

ITALIANISTICA

*Rivista
di letteratura italiana*

ANNO XXXVI · N. 3
SETTEMBRE / DICEMBRE 2007

ESTRATTO



PISA · ROMA
FABRIZIO SERRA · EDITORE
MMVII

ITALIANISTICA

*Rivista
di letteratura italiana*

Periodico quadrimestrale diretto da
DAVIDE DE CAMILLI, BRUNO PORCELLI

★

Comitato di consulenza:

LUCIA BATTAGLIA RICCI, LINA BOLZONI, MARIA CRISTINA CABANI,
ALBERTO CASADEI, MARCELLO CICCUTO, GUGLIELMO GORNI,
FRANÇOIS LIVI, EMILIO PASQUINI, MICHELANGELO PICONE,
GIANVITO RESTA, ALFREDO STUSSI

★

Redazione:

MARCO BARDINI, ALESSIO BOLOGNA, ALBERTO CASADEI, MARCELLO CICCUTO

★

Inviare i dattiloscritti e i volumi per recensione, omaggio o cambio a
«Italianistica», presso Dipartimento di Studi Italianistici, Facoltà di Lingue,
Via dei Mille 15, I 56126 Pisa, tel. e fax **39 050 553088

FILIPPO TUENA, *LE VARIAZIONI REINACH*:
UNA MEMORIA 'ESTETICA'
DELLA SHOAH

STEFANIA RICCIARDI

Aux même temps je voudrais écrire un livre sur le RIEN. Sur les choses de famille qui passent et sur les gens qui sont englouties par le passé.¹

Così, in una lingua non sua, in un francese «più che zoppicante» (p. 80) per sua stessa ammissione, Filippo Tuena, nato a Roma nel 1953, svela il cuore del suo libro inestendendolo nella corrispondenza con una discendente acquisita di casa Reinach.

Queste righe racchiudono l'essenza di una delle opere più incredibilmente trascurate degli ultimi anni, malgrado i Premi Bagutta, Vittorini e Comisso e il secondo posto all'Adei-Wizo, dove Tuena figurava come unico autore non ebreo tra i finalisti di questo riconoscimento riservato alla letteratura ebraica. «Un libro importante di cui si è parlato troppo poco»,² ha notato Alberto Cavaglion, aggiungendo che Tuena «avrebbe agevolmente superato il rivale, da cui, purtroppo, è stato oscurato, se soltanto non si fosse lasciato prendere la mano dall'estetismo».³ Il rivale in questione è Alessandro Piperno,⁴ romano di origine ebrea, classe 1972, autore del *best-seller* *Con le peggiori intenzioni*, uno dei casi letterari più eclatanti degli ultimi anni (ottantamila copie vendute in soli quindici giorni), ma anche più controversi, perché osannato e lapidato dalla critica. Se Pietro Cheli lo considera «un libro da non perdere» e Franco Cordelli «uno dei più brillanti esordi della nostra letteratura recente», Giovanni Pacchiano ne lamenta le «lungaggini insopportabili», mentre i toni di Giuseppe Bonura sono decisamente aspri: «Piperno ha costruito il suo romanzo attingendo a piene mani nel sacco della farina altrui. Il suo è uno stile di riporto, e chi ha orecchio lo sente».⁵

Al di là di ogni giudizio di valore, l'estetismo cui allude Cavaglion iscrive *Le variazioni Reinach* in quella branca della letteratura che, se non proprio elitaria, si situa comunque su un piano di singolare raffinatezza, dunque di dubbia fruizione per il pubblico di massa. In realtà, l'approccio estetico segna davvero il discrimine tra queste due opere che, pur narrando la saga di una famiglia ebrea nell'ottica di autori che non hanno vissuto l'Olocausto, non sembrano condividere granché eccetto la consapevolezza che, come ha scritto Tuena, «C'è una generazione che raggiunge il culmine economico, c'è una generazione che raggiunge il culmine culturale e c'è una generazione che dissipa patrimonio e cultura» (p. 30).

¹ F. TUENA, *Le variazioni Reinach*, Milano, Rizzoli, 2005, p. 77 («Allo stesso tempo volevo scrivere un libro sul NIENTE. Sulle cose di famiglia che passano e sulle persone che sono inghiottite dal passato»: p. 79).

² A. CAVAGLION, *Lo spartito ritrovato*, «L'Indice dei libri del mese», 12, 2005.

³ *Ibidem*.

⁴ A. PIPERNO, *Con le peggiori intenzioni*, Milano, Mondadori, 2005.

⁵ Questi ed altri estratti di recensioni al libro di Piperno sono riportati nella rivista «Origine», 14, luglio-settembre 2006, pp. 40-43.

La lettura delle *Variazioni Reinach* si presta a diversi spunti di riflessione, ed è lo stesso Autore a suggerirli nel corso del testo. Allo spiazzante «libro sul NIENTE» della citazione posta in epigrafe, si aggiungono:

[...] questo è un libro sulla nostalgia e sul conflitto con il passato che giace e che però fortemente desidera ritornare in vita.

(p. 41)

[...] questo è un libro sul peso dell'eredità.

(p. 65)

[...] questa che racconto è anche una storia di precauzioni inutili, d'incapacità a essere padri.

(p. 133)

«Parlerò di libri in questo libro, e della felicità che sanno dare a chi li possiede».

