

Su alcuni ritorni intertestuali nell'opera di Irit Amiel

Abstract

On some intertextual returns in the works of Irit Amiel. The article starts by briefly introducing Irit Amiel, one of the best known Polish-Israeli authors. The aspects of her biography relevant to her literary output are highlighted. The most conspicuous part of the text is dedicated to the discussion of intertextuality in Amiel's works. First, it is presented in general terms with some examples of citation and allusion, followed by a more in-depth analysis of two of her works. It is argued that intertextuality shows a strong connection of Amiel to Polish literature, both before and after WWII, and gives significant insights to the interpretation of her work.

Keywords

Irit Amiel, Polish-Israeli Literature, Intertextuality, Shoah



© 2024 Arsen Hordziy

University of Genoa | 5480081@studenti.unige.it

Submitted on 2023, December 29th, Accepted on 2024, May 8th

DOI: 10.57616/PLIT_2024_10

The author declares that there is no conflict of interest.

pl.it | rassegna italiana di argomenti polacchi | 15 | 2024

ISSN: 2384-9266 | plitonline.it

1. Introduzione

A partire dal fallimento dell'Insurrezione di novembre, ma soprattutto dopo la Seconda guerra mondiale, la letteratura polacca è stata solitamente distinta in due grandi gruppi: quella scritta in patria e quella dell'emigrazione. Tuttavia, vi è un'altra categoria, difficilmente classificabile, definita da Jacek Leociak "terzo stato di aggregazione" (1994: 70): si tratta della cosiddetta letteratura polacco-israeliana, fiorita nella seconda metà del Novecento e all'inizio del XXI secolo. Gli autori appartenenti a questo considerevole e specifico fenomeno (Famulska-Ciesielska 2008: 37) intrattengono con le lingue che parlano e in cui scrivono rapporti complessi e variegati che hanno un fondamentale peso nelle questioni di definizione dell'identità personale (*ivi*: 30-32, 37). Tuttavia, è necessario sottolineare la natura transitoria della letteratura polacco-israeliana. Infatti, l'uso della lingua polacca in Israele caratterizza solo persone le cui vite erano direttamente legate alla Polonia e non è stato trasmesso alle seconde generazioni¹.

Una delle autrici polacco-israeliane più conosciute è Irit Amiel, la cui non ampia opera² ha suscitato un certo interesse da parte dei lettori e degli studiosi sulla Vistola³. Irena Librowicz, nome originale di Irit, nacque a Częstochowa il 5 maggio 1931 in una famiglia di ebrei polonizzati appartenenti alla media borghesia. Prima della Seconda guerra mondiale la bambina ricevette l'educazione a casa, dove si comunicava quasi esclusivamente in polacco, la sua prima lingua (Grzela 2012)⁴. Durante la guerra – passata in varie località della Polonia,

¹ Ryszard Löw, uno dei più importanti organizzatori della vita letteraria polacca in Israele, chiama la lingua polacca una "gobba diasporica" che non deve gravare sulle nuove generazioni (Przewrocka-Aderet 2022).

² La sua produzione è limitata alle opere indicate nella bibliografia: tre raccolte di poesie (1994, 1998, 2002), due raccolte di racconti brevi (1999, 2008), un volume di memorie (2014) e un'intervista fiume (2021), quest'ultima apparsa pochi mesi dopo la scomparsa di Irit Amiel il 16 febbraio di quell'anno. Inoltre, le poesie dei tre volumetti menzionati sono state raccolte in un'unica edizione corredata dalle traduzioni in inglese a opera di Marek Kazmierski (2016). Si noti che tutte le citazioni delle poesie di Amiel nel seguito dell'articolo provengono da quest'ultima edizione; invece, quelle dei racconti in *Osmaleni* (Scottati) si riferiscono alla seconda edizione del volume del 2010.

³ Le raccolte *Osmaleni* (con postfazione di Michał Głowiński) e *Podwójny krajobraz* (Fratture) (con prefazione di Henryk Grynberg) sono state tra le finaliste del premio letterario Nike. Inoltre, la stima tributata ad Amiel risulta più chiaramente se si presta attenzione al livello degli editori che ne hanno pubblicato l'opera, soprattutto dopo il periodo iniziale di entrata sul mercato. Ad oggi, l'unico lavoro monografico dedicato alla scrittrice di Częstochowa è il recente libro di Marta Tomczok *Irit Amiel: życie* (2021). Si tratta di una biografia letteraria in cui la vita è vista come racconto polifonico. Al suo interno occasionalmente compaiono questioni legate all'intertestualità, ma soprattutto vi è un'ampia bibliografia precedente. È necessario menzionare lo studio di Karolina Famulska-Ciesielska (2008) che prende in esame il problema dell'identità nella letteratura polacco-israeliana, dove Irit Amiel è una delle autrici più discusse. Anche qui è presente un'importante ricognizione bibliografica.

