

# *Gli spettri, il conforto della letteratura e l'autenticità del reale nell'esperienza concentrazionaria di Charlotte Delbo*

di Daniela Tononi\*

*The Spectres, the Solace in Literature and the Authenticity of Reality in Charlotte Delbo's Concentrationary Experience*

The Holocaust literature transforms many narrative categories in an attempt to find forms capable of conveying the historical experience of extermination. As an alternative to the impossible mimetic reproduction of reality, many authors resort to the imaginary and its rhetorical and narrative devices to reconstruct the concentrationary experience. The essay aims to trace the forms and functions of phantasmagoria in some texts by Charlotte Delbo where the transfiguration of reality makes the process of remembrance possible and, at the same time, the recomposition of the subject.

*Keywords:* concentrationary experience, phantasmagoria, memory.

## *1. Ricostruzione memoriale e riconfigurazione dell'immaginario*

L'esperienza concentrazionaria ha modificato e stravolto la percezione del reale a tal punto da determinare una riconfigurazione del rapporto fra soggetto e realtà (cfr. Vray 2003), tra significato e significante. Così, nel riassumere il processo di derealizzazione al quale è necessario sottoporre il reale per poter ricostruire l'esperienza concentrazionaria, David Rousset (1946: 63) nell'*Univers concentrationnaire* scriveva: «Le peuple des camps, c'est un monde à la Céline avec des hantises Kafkéennes. La mode est verte». E, sempre Rousset (1993: 40), nel suo *Les jours de notre mort*, opera di certo più narrativa del testo del '46, ci rivelava di avere «fantastiquement transformé» lo spazio dei campi, dimostrando così come l'immaginario fosse il solo modo per restituire

\* Università degli Studi di Palermo; daniela.tononi@unipa.it.

l'inimmaginabile. D'altra parte, la letteratura concentrazionaria non può nascondersi dietro il concetto di *inimmaginabile*, parola 'comoda' – scriveva Robert Antelme (1957: 318) nell'*Espece humaine* – la cui funzione sembra quella di rassicurare le coscienze: «*Inimaginable*, c'est un mot qui ne divise pas, qui ne restreint pas. C'est le mot le plus commode. Se promener avec ce mot en bouclier, le mot du vide, et le pas s'assure, se raffermir, la conscience se reprend».

L'importante dovere morale della scrittura testimoniale è quello di 'mostrare' la realtà concentrazionaria senza che essa sia solo evocata nell'impossibilità della sua rappresentazione. Il ruolo fondamentale che tale scrittura attribuisce alla percezione visiva, è così confermato dalla predominanza di termini appartenenti al campo semantico della visione e dalla presenza di dispositivi narrativi capaci di attuare la derealizzazione di quella realtà, percepita come assurda e irrazionale, e avvicinarla così, attraverso un immaginario conosciuto, all'universo del lettore.

Nello studio delle forme della letteratura concentrazionaria, dove cautamente il termine 'letteratura'<sup>1</sup> rinvia all'atto creativo intrinseco alla scrittura stessa, e non certo al processo di estetizzazione dell'esperienza concentrazionaria, il divario radicale tra immaginario e reale, come anche la loro dialettica costante, costituisce l'unico strumento – scrive anche Antelme<sup>2</sup> – capace di restituire veridicità all'inconcepibile.

L'immaginario cessa allora di essere desiderio o luogo di fascinazione di un altrove ricreato – per riprendere solo una fra le molteplici definizioni che furono effetto dell'intenso dibattito che sull'immaginario si sviluppò fra il 1930 e il 1980 (cfr. Pérez 2014) – e diventa uno spazio neutro, fra l'onirico e il reale, all'interno del processo di ricostruzione memoriale dell'esperienza dello sterminio.

<sup>1</sup> Il concetto di 'Letteratura concentrazionaria' considerato ossimorico poiché sembra unire eco estetica e valore testimoniale, è stato oggetto di un complesso dibattito. Per un approfondimento sul tema si vedano Dresden (1997 [1991]); Parrau (1995).

<sup>2</sup> Nel riconoscere la distanza fra linguaggio e esperienza concentrazionaria Antelme (1957: 9) scrive: «Comment nous résigner à ne pas tenter d'expliquer comment nous en étions venus là? Nous étions encore. Et cependant c'était impossible. [...] À nous-même, ce que nous avions à dire commençait alors à nous paraître inimaginable. [...] nous avons donc bien affaire à l'une de ces réalités qui font dire qu'elles dépassent l'imagination. Il était clair désormais que c'était par le choix, c'est-à-dire encore par l'imagination que nous pouvions essayer d'en dire quelque chose».