(p. 176)

Malgrado l'indubbio interesse, la nostra riflessione ignora o sfiora appena queste piste per concentrarsi su un nodo cruciale: cosa può desumere dalla tragedia della *Shoah* e come si pone dinanzi ad essa uno scrittore non testimone e soprattutto non ebreo qual è Tuena?

Va da sé che l'osservazione di Cavaglion fungerà da causa scatenante per comprendere un effetto: fino a che punto il taglio estetizzante penalizza *Le variazioni Reinach* e non ne rappresenta invece un pregio. Ma in primo luogo conviene risalire alla genesi e alla sinossi del testo.

L'opera si presenta come un affresco della prima metà del Novecento parigino attraverso la storia di tre generazioni di banchieri ebrei appartenenti alle famiglie dei Reinach – originari di Francoforte – e dei Camondo – provenienti da Costantinopoli, – famiglie unite dal vincolo matrimoniale dei rispettivi rampolli Léon e Béatrice, da cui nasceranno due figli, Fanny e Bertrand. Tuena si sofferma su questo nucleo familiare, su queste quattro persone osservate in fotografia al Museo Camondo a Parigi durante una visita privata. È tra le sale semideserte della casa di Béatrice, che il conte Moïse suo padre preferì donare alla Francia omaggiando la memoria del figlio Nissim, aviatore caduto in guerra nel 1917, è esattamente lì che scatta nell'Autore il desiderio di riportare in vita «des gens englouties par le passé», nella fattispecie queste quattro persone morte ad Auschwitz, come recita la lapide all'ingresso. Tuena ricostruisce i percorsi e le stigmate della loro decadenza, sociale e affettiva, culminata nei campi di sterminio. La sua è una ricostruzione originale sia come modalità narrativa – perché fonde biografia, autobiografia, diario, romanzo e documenti autentici (fotografie, copie anastatiche, verbali) collocandosi all'incrocio tra *fiction* e *non-fiction*, territorio tra i più fecondi della letteratura contemporanea – sia come progressione del racconto, che comprende due indagini parallele, due vortici che risucchiano il lettore, due cerchi concentrici che si avvitano su se stessi. Uno riproduce il lento scivolare, fino alla deportazione, di questa famiglia dell'alta borghesia avvezza ai salotti proustiani,¹ all'arte, ai passatempi nobili come l'equitazione e il gioco delle carte. L'altro, svela i movimenti di Tuena stesso, che parla di sé alla terza persona presentandosi come «lo scrittore».

Per quanto concerne la struttura, si tratta di un testo di oltre quattrocento pagine diviso in cinque parti progressivamente sfolte, se pensiamo che la prima conta pressap-

¹ Citato come frequentatore di casa Cahen d'Anvers, da cui proviene Irène, madre di Béatrice, Proust compare anche in una lettera a sua firma inviata a Moïse de Camondo e riportata a p. 58.

poco centoventi pagine e l'ultima appena una quindicina, come se il flusso del racconto si andasse prosciugando con l'approssimarsi del congedo dei Reinach da questo mondo. Coincidenza bizzarra per chi si è proposto di scrivere un libro sul NIENTE, per chi, dovendo eleggere un personaggio come perno dell'impianto narrativo, ha scelto Léon, un *compositeur de musique* autore di una *Sonata per violino e pianoforte in re minore* che solo la tenacia di Tuena è riuscita a riesumare dall'archivio di un'università americana.¹ E il re minore è la tonalità dell'assenza, del vuoto, del niente, una tonalità che «conduce sempre al silenzio» (p. 82), precisa l'Autore. Egli modula la narrazione concepandola come uno spartito, un insieme di variazioni tematiche e stilistiche dagli accordi ora lenti e cupi, ora sfuggenti e palpitanti resi tali da una punteggiatura praticamente inesistente. Entriamo allora nel vivo dell'analisi attraverso due approcci decisivi: uno con il lettore e con i personaggi (Léon in special modo), l'altro con la *Shoah*.

1. LO SCRITTORE, IL LETTORE E I PERSONAGGI

Il rapporto tra lo scrittore e il lettore si definisce essenzialmente nella prima parte. Oltre ad essere la più corposa, è anche quella che gode di maggiore autonomia ed equilibrio stilistico: una pregevole miniatura dell'opera, in cui Tuena traccia il perimetro della storia e ne abbozza l'arredo su scala ridottissima. Il lettore prende conoscenza degli ambienti e dei propositi dello scrittore, acquisisce dimestichezza con i personaggi dei quali fissa fisionomia e postura grazie alle istantanee riprodotte nel testo atte a sancire la soggettività delle descrizioni con l'oggettività fotografica e del documento autentico. In particolare, dall'album di famiglia spicca il contrasto interno-esterno che oppone il solitario Léon ritratto al chiuso, intento a leggere libri, a Béatrice, Fanny e Bertrand «ripresi quasi sempre all'aria aperta a cavallo, nel bosco» (p. 95), a conferma dell'indole umbratile del capofamiglia, «un uomo silenzioso, almeno fino a questo momento della storia» (p. 72), stando all'immagine che lo scrittore ha di Léon dopo una settantina di pagine.