⁴ Se, da una parte, è chiaro che l'unica lingua insegnata a Irena era il polacco, dall'altra, è più difficile capire quale era il posto dello yiddish nella comunicazione tra i genitori e con il resto della famiglia. I ricordi di Amiel possono sembrare a volte contraddittori, o perlomeno non meglio esplicitati. Infatti, nelle conversazioni con Piśkiewicz-Bornstein la scrittrice menziona il fatto, assente altrove, che la madre parlasse lo yiddish a casa (2021: 32).

soprattutto a Cześćochowa e Varsavia – Irena perse la maggior parte della famiglia, tra cui gli amatissimi genitori, assassinati a Treblinka nel 1942. Dopo il ritorno nella città natale nel 1945, la ragazza, ormai quattordicenne, decise assai presto di emigrare in Palestina e riuscì a partire già nel settembre di quello stesso anno.

Nella “terra degli antenati” la futura scrittrice seguì un percorso non dissimile da quello di moltissimi altri “nuovi arrivati” consistente nella veloce e necessaria assimilazione alla società locale, di cui uno degli aspetti principali nei primi decenni dell'esistenza dello Stato d'Israele era l'abbandono delle lingue della diaspora⁵. Il graduale ritorno al polacco si verificò solo a partire dagli anni Ottanta: alla fine di quella decade, in concomitanza con l'intensificazione della vita letteraria polacca in Israele, Amiel si avvicinò sempre di più agli ambienti culturali più attivi degli ebrei polacchi a Tel Aviv, cominciò a tradurre e divenne dopo qualche anno membro dell'Associazione degli autori di lingua polacca in Israele (*Związek autorów piszących po polsku w Izraelu*), fondata nel 1986.

Molti sono i motivi che spinsero, o permisero, ad Amiel di iniziare a scrivere. L'autrice stessa dichiara che per lei era indispensabile che dall'esperienza della Shoah fossero passati molti anni, per cominciare a elaborare il trauma, per poterne scrivere senza *pathos* e con una certa distanza, creando un linguaggio semplice e attento (Amiel 2014: 216). Amiel era inoltre consapevole di aver raggiunto un alto livello di conoscenza dell'ebraico, tale da consentirle di usarlo a fini letterari (Amiel, Piśkiewicz-Bornstein 2021: 119; Grzela 2012). Infatti, le sue prime poesie furono scritte in questa lingua, ma immediatamente autotradotte in polacco. La raccolta *Osmaleni* e l'autobiografia seguirono invece il processo inverso. Beata Tarnowska (2016: 118), richiamandosi alla terminologia proposta da Ekundayo Simpson, parla di “bilinguismo interterritoriale” nell'opera della maggior parte degli scrittori ebrei polacchi residenti in Israele ma nati e cresciuti in Europa, la cui lingua madre è rimasta il principale strumento di creazione artistica per il resto della vita.

2. L'intertestualità nell'opera di Irit Amiel: il caso della cultura polacca

2.1. Considerazioni generali

Così prende avvio questo viaggio all'indietro, questa odissea verso il passato, fino all'inizio stesso, alla Genesi, alla lingua dell'infanzia, a una frase sentita una volta, alle strofe di poesie conservate nella memoria, alle canzoni e ai vecchi dimenticati odori portati via dal vento del tempo. [...] Si vive in un paese, uno qualsiasi. Si parla a qualcuno

⁵ Per quanto riguarda i sopravvissuti alla guerra in Europa, Tarnowska ricorda che l'esperienza e il tema della Shoah ostacolavano l'assimilazione in Israele (2006: 177-179); Famulska-Ciesielska è solo in parte d'accordo con questa diagnosi, riconoscendo che gli obblighi della difficile vita quotidiana nei primi decenni dopo la proclamazione dello Stato ebraico potevano diventare fonte di motivazione personale per superare i traumi (2008: 75-76; cfr. Amiel 2014: 212).

in una lingua, una qualsiasi. La madre gli canta in quella lingua le ninnenanne, lo rimprovera, il padre lo fa ridere e gli racconta le fiabe. E quella diventa la lingua più importante della vita (Amiel 2014: 219)⁶.