In questa riconfigurazione dell'immaginario e delle sue categorie, la fantasmagoria è il dispositivo retorico generato dalla frizione fra due dimensioni eidetiche, quella dell'immaginazione e quella della memoria, che finiscono appunto per convergere in un unico spazio, dove l'immaginazione non è più semplice tensione verso il fantastico o l'utopico, ma è essa stessa strumento di rimemorazione.

L'annullamento di quella differenza eidetica che per Paul Ricœur (2000: 6) intercorre tra immaginazione e memoria<sup>3</sup>, trasforma l'immaginario in strumento di restituzione del vero. Così, se Primo Levi attua una derealizzazione del reale attraverso il fantastico e l'accesso all'onirico, Charlotte Delbo<sup>4</sup> costruisce un immaginario più reale dell'anti-universo in cui regna l'assurdità del quotidiano concentrazionario, al cui confronto il mondo luciferino di Drottningholm sembra essere una graziosa fantasia: «[Le voyage d'Eurydice] auprès du mien n'était qu'une plaisante excursion. J'ai vu son enfer à Drottningholm. Qu'il est joli! Ces diables ailés, grimaçants, fourchus, cornus [...] L'enfer d'où je reviens n'était guère favorable au rêve» (Delbo 1995: 7).

Così, se la fantasmagoria – scrive Milner – è proiezione in uno spazio interiore di immagini metamorfiche che «se succèdent avec l'illogisme du rêve» consentendo l'accesso «vers les profondeurs où l'être intérieur et l'être extérieur, le désir et la réalité, entretiennent des

<sup>3</sup> Ricœur (2000: 6) precisa: «L'idée directrice en est la différence qu'on peut dire eidétique entre deux visées, deux intentionnalités: l'une, celle de l'imagination, dirigée vers le fantastique, la fiction, l'irréel, le possible, l'utopique; l'autre, celle de la mémoire, vers la réalité antérieure, l'antériorité constituant la marque temporelle par excellence de la "chose souvenue" du "souvenu" en tant que tel».

<sup>4</sup> Charlotte Delbo, voce della Resistenza francese che si organizzò intorno alla rivista clandestina *Les Lettres Françaises*, viene arrestata il 2 marzo 1942 durante la durissima repressione dell'azione *Pican*, attuata nei confronti della Resistenza comunista, e registrata come 'Nuit et Brouillard'. Dopo la fucilazione del marito – Georges Dudach (1914-1942) – anch'egli attivista della Resistenza, Charlotte sarà deportata a Romainville dove incontrerà le compagne con cui poi condividerà l'esperienza concentrazionaria. Durante questa prima fase della sua deportazione, il teatro diventerà un tentativo di resistenza al nemico poiché le rappresentazioni delle opere di Molière, recuperate dalla memoria e annotate con mezzi di fortuna, costituiranno una forma di straniamento dalla realtà concentrazionaria. Il 24 gennaio 1943 Delbo, pur non essendo ebrea, sarà trasferita inspiegabilmente ad Auschwitz insieme ad altre 230 prigioniere politiche francesi e, successivamente, a Ravensbrück, il campo conosciuto come 'l'inferno delle donne'. All'esperienza concentrazionaria Delbo dedica gran parte della sua scrittura consegnandoci opere memoriali come la trilogia *Auschwitz et après* (1970) o come la prima biografia corale sulla 'memoria dei morti', *Le convoi du 24 janvier*, pubblicato in Francia nel 1965.

rapports autres que dans la vie de tous les jours» (Milner 1982: 23), essa, pur assumendo connotazioni diverse da quelle individuate da Milner, sembra coincidere con quella «paziente e difficile elaborazione dell'immaginazione» che è forma e sostanza della scrittura di Delbo:

Était-ce rêve, cette patiente et difficile élaboration de l'imagination ? Était-ce rêver que recomposer un monde de l'imaginaire qui, parfois, devait devenir plus réel que le réel où je vivais, si bien qu'il subsiste en moi aujourd'hui tandis que je commence à douter de l'autre, le vrai, celui où j'étais ?» (Delbo 1995: 7).

