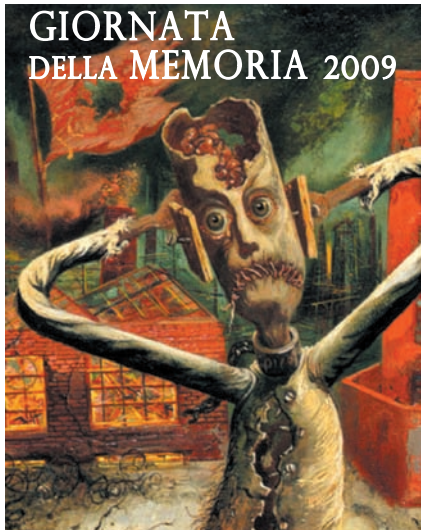




GIOVEDÌ 26 GENNAIO  
GIORNATA  
DELLA MEMORIA 2009



# NECROPOLI

DI BORIS PAHOR

INTERPRETANO

NADIA ABBONDANZA RITA BASSI

MARCO MOSTI ANDREA PANZAVOLTA

FORLÌ CHIESA DI S. ANTONIO ABATE IN RAVALDINO



## Boris Pahor

Nato a Trieste nel 1913, è uno scrittore italiano di lingua slovena. Trieste era allora il porto principale dell'impero austro-ungarico. A sette anni vide l'incendio del Narodni Dom sede centrale delle organizzazioni della comunità slovena di Trieste. L'esperienza lo segnò per tutta la vita, tornandovi spesso nei suoi romanzi e racconti. Finita la scuola media frequentò il seminario di Capodistria, che non terminò. Dopo essersi laureato in Lettere all'Università di

Padova, torna nella sua città natale dove si dedica all'insegnamento della letteratura italiana. Stabilisce stretti rapporti con alcuni giovani intellettuali sloveni di Trieste; tra questi spiccano le figure del poeta Stanko Vuk, di Zorko Jelinčič, cofondatore dell'organizzazione antifascista slovena TIGR (e padre dello scrittore Dušan Jelinčič) e dei pittori Augusto Černigoj e Lojze Spacal. Negli stessi anni incomincia il carteggio con il poeta e pensatore personalista sloveno Edvard Kocbek, nel quale riconoscerà un'importante guida morale ed estetica. Nel 1940, viene arruolato nell'esercito italiano e mandato sul fronte in Libia. Dopo l'armistizio dell'otto settembre torna a Trieste, ormai sotto occupazione tedesca. Dopo alcuni giorni decide di unirsi alle truppe partigiane slovene che operavano nella Venezia Giulia. Nel 1955 descrive quei giorni decisivi nel famoso romanzo *Mesto v zalivu* ("Città nel golfo"), col quale diventa celebre nella vicina Slovenia. Nel 1944 fu catturato dai nazisti e internato in vari campi di concentramento in Francia e in Germania. Finita la guerra, torna nella città natale, aderendo a numerose imprese culturali dell'associazionismo cattolico e non-comunista sloveno. Negli anni cinquanta, diventa il redattore principale della rivista triestina *Zaliv* (Golfo) che si occupa, oltre a temi strettamente letterari, anche di questioni di attualità. In questo periodo, Pahor continua a mantenere stretti rapporti con Edvard Kocbek, ormai diventato un dissidente nel regime comunista jugoslavo. I due sono legati da uno stretto rapporto di amicizia. Nel 1975, Pahor pubblica, assieme all'amico triestino Alojz Rebula, il libro "Edvard Kocbek: testimone della nostra epoca" (Edvard Kocbek: pričevalec našega časa). Nel libro-intervista, pubblicato a Trieste, il poeta sloveno denuncia il massacro di 12.000 prigionieri di guerra, appartenenti alla milizia anti-comunista slovena (domobranci), perpetrato dal regime comunista jugoslavo nel maggio del 1945. Il libro provoca durissime reazioni da parte del governo jugoslavo. Le opere di Pahor vengono proibite nella Repubblica Socialista di Slovenia e a Pahor viene vietato l'ingresso in Jugoslavia. Grazie alla sua posizione morale ed estetica, Pahor diventa uno dei più importanti punti di riferimento per la giovane generazione di letterati sloveni, a cominciare da Drago Jančar. L'opera più nota di Pahor è *Necropoli* (traduzione in italiano di Ezio Martin, Fazi Editore 2008), un romanzo autobiografico sulla sua prigionia a Natzweiler-Struthof. Le sue opere sono tradotte in francese, tedesco, serbo-croato, ungherese, inglese, spagnolo, italiano, catalano e finlandese. Nel maggio del 2007 è stato insignito con la onorificenza francese della Legion d'onore, il Premio Prešeren, maggiore onorificenza slovena nel campo culturale (1992) e il San Giusto d'Oro 2003.