Questo frammento evidenzia un dato importante: a circa un sesto del libro, pur conoscendo la storia del suo personaggio principale (o almeno credendo di conoscerla, considerando la scoperta della sopravvivenza ad Auschwitz più lunga del previsto sopraggiunta a stesura quasi ultimata), Tuena ne intravede una *silhouette* ancora *floue* e questo vale anche per le altre figure. Difatti, se il loro raggio d'azione risulta circoscritto, sono i movimenti interni ad apparire sfocati, sintomo del loro divenire nella mente dell'Autore. Significativo, allora, il colloquio con Mme Suzanne Reinach, moglie separata di un nipote di Léon, durante il quale egli rileva che «è la prima volta nella sua storia di scrittore che incontra qualcuno che conosce i suoi personaggi meglio di lui» (p. 90). Perché prima di esistere nella sua mente, questi personaggi erano persone. E sono esattamente *quelle persone* che lui vuol riportare in vita, pertanto il suo interesse deve convergere sulle singole identità più che sulle comuni appartenenze, il che significa trattare le testimonianze, i documenti, le ricerche carpando dall'orizzontalità dei fatti il contrassegno dell'individuo, il suo moto ascensionale.

La narrazione rispecchia l'atteggiamento dell'Autore. Dopo appena cinque pagine apprendiamo che i Reinach sono morti deportati ad Auschwitz; conosceremo presto le rispettive attività artistiche, sociali e professionali, il *che cosa sono*, per porre la questione sotto un'ottica filosofica, ma ignoreremo a lungo il percorso umano di queste crea-

¹ La *Sonata in re minore per violino e pianoforte* di Léon Reinach (Parigi, 1893-Auschwitz, 1944) è stata incisa in occasione dell'uscita del libro di Tuena, interpretata da Ruggero Fededegni e Maria Pia Carola (RCA).

ture, il *chi sono*, quel loro essere nel quotidiano che Tuena si sforza di ricompattare in presa diretta visitando luoghi, incontrando persone, sfogliando libri. È così che, come ha osservato Antonio Debenedetti, «il documento si fa racconto, il racconto sommessa e irrinunciabile testimonianza».¹

Ora, secondo la filosofa della politica Adriana Cavarero, «ogni volta che parliamo del che cosa, noi parliamo di qualità comuni, che non definiscono un'identità singolare».² Al contrario, Tuena vuol andare al di là del semplicistico *compositeur de musique* che qualifica il deportato Léon al campo di Drancy, a nord di Parigi. Tuena vuol andare al *chi è* dei suoi personaggi, alla loro «identità narrata» da intendersi come «senso compiuto di una vita» che Adriana Cavarero identifica non in qualcosa di *dato*, ma in qualcosa di *desiderato*, ponendo l'accento sul desiderio di Tuena di dare una storia a quattro esseri umani.³ Perché in esso, in questo desiderio, è sotteso quello di narrare la propria identità, il senso compiuto della propria vita: «Sono sempre io, è la mia storia quella che vado raccontando, non te ne accorgi?» (p. 48). Con ogni evidenza, lo scrittore ha colto una serie di affinità con la famiglia Reinach, particolarmente con Léon.

2. AFFINITÀ E POSTURE

Il libro si apre su un *lui* che osserva una *lei*: lui è «lo scrittore», lei una Béatrice de Camondo «perfetta padrona di casa» (p. 9). Ancora non sappiamo che quella casa è il museo che lui sta visitando insieme a sua moglie e a suo figlio in un assolato pomeriggio di marzo, e che la donna intravista è frutto della sua immaginazione, essendo morta da oltre mezzo secolo. Come pure non sappiamo che «lo scrittore» è l'Autore del libro che stiamo leggendo. Lo scopriremo una decina di pagine dopo, quando leggeremo: «lo scrittore che sta scrivendo questo libro».

L'impatto con questa storia dai falsi antecedenti è decisamente intrigante: l'identità dei soggetti è un'incognita celata dietro due pronomi che non rinviano a nessun nome. Si resta nel vago, sebbene s'intuisca la presenza di soggetti precisi che vanno definendosi nel corso della narrazione in una trama incrociata dove il *che cosa è* e il *chi è* dei personaggi s'intreccia con il *che cosa è* e il *chi è* dello scrittore. In tale prospettiva, la scelta di solcare l'opera non nella prima persona autobiografica, ma nella terza esprime una duplice ricerca: da un lato i Reinach, dall'altro se stesso percepito come personaggio e in quanto tale veicolato al lettore. Un personaggio che lotta sovente contro il ritrarsi della scrittura, che cerca il conforto della parola nella conversazione con se stesso – «Sogna davvero di suo padre [...] o immagina di sognarlo?» (p. 64) – e nel dialogo con l'amico di turno, come accade nei momenti critici, quando il racconto è giunto a una svolta e bisogna scegliere in fretta la direzione da imprimergli. Si ricorderà che l'elezione di Léon Édouard Reinach a personaggio-chiave, nonché a propria controfigura, nasce dall'esortazione dell'amico che gli propone:

«[...] raccontare di te; scegli uno dei tuoi personaggi e prestagli i tuoi pensieri i tuoi sogni dirà la verità che ti riguarda e ti racconterà le cose che ha veramente sognato».

«Scelgo Léon» risponde.

(p. 67)

¹ A. DEBENEDETTI, *Variazioni dall'inferno*, «Corriere della Sera», 11 febbraio 2005.