## 2. *Il vero, il reale e il fantastico*

Il dualismo radicale fra realtà concentrazionaria e immaginario appare evidente proprio nei primi due volumi della trilogia *Auschwitz et après* (1970), dove il tentativo di costruire un immaginario capace di compensare la realtà, finisce per essere mortificato dalla realtà stessa che vanifica qualsiasi possibilità di illusione<sup>5</sup>. E così Delbo scrive, immaginando di dissetarsi con il succo di un'arancia:

Ou bien c'est un quartier d'orange. Il crève entre mes dents et c'est bien un quartier d'orange – extraordinaire qu'on trouve des oranges ici –, c'est bien un quartier d'orange, j'ai le goût de l'orange dans la bouche, le jus se répand jusque sous ma langue, touche mon palais, mes gencives, coule dans ma gorge. C'est une orange un peu acide et merveilleusement fraîche. Ce goût d'orange et la sensation du frais qui coule me réveillent. Le réveil est affreux. Pourtant la seconde où la peau de l'orange cède entre mes dents est si délicieuse que je voudrais provoquer ce rêve-là. Je le poursuis, je le force. Mais c'est de nouveau la pâte de feuilles pourries en mortier qui pétrifie (Delbo 1970: 120).

In questo universo irrazionale che ha perso qualsiasi rapporto analogico con il reale conosciuto, la metamorfosi dell'oggetto investe forma e materia nel tentativo illusorio di “umanizzare” l'informe poltiglia di foglie, affinché il ricordo di sensazioni<sup>6</sup> vissute possa soddisfare, pur

<sup>5</sup> Ci dirà Delbo (1970: 90): «L'imaginaire est le premier luxe du corps qui reçoit assez de nourriture, jouit d'une frange de temps libre, dispose de rudiments pour façonner ses rêves».

<sup>6</sup> È attraverso la scomposizione del reale che Delbo traduce in poetica della sensazione la descrizione dell'esperienza concentrazionaria: «Si vous voulez rendre compte de la souffrance, vous ne pouvez pas seulement décrire, il faut transmettre l'émotion, la sensation, la douleur, l'horreur. Il ne faut pas décrire, il faut donner à voir. Donner à sentir» (Prévost 1965: 42).

soltanto in una dimensione immaginaria, quei bisogni fondamentali che l'aporia concentrazionaria nega al deportato.

Se questo immaginario percettivo, legato alla memoria sensoriale, non riesce a imporsi nella creazione di uno spazio illusorio, l'illusione sembra invece compiersi quando libri e letteratura permettono a Delbo la creazione di una vita immaginaria: i personaggi delle sue letture diventano gli attori di un «teatro interiore» (cfr. Dunant 2016) capace, come si vedrà, di restituire nitidezza al reale e ricomporre quel soggetto che Blanchot chiama «l'être sans horizons» (Blanchot 1969: 193)<sup>7</sup>.

Sarà nel testo inedito *La réalité du fantastique*, che anticipa la riflessione più matura contenuta in *Spectres, mes compagnons*, che Delbo interpreterà il rapporto tra realtà e immaginario, tra memoria e immaginazione rileggendolo come conflitto fra letteratura e realtà concentrazionaria:

C'est alors que nous avons vu que personnages et livres ne prenaient leur vie que dans le climat humain qui est celui de l'humanité même. Nous retirés de ce climat, eux l'étaient aussi. Mme de Clèves et Goriot devenaient souvenirs. [...] C'est en franchissant le seuil d'Auschwitz que mes souvenirs devaient mourir. [...] ils se sont évanouis au moment où j'entrais.

Et quand à force de les évoquer, de les provoquer, je le suscitais, je n'y parvenais qu'en ressuscitant mon passé propre [...]

Rien ne résistait à la lumière décomposante d'Auschwitz. La lumière de mort décomposait la vie. Rien ne résistait. Ni Stendhal, ni Molière, ni Shakespeare. Hamlet était puéril – Ni aucun autre. Dante lui-même se décolorait à cette réalité qui surpassait ses visions les plus terrifiantes. Rien ne résistait.

Rien ? Si. Le Maldoror.

Maldoror supportait l'horreur. Au moins gardait-il sa violence plastique, sa puissance, son efficacité bouleversante. Alors j'ai su la vérité du fantastique. Pourquoi seul le fantastique était-il "à la hauteur" de cette réalité où nous étions ? Est-ce parce qu'il ne connaît pas de limites ? Peut-être aussi parce que cette réalité là était fantastique. / La puissance de suggestion et la violence d'invention n'avaient vérité que dans ce livre qui est d'imagination<sup>8</sup>.

