

# «La gare n'est pas une gare» Reading Charlotte Delbo through Victor Šklovskij

---

Isabella Mattazzi

## Abstract

The article intends to use Victor Šklovskij's concept of estrangement as an interpretative key for the analysis of one of the most significant French texts of the immediate postwar period: *Aucun de nous ne reviendra* by Charlotte Delbo. In particular, the formal procedures used by Delbo in the novel's introductory chapter to build up the Lager's imagery are examined. The article assesses the peculiarity of Charlotte Delbo's writing within the French and European concentration Holocaust literary landscape.

## Keywords

Charlotte Delbo; Concentration-camp literature; Lager; French Resistance; Viktor Šklovskij; Estrangement; Lev Tolstoj

## «La gare n'est pas une gare» Una lettura di Charlotte Delbo attraverso Victor Šklovskij

Isabella Mattazzi

Nell' *Arte come procedimento* Šklovskij attribuisce allo straniamento un potere salvifico. Di fronte allo scivolare inesorabile della realtà nel magma indistinto di una quotidianità ripetitiva e sempre uguale a se stessa, lo straniamento appare come una possibilità di cura e redenzione. È quel procedimento che permette al meccanismo dell'automatizzazione percettiva di interrompersi e alla realtà di recuperare la propria forma.

Se ci mettiamo a riflettere sulle leggi generali della percezione, vediamo che diventando abituali, le azioni diventano meccaniche. Così, per esempio, passano nell'ambito dell'"inconsciamente automatico" tutte le nostre esperienze. [...] L'oggetto passa vicino a noi come imballato, sappiamo che cosa è, per il posto che occupa, ma ne vediamo solo la superficie. Per influsso di tale percezione, l'oggetto si inaridisce, dapprima solo come percezione, ma poi anche nella sua riproduzione; e precisamente con questa percezione della parola prosaica, si spiega la sua "non-ascoltabilità" totale e quindi la sua "non pronunciabilità-totale" (da qui vengono tutti i *lapsus*). (Šklovskij 2003: 80-1)

Esiste per Šklovskij una correlazione diretta tra percezione e linguaggio. A una percezione automatizzata, superficiale del reale corrisponde una parola frettolosa, sfuggente, monca. Analogamente, la velocità imprecisa del linguaggio pratico condanna a non vedere l'oggetto che descrive, o meglio, a scorgerne solo i contorni all'interno di un insieme indistinto di immagini.

A sostegno della sua teoria, Šklovskij cita un passaggio dei diari di Tolstoj, in cui un Tolstoj in versione casalinga con un piumino in mano si chiede pensoso "avrò spolverato il divano oggi?". La ripetizione ricorrente dello stesso gesto, l'automazione delle faccende domestiche nel quotidiano

di Tolstoj fa sì che il divano giorno dopo giorno inizi a svuotarsi di senso ai suoi occhi, trascolorando fino diventare letteralmente invisibile. Collocato in uno spazio noto, sottoposto a un'azione meccanica e standardizzata, l'oggetto-divano entra così in un flusso percettivo automatizzato che cancella la sua singolarità di stoffa e legno per farlo aderire a un più vasto e indistinto insieme di elementi chiamato "salotto".

Allo stesso modo l'automazione della pratica linguistica rende invisibili gli oggetti a cui fa riferimento perché – proprio come Tolstoj mentre spolvera – li dà per scontati, o meglio dà per scontata la loro presenza all'interno di un sistema di segni a noi familiare. Nel discorso puramente comunicativo non importa tanto l'oggetto in sé quanto la sua appartenenza a un pattern già mille volte utilizzato, esattamente come in una lista della spesa le parole indicano senza rappresentare, sono segni approssimativi, espressivi quel tanto che basta per guidarci a colpo sicuro tra gli scaffali di un supermercato.

Alla lenta scomparsa del divano di Tolstoj (e della realtà tutta) si oppone allora il linguaggio letterario. Il compito della letteratura secondo Šklovskij è appunto quello di interrompere questo processo distruttivo e di rendere l'oggetto nuovamente *visto*. Lo straniamento, che della pratica letteraria è uno dei procedimenti più efficaci, consiste infatti nella restituzione ai nostri occhi dell'oggetto *come se lo vedessimo per la prima volta*. Attraverso la sua visione straniata l'oggetto viene spogliato di tutte le incrostazioni del tempo e dell'uso e ci viene restituito nella potenza icastica della sua essenza più pura. La distanziamento necessaria che lo straniamento impone ci costringe a vederlo per quello che davvero è, in quella che possiamo chiamare a tutti gli effetti una rinascita percettiva (Tolstoj chiama questo fenomeno "raggiungere le cose stesse").

Partendo da questo assunto possiamo quindi dire che il concetto di straniamento presuppone l'idea di una realtà quotidiana a noi nota, automatizzata perché collocata all'interno di un sistema di pratiche ripetitivo e familiare. Il divano di Tolstoj è per il suo proprietario un dato scontato, un oggetto che appartiene a un insieme (la mensola, il pianoforte, la pendola...) il cui ordine è già stato da tempo stabilito e che Tolstoj conosce a memoria. Solo sottraendo il divano a quest'ordine predeterminato e provocando uno shock percettivo, piccolo o grande che sia, possiamo rompere l'universo standardizzato e tranquillizzante in cui il salotto di Tolstoj si è cristallizzato e tornare nuovamente a 'vedere' il mobile.

Ma nel momento in cui la realtà che ci circonda non dovesse essere qualcosa di scontato e tranquillizzante, cosa accadrebbe alla sua rappresentazione artistica? Se ci trovassimo all'interno di un mondo in cui alla ri-

petitività rassicurante di gesti e percezioni è stato sostituito lo shock di una quotidianità illogica, capovolta e mai uguale a se stessa, come potrebbe lo straniamento stravolgere qualcosa che è già stato stravolto?

L'esempio-limite implicito in questa domanda è ovviamente l'esperienza del Lager. Facendo compiere un'ulteriore torsione all'aforisma adorniano sull'impossibilità di fare poesia dopo (e su) Auschwitz<sup>1</sup>, possiamo infatti chiederci: è possibile fare poesia – ovvero rappresentare il reale attraverso procedimenti formali di rottura e stravolgimento della nostra automatizzazione percettiva secondo la lezione di Šklovskij – riferendoci a un ambito traumatico strutturato già in partenza su un completo ribaltamento di ogni parametro normativo nel rapporto tra soggetto e mondo? E se sì, con quali risultati?