² A. CAVARERO, *Identità narrate*, conferenza dell'11.04.2005 (cfr. <http://www.snodi.org/circolo/interviste.asp?id=2&a=o&ct=16>). Per un approfondimento dei concetti qui esposti, si veda il saggio di EADEM, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*, Milano, Feltrinelli, 1997.

³ *Ibidem*.

Questa risposta perentoria argina il flusso emotivo dell'Autore che diluisce l'invito dell'amico in una trascrizione scevra di punteggiatura, frenata solo in parte dalla paratassi. D'ora innanzi, l'identificazione è dichiarata, al lettore come a se stesso.

Perché la scelta ricade su Léon? Certamente non solo perché porta il nome che lo scrittore pensava di dare al figlio e un cognome altrettanto familiare, data la presenza di un volume a firma di Salomon Reinach, zio di Léon, nella biblioteca paterna. Al di là delle reminiscenze onomastiche, esistono affinità emerse dopo uno slalom elettivo tra i Reinach e il loro mondo rispetto ai quali Léon rappresenta il culmine.

Una di queste associazioni si produce durante la visita al Museo Camondo: le voci francesi di bambini si sovrappongono a quelle ascoltate a Roma almeno trent'anni prima in una stazione della metropolitana. La seconda, sempre al Museo, proviene da una fotografia di Fanny e Bertrand ragazzini, seduti in poltrona, camicia bianca per entrambi, cravatta per lui. Dal *transfert* immediato con il figlio – «Ils ont presque le même âge que mon fils» (p. 77) – si passa a quello più diretto: «Ils m'ont aussi rappelé quand, enfants, ma mère habillait moi et ma soeur avec les même vêtements!» (*ibidem*). Si noti, per inciso, un'altra confessione nel francese «zoppicante» sul quale ci soffermeremo più avanti. Al momento, seguiamo ancora l'Autore nel processo di empatia con i suoi personaggi. Un altro episodio significativo riguarda l'incontro con Monsieur Fabrice, nipote di Léon, che riceve lo scrittore nella propria abitazione. È lui che gli mostra le fotografie più intense, quelle che appariranno in prima e in quarta di copertina. È lui che gli parla dello zio come «la memoria di casa» (p. 105), ma soprattutto è in casa di questo anziano ed elegante signore, davanti al ritratto della madre di Léon che Tuena riconosce all'istante, è lì che lo scrittore «si sente quasi in famiglia» (p. 103), tanto da permettersi un'incursione personale nel sogno che Monsieur Fabrice gli racconterà. Dettaglio, questo, non trascurabile, se si considera l'importanza attribuita al bozzolo familiare, testimoniata da questo omaggio in chiusura dell'opera: «Il libro è dedicato alle mie due famiglie, quella che mi ha generato e quella che ho formato. Tra di esse continuo a sentirmi un cardine incerto ma tenace».

Una precisazione è tuttavia opportuna: prima ancora che con Léon *compositeur de musique*, Tuena ha *familializzato* con il destino di una coppia di giovani sposi privata dai genitori di alcuni beni di famiglia: se Moïse de Camondo ha fatto della casa in cui Béatrice è cresciuta un museo, Théodore Reinach, padre di Léon, ha donato all'Institut de France Villa Kérylos a Beaulieu in Costa Azzurra, dove Léon ha trascorso le vacanze estive con i suoi fratelli.

Scrive Tuena: «Orfani dei padri e delle splendide case che avevano abitato Léon e Béatrice si sentono forse sottovalutati» (p. 100). Un senso d'inadeguatezza analogo pervade lo scrittore dinanzi ai propri beni ereditati. «Ogni cosa che gli hanno lasciato i suoi morti gli sembra immeritata» (p. 64): è solo il principio di una litania delirante lunga sette righe senza nessun segno di punteggiatura.

La varietà di rimandi insiti in questo libro risiede appunto nel ventaglio di quesiti di natura estetica, fisica, metafisica che lo scrittore si pone: «Ils faut conserver les héritages ou ils faut que chaque génération change son histoire?» (p. 77).

La storia dei Reinach s'intreccia con la propria perché anche lui è, per certi versi, vittima dell'eredità, non sul piano materiale come Léon e Béatrice, ma su quello morale, che continua ad attanagliarlo: «Sente il peso dell'eredità che ha ricevuto sente il peso dell'eredità che lascerà perché questo è un libro sul peso dell'eredità» (p. 65).

Il rovello estetico è azionato da una duplice pulsione: il godimento che l'eredità gli procura e la diffidenza verso se stesso e verso i propri eredi. Ma non solo. Integrandolo nella stesura, l'ingranaggio narrativo non gli risparmia né personaggi né eventi.

3. L'ESTETISMO

3. 1. *L'approccio con il personaggio*

Prima guerra mondiale: Léon è arruolato nel contingente francese a Salonico, città degli Ebrei di Grecia. Questo giovane solitamente «severo, poco disponibile» (p. 53), secondo la testimonianza di chi lo ha conosciuto, si mostra d'un tratto sensibile all'aspetto fisico scegliendo un fotografo d'arte per farsi ritrarre in divisa di allievo ufficiale. Quando lo scrittore si reca all'indirizzo del celebre Henri Manuel, nota che non solo dello studio fotografico non c'è traccia, ma pure che «il bell'ascensore di fine secolo» (*ibidem*) vantato in un inserto pubblicitario è stato sostituito da «un ascensore moderno, elettrico, di metallo laccato bianco Isabella con la porta scorrevole, sporco come il palazzo» (*ibidem*).