Uno degli aspetti formali più significativi dell'opera di Amiel è il frequente ricorso all'intertestualità, di cui due sono le fonti principali: da una parte, la Bibbia ebraica (in misura minore altri testi sacri della tradizione) e, dall'altra, la cultura polacca in senso lato, in primo luogo la letteratura e la musica⁷. Va tuttavia ricordato che il termine "intertestualità" può essere ambiguo e usato in modi diversi. Qui si prende in considerazione il suo significato più circoscritto; meno capiente, come vuole Michał Głowiński (1986: 77-78), o riconducibile a ciò che Ziva Ben-Porat definisce "intertestualità retorica" (1990: 258). In questa prospettiva rientrano frammenti di opere preesistenti, intertesti, diventati elementi strutturali e semantici del testo ospitante⁸.

Il ritorno al polacco in Amiel è indice non solo di un tentativo di ricostruzione della propria identità, ma anche di un progetto letterario radicato nella realtà storica della Shoah. Si tratta innanzitutto di un lavoro sulla memoria che ha lo scopo di mantenere il ricordo di ciò che è successo e di coloro che non sono riusciti a salvarsi alla "gheenna europea", cui si accompagna una riflessione sulle conseguenze che lo sterminio esercita nel tempo sui reduci (cfr. Olszewska 2014: 544-547). La scrittrice riprende quindi la lingua (e il bagaglio culturale ad essa collegato) del mondo "prima del diluvio", la quale è allo stesso tempo strettamente connessa alla Shoah, avvenuta proprio sul territorio polacco (Grzela 2012)⁹.

L'intertestualità legata alla cultura polacca nell'opera di Irit Amiel è decisamente dominata dalla poesia e dalla canzone. La presenza della poesia può essere dovuta alla relativa facilità con cui si ricordano i versi e in particolare alla pratica ormai in disuso di imparare poesie a memoria. Senza escludere la possibilità che la scrittrice avesse altro materiale a disposizione, questo getta luce sul suo processo creativo e decisionale incentrato sulla ricostruzione in letteratura di esperienze autobiografiche. In effetti, Amiel possedeva a casa una propria biblioteca e un "archivio delle citazioni", fatto da frammenti di testi, ripresi alla lettera o parafrasati, trascritti dall'autrice stessa nel corso di molti anni, spesso senza riferimenti bibliografici. Dopo la morte della scrittrice sono stati trovati

⁶ Qui e di seguito, ove non diversamente indicato, la traduzione è mia.

⁷ I due aspetti non sono nettamente separati in quanto la Bibbia è parte integrante anche della cultura polacca e, più specificamente, perché nell'introdurre citazioni letterali o modellare il proprio linguaggio su quello biblico, il più delle volte Amiel ricorre alla traduzione rinascimentale di Jakub Wujek. Tuttavia, questo tema non sarà qui trattato.

⁸ Ciononostante, è comunque un campo piuttosto vasto poiché sarebbe difficile separare i dispositivi come la citazione e l'allusione dalla trasformazione, l'imitazione, la parodia ecc., ma anche dalle questioni più ampie legate ai generi e agli stili.

⁹ Questa è stata a lungo la prospettiva dominante attraverso cui la Polonia era vista in Israele; quindi, il polacco rappresentava spesso per i sopravvissuti alla Shoah non solo una profonda ferita personale, ma anche una vergogna da tenere nascosta agli occhi della società. Di conseguenza, come ricorda Laura Quercioli, la scelta della lingua in cui scrivere era per loro particolarmente difficile e dolorosa (2004: 121-122).

vari taccuini con questo tipo di appunti (Amiel, Piśkiewicz-Bornstein 2021: 227 n. 97). La situazione è simile nel caso della musica. Amiel stessa rammenta nelle memorie che i suoi genitori avevano il giradischi e la radio, e nomina poi alcuni titoli di canzoni che le sono rimaste impresse (2014: 37-38).

2.2. La citazione e l'allusione

Le due modalità d'inserimento di riferimenti intertestuali più frequenti sono la citazione e l'allusione, che compaiono spesso a contatto e il cui spettro tematico e cronologico perlopiù non è particolarmente ampio. La prima può essere ulteriormente divisa in due tipi: un procedimento citazionale più semplice, consistente nell'introduzione dei titoli di libri, poesie e canzoni¹⁰, e uno più esteso, dove ci sono frammenti di testi anteriori, non di rado privi di esplicite indicazioni di provenienza, talvolta senza dispositivi grafici distintivi¹¹. Tuttavia, si tratta sempre di pochi versi appartenenti perlopiù a opere lette, ascoltate e cantate negli anni Trenta e nella prima metà della decade successiva. In entrambi i casi le citazioni restituiscono in modo conciso il

¹⁰ Qui, come anche nella nota successiva, sono riportate le occorrenze non citate altrove nell'articolo: la canzone patriottica legata all'Insurrezione di Varsavia *Hej chłopcy, bagnet na broń* (Amiel 2008: 69); il romanzo *W pustyni i w puszczy* senza l'indicazione dell'autore, Henryk Sienkiewicz (*ivi*: 88); la canzone di chiesa *Chwalcie taki umajone* (Amiel 2010: 39); la poesia *Treblinka* di Władysław Szlengel con l'indicazione dell'autore (*ivi*: 67).