Charlotte Delbo, tra tutti, sembra essere l'autore più direttamente chiamato in causa da questo genere di riflessione teorica. Comunista, resistente, viene arrestata insieme al marito Georges Dudach il 2 marzo 1942 e dopo qualche mese di carcere è deportata ad Auschwitz con un convoglio di duecentotrenta prigioniere politiche. Resta ad Auschwitz dodici mesi e in seguito sarà trasferita a Ravensbrück dove rimarrà fino alla liberazione del campo il 23 aprile 1945<sup>2</sup>.

Subito dopo il suo ritorno in Francia, Delbo scrive un testo sulla sua esperienza concentrazionaria<sup>3</sup>, *Aucun de nous ne reviendra*, che deciderà di

---

<sup>1</sup> Adorno riprenderà più volte e con diverse modulazioni la sua dichiarazione del 1949 «scrivere una poesia dopo Auschwitz è un atto di barbarie» (Adorno 1972: 22), ma ponendo sempre comunque il problema in termini essenzialmente morali: «Forse dire che dopo Auschwitz non si può più scrivere una poesia è falso: il dolore incessante ha tanto il diritto ad esprimersi quanto il martirizzato ad urlare. Invece non è falsa la questione, meno culturale, se dopo Auschwitz si possa ancora vivere, specialmente lo possa chi vi è sfuggito per caso, e di norma avrebbe dovuto essere liquidato» (Adorno 2004: 327).

<sup>2</sup> Per una prospettiva biografica su Charlotte Delbo si rimanda in particolare a: Dunant 2016; Goby-Gelly 2017; Gradwohl 2021.

<sup>3</sup> Delbo riporta di aver scritto il libro in fretta, come in preda a un impulso febbrile («Je l'ai écrit d'une traite, dans une espèce d'état second» dall'intervista con Jacques Chancel per la trasmissione *Radioscopie* del 2 aprile 1974), cifra comune a molta parte della letteratura concentrazionaria, si confronti ad esempio Levi: «Il bisogno di raccontare agli «altri», di fare gli «altri» partecipi, aveva assunto fra noi, prima della liberazione e dopo, il carattere di un impulso immediato e violento, tanto da rivaleggiare con gli altri bisogni elementari: il libro è stato scritto per soddisfare a questo bisogno; in primo luogo quindi a scopo di liberazione interiore» (Levi 2014: 9).

rendere pubblico soltanto nel 1965, vent'anni dopo la fine della guerra. Alla pubblicazione di quest'opera seguiranno, sempre sulla sua esperienza di prigionia, *Le convoi du 24 janvier* (1965), *Une connaissance inutile* (1970), *Mesure de nos jours* (1971), *Spectres mes compagnons* e un'opera teatrale *Qui rapportera ces paroles?* (1974).

Sia per l'ampiezza della sua produzione che per la qualità evidente della scrittura, Delbo appare oggi come una voce tra le più significative della letteratura concentrazionaria. Il suo nome però, se paragonato a Levi, Antelme, Wiesel sembra essere confinato in una sorta di cono d'ombra e molti dei suoi testi rimangono tutt'ora sconosciuti al grande pubblico francese ed europeo<sup>4</sup>. Le ragioni di questa difficoltà nella diffusione del pensiero di Delbo sono molteplici, in parte legate al dato biografico<sup>5</sup>, ma in parte certamente dovute anche alla difficoltà editoriale di collocare alcuni tra i suoi lavori più significativi all'interno di un genere preciso e definito.

*Aucun de nous ne reviendra*, che collezionerà una serie di rifiuti eccellenti prima di essere pubblicato dalle edizioni Gonthier di Ginevra<sup>6</sup>, è una sorta di *pastiche* stilistico composto da lunghe parti in prosa, poesie, pagine di una sola riga, immagini costruite su giochi sonori, ripetizioni ossessive, cantilene, *a capo* improvvisi, pause. Non è un'opera di fiction, ma sembra non essere neppure un puro resoconto testimoniale dal momento che si fonda su un evidente utilizzo di procedimenti formali di carattere letterario. Procedimenti che rivelano fin da subito una precisa volontà di toccare

---

<sup>4</sup> Diverso è il caso degli Stati Uniti dove l'opera di Delbo conoscerà ampia diffusione dalla pubblicazione di *None of us will return* nel 1968 in poi.

<sup>5</sup> Dalle biografie di Dunant e Gelly-Gradwohl emergono diverse ipotesi sulle difficoltà di Delbo a ricoprire il ruolo che le spetta all'interno del panorama culturale francese: innanzitutto il suo essere donna in un mondo – la Francia degli anni Sessanta – ancora poco incline a riconoscere uno spessore autoriale alle voci femminili soprattutto su questioni di carattere politico, e in secondo luogo il suo rapporto contrastato con il Partito Comunista francese (PCF) e la sua sostanziale estraneità rispetto a qualsiasi forma di struttura partitica o associativa.

<sup>6</sup> Tra le lettere di rifiuto del dattiloscritto di *Aucun de nous ne reviendra* nel 1965 con ogni probabilità c'è anche quella di Jérôme Lindon (di cui però non rimane traccia negli archivi Delbo), editore delle Éditions de Minuit che nel 1961 aveva pubblicato *Les Belles Lettres*, opera prima di Delbo sulla guerra d'Algeria. Minuit non accoglie nel 1965 *Aucun de nous ne reviendra*, ma deciderà di pubblicarlo cinque anni dopo la sua uscita per Gonthier, nel 1970, insieme a *Une connaissance inutile* a cui farà seguito *Mesure de nos jours* (1971). Minuit così arriverà a raccogliere sotto un unico editore il trittico *Auschwitz et après*.

nel profondo il lettore e di coinvolgerlo - in qualità di ulteriore testimone – in una dimensione di reciprocità tra ‘corpi comunicativi’<sup>7</sup>.