La perizia descrittiva di Tuena, la sua attenzione ai rilievi estetici non stupisce: figlio di un antiquario, cresciuto tra oggetti antichi di valore, lo scrittore è uno storico dell'arte, un collezionista, una persona che ha affinato lo sguardo sulla bellezza e l'eleganza, uno sguardo che scruta e stima al tempo stesso con estrema naturalezza.

La mole documentaria su cui si erge questo libro (basta scorrere l'apparato bibliografico per sincerarsene) persegue un fine estetico oltre che veridico: non c'è fotografia di cui non sia colto il supporto dei personaggi, lo sfondo, l'arredo, l'architettura di interni e esterni mediante un commento minuzioso ma mai pomposo. In questi frangenti, il tono è sobriamente didascalico, perché Tuena è attratto dall'eleganza senza sfarzo, come dote innata, si tratti di persone o di ambienti. Esemplare è la descrizione della fotografia che immortala Léon in un salotto dell'appartamento di Neuilly

seduto su una *bergère* stile Luigi XV [...]; sullo sfondo una *boiserie* moderna, due dipinti, uno è molto scuro, indistinguibile, l'altro più piccolo, proprio sopra Léon raffigura una natura morta [...].

L'occhio indugia ancora sugli oggetti, quindi si focalizza gradualmente sul personaggio:

Léon legge, ha un libro sulla gamba accavallata, la mano destra tiene un sigaro o una penna, ed è posata su un tavolino tondo ricoperto di una tovaglia bianca [...].

Dapprima ne coglie l'atteggiamento e il rapporto con l'ambiente, in seguito si fissa sull'aspetto esteriore:

Léon ha i capelli imbrillantinati, legge senza occhiali, ha la carnagione chiara, indossa una giacca di lana, dunque è inverno; i pantaloni hanno una piega impeccabile e il risvolto piuttosto alto, almeno tre centimetri e mezzo, è questa la misura minima per un risvolto come si deve.

Si noti tuttavia come la figura di Léon assuma presto connotati intimi: dalla minuzia dell'abbigliamento si traggono conseguenze indicative dell'indole e dello stato d'animo:

Léon indossa un paio di ghettoni color grigio, alte quattro bottoni, nota ancora una volta altri particolari, la brillantina, la piega dei pantaloni, il risvolto, la giacca sostenuta e rigida, il fazzoletto bianco: Léon è un preciso, Léon è silenzioso, Léon legge, Léon è solo.

(p. 94)

Lungi dall'essere gratuito, l'estetismo rappresenta una chiave di accesso alle latèbre umane, conducendo direttamente al *chi* è. Osserviamo ora come si traduce questo atteggiamento dello scrittore nell'impatto con gli eventi.

3. 2. *L'approccio con la Shoah*

Se il tema della deportazione è annunciato sin dall'inizio, anche il relativo sconvolgimento nella vita dei personaggi è anticipato al lettore, come dimostrano questi cenni su Béatrice: «Verranno i giorni in cui dovrà gestire la pensione dei suoi guardiani» (p. 25).

Il giro di boa che segna l'esistenza dei Reinach entra nel corpo dell'opera dopo un centinaio di pagine, nella seconda parte che si apre con lo scoppio della seconda guerra mondiale e prosegue con le ordinanze antiebraiche e i sequestri dei beni di famiglia. Il 13 giugno 1940 Parigi è proclamata città aperta, e di lì a poco sarà eretta la barriera tra Francesi ed Ebrei. Intanto, anche le relazioni familiari subiscono una metamorfosi: Léon e Béatrice si separano, quest'ultima si converte al cattolicesimo e rimane sola con Fanny nell'appartamento di Neuilly fino al loro arresto, il 5 dicembre del 1942. Dal suo canto, Léon opta per la fuga a sud, dove tenterà di valicare i Pirenei insieme a Bertrand, ma il loro progetto non sortirà buon esito. Difatti, i Reinach si ritrovano al campo di sterminio di Drancy, evento che segna la fine della II parte e introduce la III, incentrata sulla loro permanenza in questo luogo che precede Auschwitz. Per un ragguaglio completo della ripartizione del testo, osserviamo che nelle ultime due sezioni i Reinach sono già morti e il racconto verte sulla difficoltà di narrare Auschwitz (IV parte) e sulla ricerca dello spartito di Léon (V parte).

Nell'ottica di Tuena, affrontare la questione ebraica significa anzitutto evidenziare le ripercussioni materiali e morali che affliggono i Reinach: il divieto di presentarsi in società e nei luoghi di svago di cui erano *habitués*, l'isolamento tra le mura domestiche. Béatrice e Fanny trasgrediscono sovente alle regole: appuntano la stella gialla solo su alcuni dei loro capi d'abbigliamento e non rinunciano alle passeggiate al Bois de Boulogne. Esistono tuttavia privazioni alle quali si cerca invano di rimediare: Léon, l'inerte e trasognato Léon, si attiva scrivendo lettere alle autorità competenti ora in soccorso del fratello Julien, cui è stata sottratta la biblioteca, ora a sostegno di Béatrice, perché le sia restituito il ritratto della madre opera di Renoir e perché possa disporre del proprio patrimonio senza le restrizioni impostele.