In queste righe, designando il Maldoror di Lautréamont quale unico essere metamorfico capace di sopportare l'orrore concentrazionario, Delbo sottolinea ancora una volta come il fantastico possa costituire il solo strumento per restituire una realtà che non coincide con nessuna

<sup>7</sup> Cfr.: « [...] l'homme, frappé par les hommes, est radicalement altéré, il n'existe plus dans son identité personnelle, non seulement tombé au-dessous de la personne, mais au-dessous de tout rapport collectif réel, en ce sens déjà hors du monde, être sans horizon» (Blanchot 1969: 193).

<sup>8</sup> C. Delbo, *La réalité du fantastique*, article inédit, cit. in Dunant (2016).

delle immagini del mondo conosciuto. Inoltre, nei *Chants de Maldoror* la fantasmagoria non è evocata solo nelle metamorfosi animalesche del personaggio ducassiano, ma anche attraverso i numerosi dispositivi narratologici che riescono a creare un mondo dove sogno e realtà formano un magma indistinto. Ma l'opera ducassiana non offre solo una soluzione all'impossibile riproduzione mimetica della realtà concentrazionaria: Delbo ritiene che l'immaginario possa restituire la verità di un'epoca e costituirne una testimonianza nell'atto stesso della sua trasfigurazione. Così, considerato il carattere fortemente estraniante della realtà concentrazionaria, se Lautréamont scrivesse di Auschwitz: «avec la matière du fantastique et l'imaginaire, celui-là laisserait aux hommes-qui-liront, le témoignage d'une époque, d'une réalité que des hommes de chair et de faiblesse ont vécues (car ils n'étaient plus hommes-qui-lisent). Et ce témoignage serait terrible».

### 3. La fantasmagoria degli spettri della memoria

Ma Maldoror scompare dalla lunga lettera scritta nel 1951 a Louis Juvet<sup>9</sup> e poi pubblicata nel 1965 con il titolo *Spectres, mes compagnons*. Questo scritto pur ispirato alla *réalité du fantastique* assume la forma di lungo flusso di coscienza, all'interno del quale Delbo fa dell'esperienza concentrazionaria il punto di avvio per una riflessione più ampia su temi universali quali la memoria, l'amore, l'amicizia, l'arte e il teatro, a partire dal significato di cui è portatore ognuno dei personaggi evocati durante la sua prigionia. Così, la cella «où les murs réfléchissent les nuances de l'imagination, toutes les couleurs du souvenir» (Delbo 1995: 15), come una lanterna magica proietta via via sulle pareti Elettra, Don Juan, Antigone, Ondine, Fabrice del Dongo e Alceste, personaggi con i quali Charlotte dialoga e che, in fondo, non sono altro che immagini del suo doppio. La proiezione dei personaggi non si riduce tuttavia a una semplice metalessi narrativa poiché, evocati all'interno del testo, essi non appagano solo una riflessione sulla letteratura: essi sono spettri della memoria, «allucinations salvatrices» (Chiappone-Lucchesi 2009: 192) che incarnano, attraverso le loro nature profondamente differenti, il senso di umanità e il loro legame con l'esistenza umana. Non tutti seguiranno Delbo, una volta abbandonata la cella nel suo viaggio verso Romainville, e nessuno di loro varcherà la

<sup>9</sup> La collaborazione con Louis Juvet iniziata nel '37 avvicina Delbo al teatro che rimarrà un elemento costante in tutta la sua produzione. Per ogni approfondimento si rimanda a (Gelly, Gradwohl: 2013).

soglia del campo di concentramento, neanche Alceste, poiché il misantropo moleriano, pur abituato a rifuggire l'uomo, non avrebbe resistito in quel deserto dove – ci dice Delbo – tutte le passioni umane sono annientate e l'uomo cessa di esistere:

Là où les humains souffraient et mouraient, les personnages de théâtre ne pouvaient pas vivre. Dans ce climat de l'inhumain, dans cette lumière cruelle, rien ne pouvait vivre. Le personnage succombait ou plutôt cessait d'être, et c'était comme s'il n'avait jamais été. C'est ainsi que j'ai eu la certitude que le personnage de théâtre ne peut vivre que dans la société des hommes. Là où les hommes meurent, il meurt à son tour, après s'être décoloré en une image toujours plus pâissante qui s'évanouit comme un reflet dans la mémoire de moribonds (Delbo 1995: 36).