Il debito fortissimo con il linguaggio poetico, del resto, viene dichiarato da Delbo fin dal titolo, citazione di un verso di Apollinaire tratto da *La maison des morts* («Nous serions si heureux ensemble/Sur nous l'eau se renfermera/Mais vous pleurez et vos mains tremblent/Aucun de nous ne reviendra»). La ‘letterarietà’ dell’opera non sembra però essere legata tanto a una tematizzazione del linguaggio poetico all’interno del testo – al di là del titolo non ci saranno quasi altri interventi di carattere intertestuale<sup>8</sup> – quanto all’utilizzazione esibita e consapevole degli artifici di cui questo stesso linguaggio si compone.

Se infatti da una parte Delbo dichiara a più riprese che la realtà del Lager non può per sua stessa natura lasciare spazio alla letteratura («Vous direz qu’on peut tout enlever à un être humain sauf sa faculté de penser et d’imaginer. Vous ne savez pas. On peut faire d’un être humain un squelette où gargouille la diarrhée, lui ôter le temps de penser, la force de penser» Delbo 2018: 90), dall’altra per raccontare la sua esperienza di deportata sceglie la pratica letteraria nella sua forma più radicale, ovvero nella sua dimensione di meccanismo straniante – secondo la lezione di Šklovskij – in grado di stravolgere l’esperienza percettiva del lettore per portarlo a una vera e propria palingenesi del reale. Ed è proprio su questa scelta rappre-

---

<sup>7</sup> Riprendo in questo caso la distinzione tra testimonianza e resoconto testimoniale operata da Arthur W. Franck in ambito clinico (Franck 2022: 142), perché a mio avviso molti sono i punti in comune tra narrazione del corpo malato da parte del sopravvissuto alla malattia e narrazione del trauma concentrazionario da parte del sopravvissuto al Lager.

<sup>8</sup> C’è un solo riferimento letterario all’interno del libro. Di fronte all’orrore per la condizione degradante a cui vengono sottoposti i morti nel Lager, Delbo dialoga con il suo cuore come un tempo l’Arnolphe dell’*École des femmes* di Molière aveva fatto con il proprio («J’entends mon cœur et je lui parle comme Arnolphe à son cœur.» Delbo 2016: 107). Molière, che Delbo conosce molto bene dagli anni in cui lavorava come segretaria di Louis Jouvet, sarà centrale in *Une connaissance inutile*. Un capitolo del testo verrà infatti dedicato alla rappresentazione clandestina del *Malade imaginaire* organizzata da Delbo e le sue compagne a Raisko, e un altro capitolo avrà come perno narrativo il baratto da parte di Delbo, a Ravensbrück, di una razione di pane per una copia del *Misanthrope*. La differenza tra lo spazio dedicato a Molière (e alla letteratura tout court) in *Aucun de nous ne reviendra* e in *Une connaissance inutile* viene esplicitata da Delbo come differenza tra le condizioni di vita impossibili nel campo di Birkenau e il miglioramento, seppur minimo, avvenuto con il suo trasferimento a Raisko e in seguito a Ravensbrück.

sentativa che viene a giocarsi, in sintesi, buona parte dell'identità autoriale di Delbo, dal momento che *Aucun de nous ne reviendra* sembra essere una sorta di opera-manifesto non soltanto da un punto di vista testimoniale, ma artistico tout-court.

Il libro si apre con un capitolo introduttivo dal titolo *Rue du depart, rue de l'arrivée* e inizia con la descrizione di una stazione:

Il y a les gens qui arrivent. Ils cherchent des yeux dans la foule de ceux qui attendent ceux qui les attendent. Ils les embrassent et ils disent qu'ils sont fatigués du voyage.

Il y a les gens qui partent. Ils disent au revoir à ceux qui ne partent pas et ils embrassent les enfants.

Il y a une rue pour les gens qui arrivent et une rue pour les gens qui partent.

Il y a un café qui s'appelle «À l'arrivée» et un café qui s'appelle «Au départ».

Il y a des gens qui arrivent et il y a des gens qui partent. (Delbo 2016: 9)

Se paragoniamo questo incipit alle prime pagine di due opere esemplari come *L'espèce humaine* e *Se questo è un uomo*, appare evidente come Delbo dimostri un progetto di scrittura del tutto differente rispetto a quella che potremmo chiamare la 'precisione informativa' dei due autori. *L'espèce humaine* si apre all'interno del Lager<sup>9</sup>, seguendo i passi di Antelme vediamo la latrina, le assi di legno del dormitorio su cui sono ammassati i compagni, e veniamo immediatamente informati del nome del campo in cui ci troviamo: Buchenwald<sup>10</sup>. *Se questo è un uomo* fornisce da subito una cornice circostanziata degli eventi. Il lettore di Levi sa già, fin dalle prime pagine, qual è il contesto storico in cui si svolge la narrazione ed è già, in un certo

---

<sup>9</sup> «Je suis allé pisser. Il faisait encore nuit. D'autres à côté de moi pissaient aussi; on ne se parlait pas. Derrière la pissottière il y avait la fosse des chiottes avec un petit mur sur lequel d'autres types étaient assis, le pantalon baissé. Un petit toit recouvrait la fosse, pas la pissottière. Derrière nous, des bruits de galoches, des toux, c'en était d'autres qui arrivaient. Les chiottes n'étaient jamais désertes. À toute heure, une vapeur flottait au-dessus des pissottières» (Antelme 1991: 15).

<sup>10</sup> Il primo capitolo (première partie) di *L'espèce humaine* ha per titolo "Gandersheim", ovvero il nome del campo dove Antelme verrà trasferito dopo il breve passaggio a Buchenwald.

senso, preparato al peggio<sup>11</sup>.

Ero stato catturato dalla Milizia fascista il 13 dicembre 1943. Avevo ventiquattro anni, poco senno, nessuna esperienza, e una decisa propensione, favorita dal regime di segregazione a cui da quattro anni le leggi razziali mi avevano ridotto, a vivere in un mio mondo scarsamente reale, popolato da civili fantasmi cartesiani, da sincere amicizie maschili e da amicizie femminili esanguini<sup>12</sup>. (Levi 2014: 11-2)

Nel testo di Delbo il nome di Auschwitz compare invece soltanto una volta, e ben oltre la metà del volume. Alla precisione storico-geografica di Levi e Antelme, l'incipit di *Aucun de nous ne reviendra* oppone un'indeterminatezza da fiaba. *Il y a une gare* ha lo stesso valore di *il était une fois*, è una formula che polverizza il dato di realtà per proiettare il discorso in un altrove indistinto e senza tempo.