¹¹ Innanzitutto, vi sono tre casi di autocitazione (un procedimento piuttosto frequente nelle memorie *Życie – tytuł tymczasowy*): le poesie *Babel* (di per sé particolarmente interessante in quanto uno degli esempi più brillanti di intertestualità biblica) e *Współczesny mit* (entrambe con il nome dell'autrice in calce) poste in esergo rispettivamente a *Podwójny krajobraz* (2008: 6) e a *Osmaleni* (2010b: 6), e la strofa finale – il cui ultimo verso è ripreso da Julian Tuwim – della poesia *Mniej zmarli* (senza attribuzione autoriale) che chiude il racconto *Daniel* (2010: 35). Le citazioni in *Podwójny krajobraz*: i due versi iniziali (il secondo leggermente distorto) della prima strofa e due del ritornello della canzone *To ostatnia niedziela* di Mieczysław Fogg (il cantante è menzionato) e in conclusione dello stesso racconto la seconda strofa del ritornello di *Przytul, uściśnij, pocatuj* dello stesso artista (2008: 63-64). Molte più citazioni vi sono in *Osmaleni*: due versi della ninnananna *Śpij dziecię moją matką* e di nuovo due della canzone popolare *Umarł Maciek, umarł* (2010: 37); una frase di Henryk Grynberg sulla sorte dei sopravvissuti alla Shoah letta in un imprecisato libro di Hanna Krall (*ivi*: 43) (Grynberg ne conferma la paternità, ma non cita Krall [2011: 541-542], la quale non compare neppure in altri testi che prendono in considerazione il racconto in questione [Gosk 2000: 47; Tomczok 2021: 10-11]); poche parole dell'allegria canzone del XVI secolo *Pojedziemy na łów* (*ivi*: 45); una breve filastrocca posta in apertura di un programma radiofonico di Janusz Korczak (*ivi*: 51); le prime due strofe della poesia *Żal* di Antoni Słonimski, con una generica attribuzione a un poeta (*ivi*: 64-65), e quasi subito dopo i quattro versi iniziali della canzone *Mitość Ci wszystko wybaczy* di Hanka Ordonówna (*ivi*: 66). Infine, in *Spóźniona*: poco più di un verso, le parole conclusive, della poesia di Tuwim *Żydek* (2016: 22); i tre versi di apertura del quarto libro del *Pan Tadeusz* di Adam Mickiewicz, senza l'indicazione dell'autore (*ivi*: 66); il primo verso della canzone *W siódmym niebie* di Adam Aston, senza nominare il cantante (*ivi*: 82); due versi adattati al nuovo contesto (cambio dei tempi verbali) della canzone cortese *Ty pójdziesz górą* (*ivi*: 120) (tra l'altro nominata in *Nad Niemnem* e *Australczyk* di Eliza Orzeszkowa); un verso, forse erroneamente ricordato, che potrebbe riferirsi a *Zielona brzoźka* cantata da Adam Aston e la prima strofa della canzone per bambini *Stary niedźwiedź mocno śpi* (*ivi*: 152).

mondo socioculturale dei personaggi dei racconti e delle poesie e servono ad accrescere l'autenticità storica degli episodi narrati. Nondimeno, a monte si deve trattare della volontà di dare la propria testimonianza sul passato, dei cui ricordi i testi memorizzati sono una parte significativa.

Tale procedimento appare chiaro soprattutto là dove alcuni elementi del contesto narrativo sono costruiti in funzione dei frammenti ricordati, la cui presenza viene esplicitamente giustificata con un commento autoriale. Ciò è facilitato dalla tecnica artistica di Amiel che permette di sostituire i nomi di persone realmente esistite e di separare e rimettere insieme singoli episodi veramente avvenuti, di cui la futura scrittrice poteva essere protagonista o testimone. Uno degli esempi più interessanti si trova nel racconto *Opcje* (*Le opzioni*) (2008: 65-69). Qui Celinka Grin, *alter ego* di Irena Librowicz, scappa dal ghetto e cerca rifugio presso dei conoscenti dei genitori dalla parte ariana, ma tutti hanno paura di nascondere una bambina ebrea, che alla fine viene accolta dalla vecchia domestica dei vicini di casa. La donna è chiamata da Amiel Andzia, anche se in realtà era Tekla (Amiel 2014: 84-85). Tale cambiamento consente il riferimento alla canzone *Panna Andzia ma wychodne* di Tadeusz Faliszewski. Introdotta la citazione, la narratrice fa contrastare ironicamente le allegre parole cantate prima della guerra da lei e dalla domestica con la realtà del mondo rappresentato¹², modellato su quello in cui avvenne l'episodio autobiografico.