Il dramma dei Reinach si consuma dinanzi ai rifiuti che ricevono, indizio del pericolo che incombe anche su di loro che si stimavano intoccabili grazie ai meriti collezionati dai genitori, ai morti di famiglia immolati alla causa francese che però non valgono la protezione auspicata della patria adottiva, una Francia ingrata pronta ad avallare lo scempio nazista.

Una volta di più, si noti la vena estetica che emerge dall'indugiare dell'Autore su questo presunto tradimento e sul conseguente contraccolpo, fatale all'intera famiglia estranea al «privilegio dei poveri», ossia alla capacità di staccarsi agevolmente da quel poco che si possiede, allorché «è difficile per i ricchi abbandonare i propri averi» (p. 139).

L'organizzazione del campo di Drancy, per quanto dettagliata, si perde nell'abbaglio della salvezza prima e della feroce decadenza poi. Uno dei primi a presagire il precipitare degli eventi è proprio Léon, la figura apparentemente più lontana dal concreto, immersa nel suo mondo di letteratura e musica. Come scrive al nipote Fabrice, in una cartolina dal campo di Mérignac, nei pressi di Bordeaux, quando il tentativo di fuga suo e di Bertrand è stato sventato, «Bisogna provare tutto. Essere i primi e gli ultimi».

L'ordine si sovverte anche a Drancy: è Bertrand, il meno intellettivamente dotato della famiglia che, con la sua qualifica di falegname, consente ai suoi cari di migliorare la vita al campo. È dunque l'attività manuale, l'applicazione concreta del sapere che pro-

lunga la sopravvivenza, come ha appurato anche Primo Levi: la sua fortuna – è lui a dirlo nella prefazione a *Se questo è un uomo* – fu di trovarsi a Auschwitz in un periodo di scarsità di manodopera che indusse i nazisti a prostrarre la vita dei prigionieri. La laurea in chimica fece il resto.¹

Da quanto risulta dalle schede di Drancy, i Reinach sono tutti impegnati in attività produttive o socialmente utili: Bertrand è falegname, Fanny e Béatrice infermiere, Léon è *chef d'escalier*.

Non a caso, ritorna il *che cosa* è dei personaggi nel luogo di annientamento per autonomia del *chi* è, laddove l'essenza umana è ridotta a una cifra impressa sull'avambraccio. Sarà la dimensione sociale e professionale a reintegrare l'individuo nel proprio essere e, nel caso specifico di Léon, a elargirgli sei mesi di vita supplementare. Complice l'amico, lo scrittore realizza che se Léon, provato nel corpo e nello spirito, è sopravvissuto fino al 12 maggio 1944, deve aver beneficiato di un privilegio facile da concedere a un *compositeur de musique*, deve aver fatto parte dell'orchestra di Auschwitz.

Questo privilegio sconvolge il progetto narrativo: quando la vicenda sembrava conclusa, una ricerca su Internet contrasta con le fonti di riferimento dell'Autore, costringendolo ad una revisione del racconto. Léon e Bertrand non sono morti gassati immediatamente dopo l'arrivo ad Auschwitz, il 24 novembre 1943, e prima di Fanny e Béatrice. Tuena, che si vedeva in dirittura d'arrivo, è colto da un comprensibile smarrimento per le «molte settimane da aggiungere alla loro vicenda, settimane che non conosco, settimane buie» (p. 364). Cerca di fare luce attingendo alle testimonianze più autorevoli su Auschwitz: quelle di Primo Levi e Jean Améry tra le altre. Ma il racconto non decolla. Perché Tuena è lontano dagli intenti di Levi; egli non vuole «fornire documenti per uno studio pacato di alcuni aspetti dell'animo umano»,² né documentare un'esperienza estrema, mostrare le peggiori conseguenze della xenofobia, meditare sul comportamento umano in condizioni eccezionali o liberarsi da un'ossessione, secondo le quattro peculiarità individuate da Cesare Segre³ nella sua analisi di *Se questo è un uomo*.

Riesumando le vicende uniche e irripetibili di persone diventate personaggi, Tuena riesce a narrare la propria identità e a eternare le identità collettive.

Nel primo caso, l'esperienza di Auschwitz è paragonata a un profondissimo pozzo oscuro alla cui sommità egli si affaccia trovando se stesso.⁴ Comprende allora che «il cercatore di storie» (p. 365), come si definisce, e il *compositeur de musique* cessano di procedere in parallelo. I loro destini s'incrociano, e tendono a sovrapporsi anche tipograficamente, con queste due definizioni riportate in successione ma non di seguito: ognuna è sola sul rigo della pagina, divisa dall'altra da un capoverso.

In merito al secondo aspetto, è eloquente la percezione dei morti di Auschwitz:

[Essi] sono ancora nascosti nelle profondità della terra in attesa d'esser svelati; così è convinzione dello scrittore che la parola scritta non possa venir cancellata e ogni forma di pensiero scritto produca una scossa nella convinzione della mortalità dell'essere umano (p. 376).