Boris Pahor

# NECROPOLI

*Interpretano*

Nadia Abbondanza

Rita Bassi

Marco Mosti

Andrea Panzavolta

*Musiche*

*Concerto n. 1 per pianoforte e orchestra di Bela Bartòk*

*Repertorio fotografico*

*Storia della Shoah, UTET*

*Il mio occhio mi tormenta Signore  
e il tormento a me rende il cuore  
un merlo  
che non canta  
e la mia scrittura nel cielo  
straniera alle erbe  
Signore mi tormenta la stella  
che guarda il mio sonno  
come morte e mattino di un'anima pura  
Signore il mio occhio vede la casa del muratore  
e il dolore del mondo nella sua esattezza  
e non sa che fare  
come l'albero nell'inverno  
che mi travolge nel silenzio  
mio verbo mia felicità mio pianto*

Thomas Bernhard, *In hora mortis*

# SPEZZARE IL CERCHIO MAGICO

di Andrea Panzavolta

In *Austerlitz* – uno dei capolavori della letteratura occidentale contemporanea – Winfrid Georg Sebald svolge delle folgoranti considerazioni sul tempo dell'anima e sul tempo dell'orologio, che possono essere assunte quale utile viatico, anche per l'affinità degli eventi narrati, per comprendere meglio la dimensione temporale in cui si muove Boris Pahor nel suo *Necropoli*.

Nel romanzo di Sebald, Jacques Austerlitz – docente di storia dell'architettura che abita a Londra in un appartamento simile una cella monastica e uomo povero di affetti e di amicizie – dopo essersi rifiutato per tutta la vita di conoscere le sue origini, quasi intuendone gli abissi di orrore, mentre si trova in viaggio tra la Francia e la Polonia decide, seguendo il dolente richiamo che gli giunge da quei territori, di entrare nella camera oscura della memoria. Scopre così di essere nato a Praga da genitori ebrei, poi deportati e assassinati in un campo di concentramento, e di essere giunto a Londra durante la guerra a bordo di uno di quei convogli speciali per bambini che dalla Mitteleuropa partivano per l'Inghilterra. A poco a poco i ricordi affiorano tra le brume del passato, le ombre acquistano dei volti e i volti dei nomi. Tuttavia Austerlitz registra con sgomento come la dimensione del preterito e quella del presente si confondano tra loro, originandone una terza cui è difficile dare un nome e che non ha nulla a che vedere con il fluire agostiniano e bergsoniano del tempo. Dice Austerlitz:

«Un orologio mi è sempre sembrato qualcosa di ridicolo, qualcosa di mendace per antonomasia, forse perché, per un impulso interiore a me stesso incomprensibile, mi sono sempre ribellato al potere del tempo escludendomi dai cosiddetti eventi temporali, nella speranza [...] che il tempo non passasse, non fosse passato, che mi concedesse di risalirne in fretta il corso alle sue spalle, che là fosse come prima o, per meglio dire, che tutti i punti temporali potessero esistere simultaneamente gli uni accanto agli altri, cioè che nulla di quanto racconta la storia sia vero, che quanto è avvenuto non sia ancora avvenuto, ma stia appunto accadendo nell'istante in cui ci pensiamo, il che naturalmente dischiude peraltro la desolante prospettiva di una miseria imperitura e di una sofferenza senza fine.»

Il passato, dunque, come un cerchio magico difficile da spezzare, come un fiume lutulento che risucchia il presente e che si gonfia sempre di più senza trovare nel mare del futuro il suo sbocco: questo, in un primo momento, sembra essere il piano temporale entro cui si muove anche Pahor nella sua visita alle necropoli create dalla furia nazista. La narrazione, infatti, pur aprendosi entro coordinate spazio-temporali

precise, se non addirittura dettagliate – è una domenica pomeriggio di luglio, circa venti anni dopo l'indicibile esperienza concentrazionaria del suo protagonista, lungo la strada montana che da Schirmek porta al *lager* di Natzweiler-Struthof – sprofonda ben presto in un'«aura senza tempo tinta», in una sorta di letargo o di sonno torpido che affanna e opprime il dormiente con il violento realismo delle sue visioni. Il tempo della visita è lo stesso che scandiva la vita nel *lager*: «Niente più alba né tramonto: il ritmo febbrile mescolava inizio e fine, buio e luce. Il corpo perdeva il proprio baricentro, non aveva più la sensazione del suo asse verticale quando stava in piedi, né della sua posizione orizzontale quand'era sdraiato sul pagliericcio. Si pendeva anche stando distesi, si scivolava a gambe in avanti, si aveva la sensazione di penzolare e di cadere, ma nello stesso tempo anche di dormire.» L'asse verticale vira in quello orizzontale, il sonno trascolora nella veglia, la luce si mescola al buio: quando i fondamentali ritmi biologici sono sovvertiti si entra in una terra di nessuno dove la vita si confonde con la morte. Si entra nella placenta del sogno, o meglio dell'incubo, dove gli orologi si liquefanno, la sabbia della clessidra scorre nel senso opposto e le meridiane sono prive di gnomone. In questo stato di crudele sospensione – che pencola tra un'esperienza indicibile e per questo divorante e il tentativo, sempre frustrato, di darle un nome e quindi di superarla – la *Labenswelt* è una prigione soffocante: per riprendere le parole di Sebald, il tempo non solo è bloccato, ma ripropone, quasi in un eterno presente, la sofferenza passata, rinnovandola.