La stazione di cui parla Delbo non è descritta nei suoi elementi architettonici, ma si caratterizza attraverso una serie di pratiche che appartengono a una quotidianità affettiva universalmente condivisa: gli abbracci all'arrivo, i saluti alla partenza, i caffè, le attese, le valigie. La ripetizione di *il y a* a ogni inizio di frase dà al discorso un incedere cantilenante, da filastrocca infantile, rafforzando così la dimensione intima e familiare dell'immagine iniziale.

Questo blocco di frasi si trova separato dal paragrafo successivo da una riga vuota, un vero e proprio *blanc* tipografico (Delbo farà largo uso del *blanc* all'interno del testo con diverse finalità)<sup>13</sup>. In questo caso lo spazio

---

<sup>11</sup> È inoltre da sottolineare come le opere di Levi e Antelme presentino un apparato paratestuale articolato che offre già di per sé una cornice contestualizzante (la poesia *Voi che siete vivi* e la prefazione per Levi; la dedica «À ma sœur Marie-Louise déportée, morte en Allemagne» e *l'avant-propos* per Antelme). Delbo al contrario introduce il testo con una semplice frase in esergo («Aujourd'hui je ne suis pas sûre que ce que j'ai écrit soit vrai. Je suis sûre que c'est véridique»), una frase che se letta retrospettivamente risulta essere uno dei nodi centrali della poetica di Delbo riguardo al Lager, ma che al lettore nell'atto di aprire per la prima volta il libro non sembra fornire alcuna informazione specifica.

<sup>12</sup> Viene qui riportato l'incipit dell'edizione Einaudi del 1958 in cui Levi rispetto all'edizione del 1947 ha aggiunto cinque capoversi iniziali. Nell'ottica di analisi di questo articolo, il progetto discorsivo di entrambe le edizioni rimane comunque lo stesso.

<sup>13</sup> A questo proposito cfr. Pipet 2000; Thatcher 2003.



bianco fa da spartiacque tra due universi logici distinti, o meglio, serve a operare un primo stravolgimento percettivo.

Mais il est une gare où ceux-là qui arrivent sont justement ceux-là qui partent.

Une gare où ceux qui arrivent ne sont jamais arrivés, où ceux qui sont partis ne sont jamais revenus.

C'est la plus grande gare du monde. (Delbo 2016: 9)

La congiunzione avversativa *mais* introduce infatti una prima torsione nell'andamento duale (arrivare/partire) che aveva caratterizzato l'inizio della narrazione. Se nelle frasi inaugurali alla direzionalità opposta dell'arrivo e della partenza corrispondeva una conseguente risposta standard di gesti e consuetudini (per chi arriva cercarsi tra la folla, abbracciarsi, dichiararsi stanchi/per chi parte dire arrivederci e baciare i bambini), adesso tra arrivare e partire viene a crearsi un improvviso cortocircuito. L'opposizione tra chi va e chi viene non esiste più, o meglio, è stata risolta in un'improvvisa identità (coloro che arrivano sono anche e contemporaneamente coloro che partono) che risuona in noi come un *nonsense*, o come un enigma di cui non ci è stata fornita la chiave. La frase successiva rilancia e approfondisce il *nonsense* minando non solo la direzionalità, ma la radice stessa del movimento dei singoli elementi della coppia di verbi: chi arriva non è mai arrivato e chi parte non è mai tornato.

La nostra percezione di un quotidiano familiare e tranquillizzante ha avuto così un primo soprassalto, abbiamo adesso a che fare con opposizioni che si risolvono in un'identità e ci sono azioni che sconfessano loro stesse all'interno di un quadro paradossale sempre più evidente. Una dimensione di illogicità che arriverà a toccare il suo culmine poche righe più avanti con la negazione dell'intera cornice in cui si sta muovendo la narrazione: «la gare n'est pas une gare, c'est la fin d'un rail» (Delbo 2016: 11).

La stazione che non è una stazione, anche se potrebbe in un primo momento ricordare il magrittiano "ceci n'est pas une pipe", non ha nulla della provocazione surrealista sulla distanza tra l'oggetto e la sua rappresentazione, ma mostra una frattura interna all'oggetto stesso. La stazione di Auschwitz - anche se il lettore ancora non l'ha riconosciuta - non è una stazione così come non lo saranno tutte le finte stazioni all'entrata dei campi di sterminio. L'incedere straniante della cantilena infantile che nel giro di poche righe distorce le proprie immagini polverizzandone ogni logica è la rappresentazione speculare di una perdita di senso radicata nel reale. Il capovolgimento dei nessi causali che regolano il linguaggio è il capovolgi-

mento dell'oggetto stesso. Ma chi è che sta guardando questa realtà senza capirla? A chi appartiene lo sguardo sulla stazione e sul suo progressivo sprofondare nell'incubo di un luogo senza ritorno?

Lo straniamento, come ci insegna Šklovskij, ha bisogno di un soggetto per esplicitare in pieno il suo potere deflagrante. Nell'*Arte come procedimento* viene citato un racconto di Tolsoj in cui il punto di vista sul mondo è quello di un cavallo, un cavallo che giustamente nulla comprende delle leggi degli uomini e ce le mostra nella loro nudità scheletrica di atti svincolati dal proprio contesto sociale<sup>14</sup>.

Nel libro di Delbo la parte del cavallo la fanno gli uomini. Una folla di viaggiatori dapprima indeterminati («*C'est à cette gare qu'ils arrivent, qu'ils viennent de n'importe où./ Ils y arrivent après des jours et après des nuits/ ayant traversé des pays entiers*» Delbo 2016: 10) e poi via via messi a fuoco – all'interno del lunghissimo catalogo-cantilena ritmato dall'onni-presente *il y a* – nella singolarità della propria identità nazionale, nei colori dei vestiti, negli oggetti, nel credo religioso.