Dalle *Variazioni Reinach* si leva un singolare inno alla vita composto sul pentagramma della memoria storica e umana. Se i documenti hanno fissato sprazzi di esistenze, la rielaborazione dell'uomo li ha clonati nell'atto della scrittura. Scrivendo, Tuena ha riportato in superficie persone inghiottite dal passato. Nel farlo, è ricorso spesso a un francese sintatticamente e ortograficamente inesatto. Ma non diremmo che è incappato in

¹ Cfr. P. LEVI, *Se questo è un uomo* (1947), postfazione di C. Segre, Torino, Einaudi, 2005, p. 9.

² *Ibidem*.

³ Ivi, p. 185.

⁴ Cfr. TUENA, *Le variazioni Reinach*, cit., p. 377.

una pecca, del resto troppo eclatante per essere tale. Piuttosto, ci chiediamo perché mai uno scrittore arcicolto, che dispensa citazioni erudite (Anna de Noailles, Villon, Racine e Shakespeare tra gli altri) e allusioni al mito (Laocoonte, padre inascoltato), uno scrittore che si è documentato con dovizia di mezzi, spaziando dai luoghi abitati dai Reinach al *Centre de documentation juive* e al campo di Drancy, senza contare le ricerche effettuate via Internet, perché mai una persona così precisa, attenta e attendibile si sarebbe smentita dinanzi all'impiego di una lingua straniera tra le più diffuse e dunque facilmente riproducibile in forma corretta. La nostra idea è che non si tratta di negligenza, di mancanza di rispetto per il lettore, ma al contrario di un atto sincero nei confronti di quest'ultimo e della letteratura. Automatismo psichico puro di bretoniana memoria o meditata strategia narrativa atta ad esprimere gli intenti principali del libro in francese, estrapolandoli da documenti autentici peraltro tradotti alla pagina seguente, o ancora, perché no, puro vezzo esterofilo, ognuno di questi casi suggella il desiderio di identificazione con «la voce di un sommerso che torna a vibrare come un ultimo omaggio».¹ Ognuno di questi casi attesta che Tuena si presenta senza maschere. Lungi dall'ostentare competenze fittizie, l'Autore confessa che «Avrebbe voluto conoscere meglio il francese, e avrebbe voluto conoscersi meglio» (p. 80). Il francese è la lingua di Léon: nel loro periplo di «identità narrate», il «cercatore di storie» e il *compositeur de musique* animano un libro che ha innegabilmente almeno un pregio, quello di essere autentico, e l'autenticità è dote sempre più rara in letteratura, laddove il timbro della voce narrante emana spesso toni densamente seduttivi quanto capziosamente personali.

¹ Cfr. *ivi*, risvolto di copertina.

Amministrazione e abbonamenti
ACCADEMIA EDITORIALE, Pisa · Roma
Casella postale n. 1, Succursale n. 8, I 56123 Pisa,
tel. **39 050 542332, fax **39 050 574888,
E-mail: iepi@iepi.it

★

Uffici di Pisa: Via Santa Bibbiana 28, I 56127 Pisa
E-mail: accademiaeditoriale@accademiaeditoriale.it
Uffici di Roma: Via Ruggiero Bonghi 11/b · I 00184 Roma
E-mail: accademiaeditoriale.roma@accademiaeditoriale.it
www.libraweb.net

Prezzi di abbonamento (2007):

Italia: € 295,00 (privati) · € 495,00 (enti, con edizione Online);
Abroad: € 595,00 (*Individuals*) · € 795,00 (*Institutions, with Online Edition*).

Prezzo del fascicolo singolo: € 170,00.

I pagamenti possono essere effettuati tramite versamento su c.c.p. n. 17154550
tramite carta di credito (*Visa, Eurocard, Mastercard, American Express*).

La Casa editrice garantisce la massima riservatezza dei dati forniti dagli abbonati e la possibilità di richiederne la rettifica o la cancellazione previa comunicazione alla medesima. Le informazioni custodite dalla casa editrice verranno utilizzate al solo scopo di inviare agli abbonati nuove nostre proposte (D. Lgs. 196/2003).

★

Autorizzazione del Tribunale di Pisa n. 9 del 24.5.1983
Direttore responsabile: FRANCESCO VARANINI

★

Sono rigorosamente vietati la riproduzione, la traduzione, l'adattamento, anche parziale o per estratti, per qualsiasi uso e con qualsiasi mezzo effettuati, compresi la copia fotostatica, il microfilm, la memorizzazione elettronica, ecc., senza la preventiva autorizzazione scritta
della *Fabrizio Serra · Editore*®, Pisa · Roma,
un marchio della *Accademia editoriale*®, Pisa · Roma.
Ogni abuso sarà perseguito a norma di legge.

Proprietà riservata · All rights reserved
© Copyright 2007 by
Fabrizio Serra · Editore®, Pisa · Roma,
un marchio della *Accademia editoriale*®, Pisa · Roma.
Stampato in Italia · Printed in Italy

★

La *Accademia editoriale*®, Pisa · Roma, pubblica con il marchio *Fabrizio Serra · Editore*®, Pisa · Roma, sia le proprie riviste precedentemente edite con il marchio *Istituti editoriali e poligrafici internazionali*®, Pisa · Roma, che i volumi delle proprie collane precedentemente edite con i marchi *Edizioni dell'Ate-neo*®, Roma, *Giardini editori e stampatori in Pisa*®, *Gruppo editoriale internazionale*®, Pisa · Roma, e *Istituti editoriali e poligrafici internazionali*®, Pisa · Roma.