La fantasmagoria degli spettri della memoria si lega allora al mondo chiaroscurale della cella di Delbo, al susseguirsi di immagini traslucide e dai contorni indefiniti, al fine di restituire alla vita quel mistero che è alla base della *vis imaginativa* e che la luce accecante della realtà concentrazionaria ha annientato (cfr. Coquio, Lyon-Caen, Wiewiorka 2014: 221) come si legge anche in *Mesure de nos jours*, ultimo volume della trilogia concentrazionaria: «À quoi s'intéresser quand on décèle la fausseté, quand il n'y a plus de clair-obscur, quand il n'y a plus rien à deviner ni dans les regards ni dans les livres? Comment vivre dans un monde sans mystère ?» (Delbo 1971: 17). Perché quella che sembra essere una costante della scrittura di Delbo, è l'opposizione di luce e ombra che l'aporia concentrazionaria ha stravolto rovesciandone il significato simbolico: se la luce accecante dei campi diventa simbolo della non esistenza, l'ombra al contrario assume funzione salvifica.

#### 4. *Fantasmagorie del tempo sospeso e ricomposizione del reale*

Se in *Spectres* si delinea allora un processo progressivo di recupero dell'immaginazione, di ricostruzione della memoria in contrapposizione alla luce violenta che scompone il reale e che annulla l'esistenza, come anche qualsiasi facoltà immaginativa, in *Mesure de nos jours* la fantasmagoria assume una natura diversa, poiché essa non sarà più legata agli spettri del teatro interiore di Delbo, ma sarà prodotta dalla frizione fra memoria concentrazionaria e realtà del quotidiano la cui autenticità è tuttavia messa in discussione :

Tout était faux, visages et livres, tout me montrait sa fausseté et j'étais désespérée d'avoir perdu toute capacité d'illusion et de rêve, toute perméabilité

à l'imagination, à l'exploration. Voilà ce qui, de moi, est mort à Auschwitz. Voilà ce qui fait de moi un spectre (Delbo 1971: 16).

Questa nuova forma di immaginazione caratterizzata da un nuovo rapporto del soggetto con il reale all'indomani della liberazione, si costruisce a partire dalla scissione dell'io, duplicità che è condizione esistenziale del sopravvissuto e che è presente nei testi di Delbo attraverso la duplicazione del soggetto e della memoria<sup>10</sup>, poiché l'io tornato dai campi di concentramento si percepisce come altro da sé vivendo ancora, in una dimensione irreali, l'esperienza concentrazionaria. Come sottolinea infatti Luba Jurgenson (2009: 65-75) la memoria del sopravvissuto non si adatta alla dinamica tradizionale del ricordo e dell'oblio, poiché l'asse memoriale risulta profondamente alterato: «pour recouvrer pleinement son statut de vivant, le survivant doit non seulement assumer ses souvenirs de déporté, mais aussi réintégrer sa mémoire d'avant le camp, de façon à ce que les trois périodes avant-pendant-après reprennent place sur un même axe mémoriel, support de l'ipséité de l'individu».

Questa alterazione dell'asse memoriale permette di individuare due forme di fantasmagoria: se quella creata all'interno dei campi di concentramento recupera immagini dall'esistenza vissuta prima della deportazione, la fantasmagoria generata lontano dall'universo concentrazionario dopo la liberazione, trasfigura il reale quotidiano avvicinandolo all'onirico.

*Mesure de nos jours* si apre allora su un tempo sospeso<sup>11</sup> dove nulla sembra reale e dove Delbo, diventata spettro fra gli spettri, dà del reale una rappresentazione metamorfica.

<sup>10</sup> Delbo paragona la memoria alla pelle di serpente e di questa distingue due strati: lo strato profondo della memoria dei sensi e la memoria delle parole. La prima si rompe e lascia il soggetto muto, la seconda si ispessisce, crea la distanza che permette di parlare e di non lasciarsi annientare dall'esperienza: «À la différence de la peau de serpent, la peau de la mémoire ne se renouvelle pas. Oh, qu'elle durcisse encore... [...] dans cette mémoire profonde, les sensations sont intactes. C'est une grande chance, sans doute, que de ne pas me reconnaître dans ce moi qui était à Auschwitz. Et tout ce qui moi, maintenant, ne me concerne pas, tant sont séparées la mémoire profonde et la mémoire ordinaire, Je vis dans un être double» (Delbo 1985: 13).