Il y a des mariés qui sortaient de la synagogue avec la mariée en blanc et en voile toute fripée d'avoir couché à même le plancher du wagon

le marié en noir et en tube les gants salis  
les parents et les invités, les femmes avec des sacs à perles  
qui tous regrettent de n'avoir pu passer à la maison mettre un costume moins fragile.

Le rabbin se tient droit et marche le premier.

Il a toujours été un exemple aux autres.

Il y a les fillettes d'un pensionnat avec leurs jupes plissées toutes pareilles, leurs chapeaux à ruban qui flotte. Elles tirent bien leurs chaussettes en descendant. Et elles vont gentiment par cinq comme à la promenade du jeudi, se tenant par la main et ne sachant. Que peut-on faire aux petites filles d'un pensionnat qui sont avec la maîtresse? La maîtresse leur dit: «*Soyons sages, les petites*». Elles n'ont pas envie de n'être pas sages. (Delbo 2016: 14)

Sono gli ebrei, ebrei venuti da ogni parte del continente, dalla Polonia, dalla Grecia, dall'Ungheria<sup>15</sup>. A loro spetta il compito di guardare la

<sup>14</sup> Il racconto di Tolstoj a cui si fa riferimento è "Cholstomer".

<sup>15</sup> La caratterizzazione dell'identità ebraica della folla in arrivo alla stazione viene realizzata attraverso riferimenti a elementi religiosi fortemente carat-

stazione con gli occhi straniati del cavallo di Tolstoj, occhi che cercano di interpretare la realtà con il metro di una logica, la propria, che non riesce a trovare nessun appiglio nel mondo che adesso li circonda. Fanno il contrario di quello che dovrebbero fare, si rassettano i vestiti scendendo dal treno e seguono in buon ordine la maestra all'interno di un sistema in cui non ci sono più vestiti, ma casacche e non ci sono più maestre e allievi, ma vittime e carnefici. E il lettore, insieme a loro, è costretto a vivere la progressiva sospensione dei nessi causali che reggono le pratiche del vivere civile, non può sottrarsi, man mano che procede la cantilena, alla perdita di senso delle norme su cui si fonda l'ordine del mondo fino a ritrovarsi perso, smarrito anche lui nel testo, esattamente come sono smarriti il rabbino, gli sposi, la madre e la sua bambina, i banchieri, le contadine, la maestra e le sue scolare.

Oltre a essere un potentissimo espediente delegittimante in grado di smascherare il sistema a cui si rivolge, lo straniamento in Charlotte Delbo ha infatti il potere di collocare su uno stesso piano lettore e personaggi. Per una frazione di secondo anche il lettore più attento si è dovuto interrogare sul senso del discorso di Delbo esattamente come, con esiti ben più tragici, si sono dovuti interrogare sul senso della realtà del Lager i deportati appena arrivati nella stazione-che-non-è-una-stazione. Ci è voluta qualche riga, ci sono voluti i riferimenti – dapprima timidi e poi sempre più espliciti – alle guardie, ai kapò, agli ordini in tedesco per far comprendere al lettore il vero nucleo tematico del racconto, e quel tanto di esitazione è bastato per far sì che si operasse in lui un'adesione emotiva fortissima all'oggetto della narrazione. In poche parole, la confusione semantica operata dal *nonsense* delle righe iniziali ha impedito qualsiasi presa di distanza prospettica tra il testo e la sua ricezione.

---

terizzanti (la sinagoga, il rabbino, lo scialle di preghiera - il tallèd - con cui una guardiana del block si farà delle tende) mescolati ai consueti stereotipi della propaganda antisemita (uno su tutti l'ebreo-banchiere: «il y a ceux qui viennent de Monte-Carlo/ils étaient au casino/ils sont en frac avec un plastron que le voyage a tout cassé/ils ont des ventres et ils sont chauves/ce sont de gros banquiers qui jouaient à la banque», Delbo 2016: 13). Questo continuo slittamento di piani simbolici, unito all'uso di un registro fortemente ironico riferito a immagini crude e di grande impatto visivo, contribuisce ad accentuare la dimensione illogica e straniata del capitolo («Il y a ceux qui avaient voyagé dix-huit jours qui étaient devenus fous et s'étaient entretués dans les wagons et/ceux qui avaient été étouffés pendant le voyage tant ils étaient serrés/évidemment ceux-là ne descendent pas», Delbo 2016: 15).

Nella prima pagina di *L'espèce humaine*, Antelme descrive Buchenwald dall'alto. La visione ordinata delle luci del campo viste da un aereo nella notte sembra in qualche modo restituire una realtà concentrazionaria lontana, attutita dal rumore dei motori del velivolo.

Il ne faisait pas noir; jamais il ne faisait complètement noir ici. Les rectangles sombres des blocks s'alignaient, percés de faibles lumières jaunes. D'en haut, en survolant on devait voir des taches jaunes et régulièrement espacées, dans la masse noire des bois qui se refermait dessus. Mais on n'entendait rien d'en haut; on n'entendait sans doute que le ronflement du moteur, pas la musique que nous en entendions, nous. (Antelme 1991: 15).

Allo stesso modo anche il lettore di Antelme guarda Buchenwald dall'alto, ovvero guarda il campo attraverso la mediazione di una voce autoriale che fa da filtro ordinatore distanziando il qui e ora dell'esperienza del Lager dal qui e ora della fruizione di quella stessa esperienza. Delbo invece confonde i piani abbassando la focalizzazione all'altezza dell'occhio della vittima e lo fa per l'appunto attraverso un procedimento di straniamento di una realtà a sua volta già straniata. La contrapposizione primaria e radicale che anima il capitolo non è tanto tra arrivare e partire, quanto tra non sapere e sapere, tra lo smarrimento ingenuo della folla che – proprio come il cavallo di Tolstoj – si lascia condurre mite al macello confidando nel proprio carnefice e un 'noi che sappiamo' che Delbo pone a repentina interruzione dell'esperienza straniata come unica prospettiva totalizzante. Da qui in poi gli avvenimenti conosceranno infatti una duplice verità interpretativa, da una parte la verità manchevole e imprecisa della vittima e dall'altra la verità consapevole e dolorosa di coloro che assistono impotenti al suo annientamento.