Paradigmatico a riguardo è il passo in cui Pahor, terminata la visita del *lager*, confessa di aver indugiato prima di essersi avviato verso l'uscita, temendo, una volta fuori, di essere assalito da una «irrazionale nostalgia»: «Il silenzioso cimitero di cui ero inquilino mi ha lasciato uscire, ma solo in licenza, e ora sono tornato. Io abito qui; non ho niente in comune con quella gente che si avvia verso il graticcio dell'uscita, e che tra poco sarà di nuovo intenta a enumerare i fatti, dividere le ore e spezzettare i minuti.» Pahor abita non il tempo geometrico, che scorre secondo una rigorosa scansione di minuti e di ore, ma quello dell'anima – di un'anima offesa e mutilata –, e se qualche volta gli capita di entrare nel tempo delle lancette e dei quadranti è solo perché il tirannico passato glielo ha concesso in licenza.

Tuttavia, nelle pagine finali del libro – semplicemente vertiginose e tali da fare di *Necropoli* quasi un *unicum* tra tutti i *memoir* scritti sull'immane ecatombe nazista – Pahor riesce a incidere la viscosa superficie dell'incubo, permettendo così al flusso turbinoso dei ricordi di dilatarsi nel futuro e di farsi memoria salvifica.

A dire il vero, questa conclusione è già qua e là adombrata nel libro. Infatti, nel corso del racconto Pahor si studia di annotare i comportamenti di alcuni turisti, che come lui stanno visitando il campo. Anche se inseriti in modo (apparentemente) incidentale nel tessuto narrativo, questi frammenti, colti dal fluire cronologico, preparano la grandiosa riflessione esistenziale che suggella il libro. Mentre è dinanzi

alla baracca dove in una fredda notte d'inverno fu rinchiuso, e subito passato per le armi, un centinaio di prigionieri alsaziani (in prevalenza donne), Pahor si mette a osservare i gesti di una ragazzina e di una coppietta rimasta isolata dal gruppo. La prima, per ingannare l'attesa, ha afferrato con le mani il filo di ferro che assicura a terra il fumaiolo del forno crematorio, dal quale un tempo uscivano senza posa un «tulipano rosso» e un dolciastro odore di cenere. Per gli strattoni il fumaiolo inizia a scricchiolare e per un istante l'autore teme che il tubo possa crollare sulla baracca e con esso la testimonianza dell'orrore, «l'altare su cui furono immolati tanti europei». Un timore simile lo prova alla vista della coppietta. Lui è un giovane di colore, alto e slanciato, da cui «s'irradia un'irrequieta gioia di vivere». Pure egli si sta annoiando: si vede bene che gli preme unicamente di rimanere solo con la ragazza. Infatti, quando è certo di non essere scorto da alcuno, con uno scatto le cinge la vita, l'attira a sé e la bacia. Quel girotondo infantile e quel bacio irrompono con violenza nella massa liquida dei ricordi in cui Pahor si sta muovendo, ne fendono la superficie e lo trascinano a forza nel tempo presente. L'autore, in un primo momento, avverte la cocente sensazione di essere stato defraudato del suo mondo, ma poi, con l'oggettività che soltanto i grandi scrittori possiedono, riconosce che quella bambina e quei due giovani, immersi rispettivamente nella dimensione del gioco e dell'innamoramento, appartengono a una vastità certo infinita come quella del suo dolore, ma affatto irriducibile a essa.

Sono tuttavia le pagine finali quelle in cui si compie la vittoria sul ricordo regressivo, che tende a svuotare di senso e di ogni creativa originalità la vita.