<sup>11</sup> L'incipit di *Mesure de nos jours* riprende parte del testo conclusivo di *Spectres, mes compagnons* rafforzando l'idea di circolarità che caratterizza tutta l'opera di Delbo.

Così, il processo che permette di ricomporre il reale coincide inizialmente con la diafanizzazione delle compagne-deportate che, percepite in un primo momento come presenze costanti e reali nel viaggio verso Parigi, si trasformano via via in entità senza consistenza «transparentes, floues, spectres»<sup>12</sup> mettendo in discussione l'esistenza stessa di Delbo<sup>13</sup>, anche lei irreale e fluida come le sue compagne scomparse in un comune processo di dissoluzione: «Je ne sentais rien, je ne sentais pas exister, je n'existais pas. Combien de temps suis-je restée ainsi en suspension d'existence? [...] j'ai gardé de ce temps des images brumeuses où pas une tache claire ne permet de distinguer le sommeil de la veille. Longtemps» (Delbo 1971: 12).

Quella *suspension de l'existence* evocata nel testo rappresenta uno dei concetti fondamentali della memoria concentrazionaria, poichè essa è riferita a una temporalità stravolta in cui il reale manca di spessore esistenziale (cfr. Chiappone-Lucchesi 2009: 191-202). Il concetto di fluidità non può non ricordare gli studi bergsoniani sul tempo e, in particolare, il saggio *Matière et mémoire*, sebbene la fluidità intrinseca al movimento continuo del tempo è in Delbo alterata e innaturale, poichè non risponde a una «solidarietà fra passato e presente», per riprendere i termini di Bergson. Più che dall'unione fra due tempi, il processo memoriale è caratterizzato dall'opposizione fra due tempi e due luoghi, dove il prima e il dopo determinano una profonda scissione dell'io. La fluidità è infatti irreale, artificiosa poichè Delbo vive sospesa in «un presente senza realtà»:

Longtemps. Enfin, on m'a dit que mon absence au monde avait duré longtemps. Mon corps était sans poids, ma tête sans poids. Des jours, des jours, sans penser à rien, sans exister tout en sachant cependant – mais je ne me souviens plus aujourd'hui comment je le savais –, tout en ayant quelque sensation, à peine définissable, que j'existais. Je ne parvenais pas à me réhabituer à moi. Comment me réhabituer à un moi qui s'était si bien détaché que je n'étais pas sûre qu'il eût jamais existé? Ma vie d'avant? Avais-je eu une vie avant? Ma vie d'après? Étais-je vivante pour avoir un après, pour savoir ce que c'est qu'après? Je flottais dans un présent sans réalité (Delbo 2018: 173).

<sup>12</sup> Cfr.: «Elles étaient assises près de moi dans l'avion et à mesure que le temps accélérât, elles devenaient diaphanes, de plus en plus diaphanes, perdaient couleur et forme. Tous les liens, toutes les lianes qui nous reliaient les unes aux autres se détendaient déjà. [...] Je les regardais se transformer sous mes yeux, devenir transparentes, devenir floues, devenir spectres» (Delbo 1971: 9).

<sup>13</sup> Cfr.: «Si je confonds les mortes et les vivantes, avec lesquelles suis-je, moi?» (Delbo 1971: 11).

Questa fluidità che vanifica ogni tentativo di approccio diretto al reale, altera la visione facendo delle fantasmagorie non più lo spettro della memoria, ma uno strumento per recuperare il senso della realtà e ricostituirne la veridicità.

La lenta riappropriazione del reale, del tempo e dello spazio, si conclude infine con un processo inverso a quello di diafanizzazione: il reale inizialmente percepito come informe e astratto, comincia a connotarsi e a manifestarsi come quotidiano, rivelando tutta la sua autenticità e la sua concretezza. Abbandonata infatti l'opposizione fra luce e ombra, che caratterizzava la prima forma di fantasmagoria – quella legata agli spettri della memoria – la trasfigurazione del reale genera in *Mesure de nos jours*, attraverso un eccesso di cromatismi, una dimensione onirica che svanisce nel momento in cui la realtà comincia imporsi concretamente con «ses contours, ses couleurs, ses significations» (Delbo, 1971: 13). Così, al mondo che appariva a Delbo privo di ogni mistero, si sostituisce un mondo che, attraverso un processo progressivo di acquisizione di nitidezza e di forma, riacquista il suo spessore esistenziale.