Il y a une mère qui calotte son enfant cinq ans peut-être parce qu'il ne veut pas lui donner la main et qu'elle veut qu'il reste tranquille à côté d'elle. On risque de se perdre on ne doit pas se séparer dans un endroit inconnu et avec tout ce monde. Elle calotte son enfant et *nous qui savons*<sup>16</sup> ne lui pardonnons pas. D'ailleurs ce serait la même chose si elle le couvrait de baisers. (Delbo 2016: 15)

---

<sup>16</sup> Il corsivo è mio. I viaggiatori in arrivo in stazione vengono già definiti come "coloro che non sanno" dalla seconda pagina, quando ancora non si conosce la loro identità e neppure la loro religione («Ils ignoraient qu'on prit le train pour l'enfer [...] Ils ne savent pas qu'à cette gare-là on n'arrive pas»: Delbo 2016:

A sette pagine dall'inizio del racconto, la voce autoriale di Delbo irrompe finalmente all'interno della cantilena dandosi la forma di un pronome collettivo, un "nous" che comprende in un unico gesto se stessa e le deportate politiche che al momento dell'arrivo del treno vivono già da mesi nel campo<sup>17</sup>, ma nello stesso tempo comprende anche se stessa sopravvissuta a Parigi nell'atto di scrivere il libro e insieme a lei tutti coloro che sono tornati alla vita dopo il Lager, così come ugualmente comprende e ingloba la comunità dei lettori suoi contemporanei e tutte le future comunità interpretative che prenderanno in mano il testo, noi compresi. Attraverso l'inserzione di "nous qui savons" l'adesione tra lettore e personaggi viene così a interrompersi riequilibrando una gerarchia standard di fruizione del testo, ma lasciando una ferita all'interno dell'atto di lettura che non potrà essere più sanata.

Naturalmente Delbo è ben conscia della natura squisitamente letteraria del procedimento. L'adesione totale tra lettore e personaggi è solo un'illusione, la dimensione radicale dell'esperienza concentrazionaria rimane per Delbo confinata nella sfera dell'indicibile. Un'indicibilità che attiene all'espressività muta del corpo e che non può trovare forma linguistica né in alcun modo essere condivisa. Come scrive Nicole Thatcher:

Delbo possède ainsi deux mémoires: l'une la mémoire qu'elle appelle ordinaire – la mémoire de la pensée, la mémoire intellectuelle

---

9), così come le fanciulle scese dal treno insieme alla loro maestra sono descritte «se tenant par la main, et ne sachant» (Delbo 2016: 14), ma è solo a partire dall'intervento diretto di Delbo nel testo che la condizione di straniamento a cui sono sottoposti i viaggiatori viene messa in prospettiva dallo sguardo storicizzato di "coloro che sanno".

<sup>17</sup> Delbo non può avere vissuto in prima persona la scena della stazione perché ai prigionieri politici non era riservata la scrematura iniziale tra prigionieri abili al lavoro e prigionieri destinati da subito alle camere a gas. I suoi biografi si sono chiesti a più riprese come e quando Delbo abbia potuto assistere alla scena dal momento che il suo *block* si trovava nella parte II A del Lager, in una posizione in cui, per la disposizione dei binari ferroviari rispetto al campo nel '43, non era materialmente possibile vedere gli arrivi dei treni. Ghislane Dunant nel suo saggio (Dunant 2017) trova la soluzione grazie alla testimonianza di Simone Alizon, una compagna di Delbo, che nel 1996 pubblica *L'exercice de vivre* per le edizioni Stock. Alizon riporta che un giorno, nel tragitto tra Birkenau e Raisko, dove si trovava la fabbrica agricola in cui entrambe lavoravano, lei e le compagne hanno dovuto sostare a lungo a pochi passi dalle rotaie per l'arrivo di un convoglio di ebrei. È sicuramente in quella circostanza che Delbo ha potuto vedere quanto riporterà poi nel suo libro.

– par l'intermédiaire de laquelle elle peut «parler d'Auschwitz sans marquer ni ressentir trouble ou émotion»; l'autre est la mémoire profonde, celle qui 'garde des sensations, les impressions physiques', qui ne se mêle pas à sa vie, mais qui éclate dans ses rêves où elle se revoit et revit sa souffrance: «Je la ressens dans tout mon corps qui devient un bloc de souffrance, et je sens la mort s'agripper à moi, je me sens mourir». (Thatcher 2003: 74-5)<sup>18</sup>

Si viene a toccare qui uno dei nuclei più radicali della scrittura di Delbo e della sua esperienza concentrazionaria. L'esperienza del trauma in Delbo è in prima battuta un'esperienza del corpo. La sua memoria profonda di Auschwitz è fatta di *sensations, impressions physiques* che ritornano nei sogni e sembrano non potersi mescolare con la *vie intellectuelle*, ovvero con uno spazio razionale addomesticato, mediato, non-corporeo. Come scrive Arthur Frank «il corpo sfugge al linguaggio: non usa la parola ma la crea. Il corpo sofferente non è affatto muto bensì inarticolato. Siamo noi a dover parlare per lui. Tuttavia le parole si rivelano presto inutili, poiché si presentano come un discorso sul corpo più che del corpo: un corpo alienato, letteralmente 'reso estraneo', mentre le storie scaturiscono proprio dalla necessità di renderlo familiare» (Frank 2022: 4).

Dalla tensione tra corpo alienato e necessità di rendere questa alienazione 'familiare', riconciliandola all'interno della struttura ordinata del linguaggio, nasce di fatto l'atto di testimonianza. L'identità del corpo comunicativo si forma attraverso il racconto, e questo non vale soltanto per Delbo, ma per la pratica testimoniale tout court. Come osserva Annette Wieviorka, il bisogno imperativo per molti sopravvissuti di scrivere nei mesi successivi al rientro dai campi di concentramento («l'hémorragie d'expression» come la definisce Antelme) segue una pura e semplice «pulsion de se libérer de certains éléments de son expérience et de ressentir grâce à ses notations son identité même [...]. On est en droit de penser que la fonction des notes jetées sur le papier par Wiesel comme par tant d'autres immédiatement après leur libération, et dont ils ont souvent oublié jusqu'à l'existence, eut une fonction identique: la reconstitution de son identité»<sup>19</sup> (Wieviorka 2021: 67).