Conclusa la visita al *lager*, Pahor si prepara a trascorrere la notte nel vicino campeggio di Schirmeck, a bordo della sua Fiat 600. Dopo aver sorbito un pentolino di latte dei Vosgi, che gli restituisce alla memoria quello appena munto delle Alpi Giulie al tempo della sua giovinezza, spegne la lampadina sotto lo specchietto retrovisore e, in attesa di prendere sonno, ascolta le palpitanti voci che si levano dal campeggio. A un tratto – neppure lui sa dire se di sogno si tratta o di visione – ecco comparirgli dinanzi, come una mostruosa secrezione della notte, le ombre dei suoi compagni di prigionia, le larve di coloro che nel campo di Natzweiler-Struthof furono assassinati. E' la stessa «massa ossuta e multicefala» di un tempo: essa gli sfila davanti senza guardarlo e senza dirgli neppure una parola. Ma quel silenzio cela una formidabile accusa: quella di avercela fatta, di essere uscito dall'inferno, di essere insomma vivo. Quelle «mummie striate» non gli perdonano il pentolino di latte, i suoi comodi sandali estivi e i suoi abiti lindi, e soprattutto il posto privilegiato da lui ricoperto nel *lager* (Pahor era infermiere), che gli permise di nutrirsi anche del pane dei moribondi: «Sì, lo mangiavamo, sì. Ma intuisco già ciò che pensate. Il male non era che lo mangiassimo, ma che contassimo su quel pane. E sapevamo esattamente chi avrebbe lasciato la propria razione. Non eravamo più come voi, continuamente, ininterrottamente affamati [...]». Qui la riflessione di Pahor sul male è di una implacabile chiaroveggenza. Simile

al *miasma* della tragedia greca, la nequizia si diffonde come una pandemia che tutti infetta e tutti corrompe. Nessuno può restare immune dal suo contagio: «Inseriti in quell'ordine di cose come piastrelle nel pavimento, mangiavamo il vostro pane come il becchino manda giù tranquillamente il pranzo che si è guadagnato col proprio lavoro. Ma avete ragione. Ci eravamo abituati a tutto». Ma la diuturna frequentazione con il male finisce per corrompere persino chi, di quel male, è del tutto innocente. Lo dice Pahor senza infingimenti in una pagina dove la chiarezza del suo occhio diviene addirittura insostenibile. Curioso di verificarne il funzionamento a distanza di quasi vent'anni, Pahor spinge il pedale che attivava la forza del campo. Subito dopo aver compiuto questo gesto, egli si rende conto dell'immane profanazione appena compiuta: non era stata la curiosità a spingerlo, come all'inizio aveva creduto con grossolanità autoassolutoria, bensì una sorta di morbosa fascinazione per quello strumento di morte. Da qui «l'amara scoperta che sull'impronta lasciata da un piede colpevole prima o poi potrà accadere che si posi un altro piede, fino a quel momento del tutto innocente».

Ma alla massa dei morti, che tenta di risucchiarlo nel tormentoso regno dell'ombra, ecco che si contrappone la massa dei vivi, di coloro che in quel momento si trovano nel campeggio insieme allo scrittore. Solo il «palpito vivace che agita il campeggio la mattina e al crepuscolo, quando ragazzi e ragazze adolescenti si muovono al ritmo di un amore appena presentito» è capace di operare, sembra suggerire Boris Pahor, una conciliazione tra il passato e il presente e a farsi attiva speranza.

Ma quale speranza? Per Gabriel Marcel la speranza è la premessa all'essere-insieme agli altri nella solidarietà e nella comunione. Così chi veramente spera non dice mai solo "io spero", ma dice anche di sperare "in te" e "per noi": sperare è sempre confidare in una realtà personale. Le rapsodiche intuizioni di Marcel sembrano echeggiare nella pagina che conclude *Necropoli* (sostantivo che resta invariato al plurale, cosa che autorizza a considerare questo libro un monumento ai cimiteri creati in ogni tempo dalla furia umana). E' vero, difficile è collocare davanti ai giovani del campeggio, che si sono appena levati dopo una notte di placido sonno, le ossa e le ceneri umiliate del «formicaio zebrato», e ancora più difficile è trovare le parole giuste per raccontare loro l'orrore, eppure lo sguardo di Pahor riesce ad abbracciare sia gli uni sia gli altri, riesce a essere insieme ai morti per i vivi. Solo così il passato può farsi salvifica memoria futuri. Certo, come canta Eliot nei *Quattro quartetti*, questi «non sono che accenni / e congetture, accenni seguiti da congetture» perché, per seguire l'altissimo magistero di Primo Levi, chi ha visto veramente a fondo il *Leviatano* non è più tornato; eppure, per quanto fragili essi siano, essi sono gli unici strumenti che abbiamo a bordo. Il resto, continuerebbe Eliot, «è preghiera, osservanza, disciplina, pensiero e azione».



In copertina: *La danza dell'uomo grigio* di George Grosz (1949)

GIOVEDÌ 26 GENNAIO

**GIORNATA  
DELLA MEMORIA 2009**



Chiesa di Sant'Antonio Abate in Ravaldino  
c.so Diaz 105 - Forlì  
[www.aclivalli.it](http://www.aclivalli.it)