco in quanto tale, il quale non era ancora costretto a lottare col significato informativo delle parole»¹⁰⁵. Nel dramma lirico sachiano la lingua non assolve la sua tradizionale funzione comunicativa, giacché non vi è più differenza tra monologo e dialogo¹⁰⁶; la totalità del dramma non deriva più dall'assoluto predominio del dialogo, vale a dire della comunicazione intersoggettiva del dramma, "fra" libertà e vincolo, volontà e decisione¹⁰⁷, bensì è il prodotto di una translazione metaforica che lega fra loro le immagini poetiche, quali immagini del mondo, secondo nessi associativi e una fitta trama di consonanze e affinità tematiche¹⁰⁸. Simbolo di caducità, la polvere è anche metafora della terra e di creature viventi o inanimate: è la sabbia nella clessidra, la polvere sulle ali delle farfalle, la sabbia nelle scarpe dei condannati alle camere a gas e finanche accumuli detritici sulla terra, frantumazioni cosmiche e spazi interstellari. Per Nelly Sachs, l'unica certezza è la condizione esistenziale di precarietà umana, concepita quale tragedia ebraica universale, cui soltanto il simbolismo magico delle ventidue lettere dell'alfabeto ebraico e dei dieci numeri originari può offrire una via di salvezza. Del resto, se il suo allegorismo è un processo escatologico che si dispiega progressivamente in «presenza fisica dello sterminio; concretezza figurativa dell'Israele storico; trapasso di tali figurazioni in

¹⁰⁵ Walter Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, trad. it. di Enrico Filippini, Einaudi, Torino 1971, p. 18.

¹⁰⁶ Dorothee Ostmeier, *Sprache des Dramas – Drama der Sprache. Zur Poetik der Nelly Sachs*, Niemeyer, Tübingen 1997, pp. 14ss. Cfr. anche Burga Fleischer, *Gebärde der Versöhnung. Die dramatische Dichtung der Nelly Sachs*, Gata, Eitorf 1996, pp. 63ss.

¹⁰⁷ «Das sprachliche Medium dieser zwischenmenschlichen Welt aber war der Dialog [...] Die Alleinherrschaft des Dialoges, das heißt der zwischenmenschlichen Aussage im Drama, spiegelt die Tatsache, daß es nur aus der Wiedergabe des zwischenmenschlichen Bezuges besteht, daß es nur kennt, was in dieser Sphäre aufleuchtet», Peter Szondi, *Theorie des modernen Dramas. Schriften I.*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1978, p. 17.

¹⁰⁸ «Der Unterschied ihrer Sprache [Mallarmés Szene Hérodiade] gegenüber der überlieferten besteht nicht in ihrem Reichtum an Bildern – alle Dichtung bedient sich der Metapher –, sondern darin, daß das metaphorische Prinzip selber, das Prinzip der Übertragung, zum Baugesetz des Gedichts wird. Werden die Eindrücke der Bilder notiert, so konkretisiert sich ihre Verwandtschaft in der assoziativen Nähe der Bilder, die ein Beziehungsnetz konstituieren, in dem eines das andere spiegelt, erhellt, hervorbringt», Peter Szondi, *Das lyrische Drama des Fin de siècle*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1975, p. 115.

un più vasto ma sempre concreto mondo cosmico o, più precisamente, stellare; trasfigurazione di tale mondo come presenza metaforica delle potenze dell'animo umano»¹⁰⁹, allora la vita e la morte non saranno categorie esistenziali, statiche e immutabili, non soggette ad alcuna evoluzione e prive di un riscontro concreto nella realtà sensibile, bensì campi semantici nei quali confluiscono simbolicamente tutti gli elementi della cosmologia sachiana: se a *Leben* si associano sovente *Gold, Licht, Musik, Tanz, Engel, Geburt, Auferstehung, Wachen, Sprung, Schweben, Fliegen, Sprache, Erinnern, Wind, Luft, Hauch, Atem, Wort, Buchstabe, Hieroglyphe, Same, Knospe, Auge, Ohr, Herz, Keble, Edelstein, Opfer, Flüchtling, Gejagte, Verfolgte, Füße, Schrei, Seufzer, Fisch, Koralle, Kinder, Liebenden, Nachtigall*, sinonimi di *Tod* sono invece *schwarz, Mond, Eis, Nacht, Schnee, Schweigen, Schlaf, Starre, Versteinerung, Vergessen, Sprachlosigkeit, Verstummen, Taubheit, blicklos, augenlos, blind, Finger, Hände, Zahn, Gebiß, Schritte, Verrat, Henker, Meer, Träne, Schornsteine, Rauch, Salz, Mord, Jäger, Mörder, Häscher, Räuber, Marionettenspieler, Todesgärtner, Messer, Angler, Kain, Schwellenleger*¹¹⁰.

¹⁰⁹ Luciano Zagari, *Realtà e linguaggio nella poesia di Nelly Sachs* cit., p. 691.

¹¹⁰ Gisela Dischner, *Zu den Gedichten von Nelly Sachs* cit., pp. 309-354.