La necessità di accogliere il corpo alienato all'interno di uno sistema linguistico si pone però fin da subito come un processo che strutturalmente

---

<sup>18</sup> Le citazioni all'interno del testo di Nicole Thatcher sono tratte da Delbo 1985.

<sup>19</sup> A questo proposito cfr. Pollak 1990.

non potrà mai arrivare a un compimento definitivo, perché il nucleo radicale dell'esperienza del Lager non può per sua stessa natura essere rappresentato<sup>20</sup>. Cionondimeno, secondo Delbo al linguaggio pertiene una capacità di coinvolgimento e interazione con l'Altro senza pari. Ed è in questa direzione che dobbiamo leggere la citazione in esergo al testo: *Aujourd'hui je ne suis pas sûre que ce que j'ai écrit soit vrai. Je suis sûre que c'est véridique*, ovvero l'esplicitazione del concetto di 'veridicità' come verità di un'esperienza che non viene consegnata nella sua scarna nudità fattuale, ma che è sempre posta in risonanza con l'emotività del lettore. Questo non significa affatto che *Aucun de nous ne reviendra* e l'intera trilogia di Auschwitz siano opere di fiction, l'adeguamento della parola al dato di realtà è sempre un elemento imprescindibile per Delbo<sup>21</sup> («Je n'invente pas, je transpose par l'écriture poétique, par l'écriture dramatique, mais je n'invente pas» – Chapsal 1966: 75). Semplicemente in lei artificio artistico e testimonianza si trovano a convergere su una radice comune: il bisogno di dare un'articolazione narrativa all'esperienza dell'alienazione.

È stato osservato che alcuni punti dei testi di Delbo riportano inesattezze storiche. All'interno di *Une connaissance inutile* c'è un passaggio in cui Charlotte racconta, appena arrivata ad Auschwitz, di essere riuscita a tenere con sé durante la doccia d'ingresso al campo il suo profumo 'Orgueil' e di aver svuotato in mezzo ai seni l'intera boccetta<sup>22</sup>. Il profumo, in virtù del suo nome (Orgoglio), viene ad assumere nel testo una forte valenza

---

<sup>20</sup> Delbo tocca, anche se tangenzialmente, uno degli snodi centrali del discorso concentrazionario, ovvero la riflessione sulla natura stessa della testimonianza e sui suoi limiti strutturali. Su questo aspetto si rimanda naturalmente a Levi e alla sua problematizzazione del concetto di "testimone integrale". Per una prima bibliografia sul tema cfr. Agamben 1998, Didi-Huberman 2003, Jurgenson 2003, Pipet 2000, Wieviorka 1998.

<sup>21</sup> Delbo rimarcherà a più riprese la sua posizione assolutamente "antifinzionale" in rapporto al racconto dell'esperienza del Lager, non soltanto in riferimento a se stessa e ai propri scritti, ma anche come metro di giudizio nei confronti delle opere altrui. Sono significative a questo proposito le sue stroncature dei romanzi di Annie Laurant, Michael Jacot e Evelyn Le Chêne per *Le Monde des Livres* dell'11 ottobre 1974 e l'articolo "La déportation n'est pas à vendre" apparso in *Nouvelles Littéraires* del 31 agosto 1978.

<sup>22</sup> «Toute nue au milieu des autres j'avais regardé tendrement le flacon. – Orgueil de Lelong; quel beau nom pour un parfum, ce jour là – et j'avais versé lentement tout l'Orgueil entre mes seins. Ensuite, sous la douche, j'avais pris garde de ne pas savonner la coulée de parfum pour en conserver la trace» (Delbo 2018: 58).

simbolica, ma l'episodio non può essere realmente accaduto perché 'Orgueil' è stato prodotto dalla maison Lelong solo nel 1946, a guerra finita<sup>23</sup>. Si pone qui allora il dubbio se si tratti di un ricordo impreciso – cosa che è del tutto plausibile – o di una voluta addizione finzionale all'interno di un resoconto per altri versi molto nitido ed esatto. Se consideriamo le basi neurochimiche della memoria, la traccia mnestica risulta essere un fenomeno plastico che «non può essere definito come statico e localizzato in un insieme di cellule, ma deve essere considerato una forma dinamica e distribuito su varie strutture» (Mancia 1998: 114), e il trauma in quanto agente massimamente perturbativo è in grado di alterare la memoria modificando le informazioni in modo permanente<sup>24</sup>. I sopravvissuti dei campi di concentramento spesso 'sbagliano' e questa zoppia strutturale della pratica testimoniale viene segnalata come criticità da diversi studi storici sulla Shoah e sull'esperienza del Lager<sup>25</sup>.

Ma per quanto riguarda Delbo, 'l'inesattezza' (consapevole o inconsapevole) non appare come un elemento invalidante esattamente come la sua rivendicazione del procedimento poetico come atto fondativo all'interno del discorso testimoniale non risulta in contraddizione con il discorso stesso. La sua scrittura, ancora prima di essere uno strumento informativo, si presenta come un processo di coinvolgimento emotivo.

Un tentativo di aderenza, quello tra corpo ferito e linguaggio, destinato a non trovare mai conclusione per la natura stessa dell'esperienza del Lager, ma che in Delbo rimane come orizzonte a cui tendere orientando buona parte della sua produzione.

---

<sup>23</sup> In una nota della *maison* Lelong si legge che il nome Orgueil è stato dato al profumo in onore dell'orgoglio francese che ha portato alla vittoria e alla liberazione dall'occupazione tedesca.

<sup>24</sup> Sulla memoria intesa come facoltà di subire un'alterazione permanente in seguito a un evento cfr. tra le altre cose la *Nota sul notes magico* di Freud.

<sup>25</sup> A questo proposito cfr. Dawidowics 1981 e Wiewiorka 1995.