Così la fantasmagoria, forma di immaginazione che si produce a partire dal divario fra mondo reale e spazio interiore, assume nuova funzione e nuove forme nella scrittura concentrazionaria di Delbo, sebbene tutte siano intrinsecamente legate alla memoria. Perché, sia quando la fantasmagoria anima i personaggi del teatro interiore di Delbo, sia quando si manifesta come trasfigurazione di un reale percepito come inautentico, essa è comunque lo strumento attraverso il quale recuperare la memoria assente, nel tentativo di includerla nello spazio della coscienza, e ricomporre quell'unicità dell'esistenza che è il senso della scrittura di Charlotte Delbo:

Pendant des jours et des nuits, j'ai dû m'acharner à affirmer mon être, à me saisir dans un effort extrême de conscience pour m'assurer de mon existence en face des fantômes qui voulaient l'absorber, l'engloutir. C'est ainsi sans doute que se recrée la vie intérieure, cet effort de la conscience pour embrasser son existence que Proust appelle la recherche du temps perdu (Delbo 1995:15).

#### *Riferimenti bibliografici*

- Antelme R. (1957), *L'espece humaine*, Paris, Gallimard.  
Bergson H. (1939), *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*, Paris, PUF.  
Blanchot M. (1969), *L'Entretien Infini*, Paris, Gallimard.

- Chiappone-Lucchesi M. (2009), *L'appel à l'imaginaire. Les spectres littéraires de Charlotte Delbo: de Molière à Giraudoux*, in P. Mesnard, *Dossier Charlotte Delbo*, in "Témoigner entre histoire et mémoire", 105, pp. 191-202.
- Coquio C., Lyon-Caen J., Wieviorka A. (2014), *Extraits de tables rondes: Interpréter l'histoire*, in C. Page (éd.), *Charlotte Delbo, œuvre et engagement*, Presses Universitaires de Rennes, pp. 217-222.
- Corbel L. (2014), *Le statut du témoignage dans Auschwitz et après: vérité, véracité et fiction*, in C. Page (éd.), *Charlotte Delbo, œuvre et engagement*, Presses Universitaires de Rennes, pp. 101-111.
- Delbo C. (n.d.), *La réalité du fantastique*, BNF, Fonds Delbo, 4-COL-2018-251, Succession Delbo.
- Delbo C. (1970), *Auschwitz et après II, Une connaissance inutile*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- Delbo C. (1971), *Auschwitz et après III, Mesure de nos jours*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- Delbo C. (1985), *La mémoire et les jours*, Paris, Berg International.
- Delbo C. (1995), *Spectres, mes compagnons*, Paris, Berg International.
- Delbo C. (2018) [1970], *Auschwitz et après II, III, Une connaissance inutile, Mesure de nos jours*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- Dunant G. (2016), *Charlotte Delbo: La vie retrouvée*, Paris, Grasset.
- Dresden S. (1997) [1991], *Extermination et littérature: les récits de la Shoah*, trad. fr. a cura di M. Lescot, Paris, Nathan.
- Gelly V., Gradwohl P. (2013), *Charlotte Delbo*, Paris, Fayard.
- Jurgenson L. (2009), *L'Identité narrative chez Charlotte Delbo. Un modèle choral*, in P. Mesnard (éd.), *Dossier Charlotte Delbo*, in "Témoigner entre histoire et mémoire", 105, pp. 65-75.
- Milner M. (1982), *La Fantasmagorie. Essai sur l'optique fantastique*, Paris, PUF.
- Parrau P. (1995), *Écrire les camps*, Paris, Belin.
- Pérez C.-P. (2014), *"L'imaginaire": naissance, diffusion et métamorphoses d'un concept critique*, in "Littérature", 1, pp. 102-116.
- Prévost C. (1965), *Entretien avec Charlotte Delbo*, in *La Déportation dans la littérature et l'art*, in "La Nouvelle Critique", 167.
- Ricœur P. (2000), *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil.
- Rousset D. (1946), *L'Univers concentrationnaire*, Paris, Éditions du Pavois.
- Rousset D. (1993), *Les jours de notre mort*, 2 voll, Paris, Hachette.
- Vray J.-B. (2003), *L'Imaginaire spectral de la littérature narrative française contemporaine*, Saint-Étienne, Presses Universitaires de Saint-Étienne.