★

ISSN 0391-3368
ISSN ELETTRONICO 1724-1677

SOMMARIO

SAGGI

| | |
|---|----|
| MICHELANGELO PICONE, <i>Esilio e peregrinatio: dalla Vita nova alla canzone montanina</i> | 11 |
| BRUNO PORCELLI, <i>Le donne e il senso della vita nella Signora dell'isola di Alvaro</i> | 25 |

ONOMASTICA E LETTERATURA

| | |
|---|----|
| PATRIZIA PARADISI, «Di nomi orribile mistura»: onomastica e nomenclatura dell'incesto nelle tragedie alferiane della saga tebana (la lezione di Seneca) | 37 |
| MARIKA PIVA, <i>Ripetere il nome. Tra evocazione, appropriazione e ricreazione</i> | 51 |

NOTE

| | |
|--|----|
| PAOLO MARINI, «La gloria de la lingua» nel trittico dei superbi. Considerazioni sul nodo arte-onore-superbia-umiltà nella Commedia | 65 |
| ALBERTO BORGHINI, Non sugnu pueta: un probabile modello contrastivo per il fare poesia di Ignazio Buttitta | 89 |

LETTERATURA D'OGGI

| | |
|---|----|
| STEFANIA RICCIARDI, <i>Filippo Tuena, Le variazioni Reinach: una memoria 'estetica' della Shoah</i> | 99 |
|---|----|

BIBLIOGRAFIA

Saggistica

| | |
|---|-----|
| CARLO BERTELLI, <i>Wolvinio e gli angeli</i> (M. Ciccuto) | 111 |
| FRANCESCO PETRARCA, <i>Le postille del Virgilio Ambrosiano</i> , a cura di Marco Baglio, Antonietta Nebuloni Testa e Marco Petoletti (P. Di Sacco) | 113 |
| MARIA LUISA DOGLIO, <i>Il segretario, la cerva, i versi dipinti. Tre studi su sonetti del Petrarca</i> (M. Scarabelli) | 116 |
| <i>Ruolo e mito del Petrarca nelle lettere italiane</i> , a cura di Fabio Cossutta (M. Scarabelli) | 118 |
| ALESSIO BOLOGNA, <i>Studi di letteratura "popolare" e onomastica tra Quattro e Cinquecento</i> (G. Dell'Aquila) | 121 |
| <i>Enea Silvio Piccolomini Uomo di lettere e mediatore di culture / Gelehrter und Vermittler der Kulturen</i> , Atti del Convegno ... a cura di/hrsg. von Maria Antonietta Terzoli (M. Ciccuto) | 123 |
| BALDASSARRE CASTIGLIONE, <i>Vita di Guidubaldo Duca di Urbino</i> , a cura di Umberto Motta (M. T. Ricci) | 126 |
| <i>Nuovi canti carnascialeschi di Firenze – Le "canzone" e mascherate di Alfonso de' Pazzi</i> , a cura di Aldo Castellani (M. Scarabelli) | 128 |
| ERASMO DI VALVASONE, <i>Angeleida</i> , a cura di Luciana Borsetto (M. Favaro) | 131 |
| GUIDO SACCHI, <i>Fra Ariosto e Tasso: vicende del poema narrativo. Con un'appendice di studi cinque-secenteschi</i> (F. Ferretti) | 136 |
| MARIA CRISTINA CABANI, <i>L'occhio di Polifemo. Studi su Pulci, Tasso e Marino</i> (E. Scarano) | 138 |
| FRANCESCO SBERLATI, <i>La ragione barocca. Politica e letteratura nell'Italia del Seicento</i> (L. Michelacci) | 141 |
| RALPH DEKONINCK, <i>Ad Imaginem. Status, fonctions et usages de l'image dans la littérature spirituelle jésuite du XVII^e siècle</i> (M. Ciccuto) | 144 |
| FRANCESCO REDI, <i>Bacco in Toscana. Con una scelta delle Annotazioni</i> , a cura di Gabriele Bucchi (M. Favaro) | 145 |
| PANTALEO PALMIERI, <i>Restauri leopardiani. Studi e documenti per l'Epistolario</i> (D. Vanden Berghe) | 148 |
| GIOVANNI PASCOLI, <i>Lettere dell'antico</i> , a cura di Daniela Baroncini (A. Carrozzini) | 150 |
| NADIA EBANI, <i>Pascoli e il canzoniere. Ragioni e concatenazioni nelle prime raccolte pascoliane</i> (R. Pestarino) | 153 |
| CLAUDIO CENCETTI, <i>Gli «ossi brevi» di Eugenio Montale. I 'veri' significati, analisi metrico-stilistica, commento</i> (N. Scaffai) | 166 |
| PAOLA ITALIA, <i>Il pellegrino appassionato. Savinio scrittore. 1915-1925</i> (A. Fincato) | 168 |
| ANTONIO TRICOMI, <i>Sull'opera mancata di Pasolini. Un autore irrisolto e il suo laboratorio</i> (N. Scaffai) | 171 |
| DAVIDE DALMAS, <i>La Protesta di Fortini</i> (P. Pellini) | 173 |
| <i>Amici miei, poeti. Carteggio San Marco dei Giustiniani 1976-1991</i> , a cura di Paolo Senna (P. Baioni) | 175 |
| Notiziario | 179 |
| Libri ricevuti | 201 |