## Bibliografia

- Adorno, Theodor, "Critica della cultura e società" (1949), *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, trad. it. Carlo Mainoldi, Torino, Einaudi, 1972.
- Id., *Dialettica Negativa*, trad. it. Carlo Donolo, Torino, Einaudi, 2004.
- Agamben, Giorgio, *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998.
- Alberto, Oliverio, *Ricordi individuali, memoria collettiva*, Torino, Einaudi, 1994.
- Alizon, Simone, *L'exercice de vivre*, Paris, Stock, 1996.
- Antelme, Robert, *L'espèce humaine* (1957), Paris, Gallimard, 1991.
- Bruttmann, Tal - Joly, Laurent - Wiewiorka, Annette (éds.), *Qu'est-ce qu'un déporté ? Histoire et mémoires des déportations de la Seconde Guerre mondiale*, Paris, CNRS Éditions, 2009.
- Chancel, Jacques, intervista a Charlotte Delbo per la trasmissione *Radioscopie*, 2 aprile 1974 (<https://www.youtube.com/watch?v=69iCBeHQ0Sw>)
- Chapsal, Madeleine, "Rien que des femmes", *L'Express*, 765 (Février 1966).
- Coquio, Catherine (éd.), *Parler des camps, penser les génocides*, Paris, Albin Michel, 1999.
- Dayan-Rosenman, Anny, *Les alphabets de la Shoah. Survivre. Témoigner, Écrire*, Paris, CNRS Éditions, 2007.
- Dawidowicz, Lucy S., *The Holocaust and the Historians*, Cambridge, Harvard University Press, 1981.
- Delbo, Charlotte, *Aucun de nous ne reviendra* (1965), Paris, Minuit, 2016.
- Ead., *Auschwitz et après II, III. Une connaissance inutile* (1970). *Mesure de nos jours* (1971), Paris, Minuit, 2018.
- Ead., *La mémoire et les jours*, Paris, Berg international, 1985.
- Didi-Huberman, Georges, *Images malgré tout*, Paris, Minuit, 2003.
- Id., *Le Témoin jusqu'au bout. Une lecture de Victor Klemperer*, Paris, Minuit, 2022.
- Dunant, Ghislane, *Charlotte Delbo. La vie retrouvée*, Paris, Grasset, 2017.
- Favez, Jean Claude, "Le corps concentrationnaire: du corps corrigé aux corps imaginaires", *Le corps violenté. Du geste à la parole*, éd. Porret, Michel, Genève, Droz, 1998.
- Frank, Arthur W., *The wounded storyteller: Body, Illness and Ethics*, trad. it. Christian Delorenzo, *Il narratore ferito. Corpo, malattia, etica*, Torino, Einaudi, 2022.
- Gelly, Violaine - Gradwohl, Paul, *Charlotte Delbo. La biographie de référence*, Paris, Fayard, 2021.

- Ginzburg, Carlo, *Occhiacci di legno. Nove riflessioni sulla distanza*, Milano, Feltrinelli, 1998.
- Goby, Valentine, «Je me promets d'éclatantes revanches». Une lecture intime de Charlotte Delbo, Arles, Actes Sud, 2019.
- Granet-Abisset, Anne-Marie, "Témoignages et témoins en situation limitée", *La Shoah. Témoignages, savoirs, œuvres*, Éd. Wieviorka, Annette - Mouchard, Claude, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 1999.
- Grierson, Karla, *Discours d'Auschwitz. Littérature, représentation, symbolisation*, Paris, Champion, 2003.
- Ead, "Vérité, littérature et vraisemblance dans le récit de déportation", *La Shoah. Témoignages, savoirs, œuvres*, Éd. Wieviorka, Annette - Mouchard, Claude, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 1999.
- Jurgenson, Luba, *L'expérience concentrationnaire est-elle dicible?*, Monaco, Éditions du rocher, 2003.
- Levi, Primo, *Se questo è un uomo* (1958), Torino, Einaudi, 2014.
- Mancia, Mauro, *Coscienza sogno memoria*, Roma, Edizioni Borla, 1998.
- Parrau, Alain, *Écrire les camps*, Paris, Belin, 1995.
- Pipet, Linda, *La notion d'indicible dans la littérature des camps de la mort*, Paris, L'Harmattan, 2000.
- Pollak, Michael, *L'expérience concentrationnaire: essai sur le maintien de l'identité sociale*, Paris, Éditions Métailié, 1990.
- Revault d'Allonnes, Myriam, *Ce que l'homme fait à l'homme. Essai sur le mal politique*, Paris, Seuil, 1995.
- Rosenfield, Israel, *Une anatomie de la conscience: l'étrange, le familier, l'oublié*, Paris, Flammarion, 2005.
- Ruffini, Elisabetta, "Introduzione", in Charlotte Delbo, *Nessuno di noi ritornerà*, Vilminore di Scalve, Il filo di Arianna, 2015.
- Ead., "Introduzione", in Charlotte Delbo, *Spettri, miei compagni*, Vilminore di Scalve, Il filo di Arianna, 2013.
- Sessi, Frediano, "Prefazione", in Charlotte Delbo, *Donne ad Auschwitz*, Udine, Gaspari, 2014.
- Id., "Postfazione", in Charlotte Delbo, *Un treno senza ritorno*, Casale Monferrato, Piemme, 2002.
- Šklovskij, Victor, "L'arte come procedimento" (1917), *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, trad. it. Cesare De Michelis e Renzo Oliva, Torino, Einaudi, 2003.
- Thatcher, Nicole, *Charlotte Delbo: une voix singulière*, Paris, L'Harmattan, 2003.
- Wieviorka, Annette, *Déportation et génocide. Entre la mémoire et l'oubli* (1992), Paris, Hachette Pluriel, 2013.
- Ead., *L'ère du témoin* (1998), Paris, Hachette Pluriel, 2021.

## L'autrice

**Isabella Mattazzi** insegna letteratura francese presso l'Università di Ferrara, traduce dal francese.

Email: [isabella.mattazzi@unife.it](mailto:isabella.mattazzi@unife.it)

## L'articolo

Data invio: 31/10/2021

Data accettazione: 30/03/2022

Data pubblicazione: 30/05/2022

## Come citare questo articolo

Mattazzi, Isabella, "«La gare n'est pas une gare». Una lettura di Charlotte Delbo attraverso Victor Šklovskij", *Straniamenti*, Eds. S. Adamo - N. Scaffai - M. Pusterla - D. Watkins, *Between*, XII.23 (2022): 225-243, [www.betweenjournal.it](http://www.betweenjournal.it)