L'allusione è meno frequente della citazione ed è suddivisibile nelle due macrocategorie di solito comprese nel suo significato: riferimento erudito o indiretto e appropriazione fraseologica (Machacek 2007: 525-526). Il primo tipo non è dissimile dalla citazione di soli titoli dal punto di vista funzionale, pur essendo incorporato nel testo in maniera più mimetica¹³. Il secondo può essere di difficile riconoscimento per la prevalente assenza di specifici indicatori discorsivi e, di conseguenza, intraprende un gioco più sofisticato con la memoria letteraria del lettore che dovrebbe arrivare in modo autonomo a un'agnizione di lettura. Così succede, ad esempio, in *Z izraelskiego tygla* (*Dal crogiolo israeliano*) (2010b: 85-102), dove Elkana, uno dei protagonisti (la cui identità di sopravvissuto alla Shoah è nota a una sola persona del kibbutz), commenta in modo poco comprensibile agli altri la distribuzione delle provviste con gli elicotteri agli ebrei evacuati da Bagdad e collocati nei "campi di transito", in quel momento allagati per il maltempo, con la frase "[...] almeno

¹² "E finalmente giunge alla casa di Andzia [...] Proprio quell'Andzia con cui cantavano spesso di domenica 'La signorina Andzia ha oggi il giorno libero e oggi pure lei è una gran dama...' Andzia non è affatto una 'gran dama' e non è sola perché condivide l'alloggio con altri in un appartamento confiscato dai tedeschi [...]" (Aż nareszcie dociera do mieszkania Andzi [...]. Tej właśnie Andzi, z którą nieraz w niedzielę śpiewały "Dziś Panna Andzia ma wychodne i dziś jest sama wielka dama..." Andzia bynajmniej nie jest "wielka dama" i nie jest sama, bo mieszka kątem w zarekwirowanym przez Niemców mieszkaniu [...], Amiel 2008: 68). Amiel sfrutta due diversi significati della parola "sama".

¹³ Nella seconda strofa della poesia dove compare la citazione di Mickiewicz vi sono allusioni al suo *Pan Tadeusz*: sono menzionati qui i nomi di alcuni personaggi del poema e si parla del "grande Adam" (Amiel 2016: 66); *Dybuk* si riferisce al racconto omonimo di Hanna Krall, cui la poesia di Amiel è dedicata (*ivi*: 124); la poesia ***[*Pierwszy wchodzi do komory...*] allude alle opere e ai personaggi di Janusz Korczak (*ivi*: 146).

è pane gettato ai vivi"¹⁴. In questo caso l'appropriazione fraseologica si riferisce in maniera anacronistica (in quanto l'episodio raccontato da Amiel è ambientato nel 1950) al romanzo di Bogdan Wojdowski *Chleb rzucony umarłym* (*Pane gettato ai morti*) del 1971¹⁵. Se è vero che l'intertestualità attiva semanticamente entrambi i testi in questione (Ben-Porat 1990: 258), l'allusione appena citata non è adatta solo a livello tematico, ma in più sottolinea la viva presenza del trauma provocato dalla guerra nella vita dei reduci¹⁶. Infatti, la sola vista del campo di transito fa riaffiorare a Elkana le immagini del ghetto di Varsavia, dove si svolge la maggior parte del romanzo di Wojdowski.

2.3. L'analisi intertestuale di due casi

Nella produzione letteraria di Irit Amiel si trovano opere in cui la concentrazione intertestuale è più alta e la configurazione più complessa rispetto agli esempi citati sopra. Si tratta in generale di intertestualità biblica, ma non mancano riferimenti alla cultura polacca. In questo caso è più opportuno prendere in considerazione l'interezza dei testi in questione, anche perché la loro estensione è sempre limitata. Due esempi in particolare danno la possibilità di osservare insieme i diversi dispositivi retorico-discorsivi appartenenti all'ambito di cui ci occupiamo: il racconto breve *Pożegnanie mojej martwej klasy* (*Il congedo della mia classe morta*)¹⁷ (Amiel 2010b: 82-84) e la poesia *Rozmowa z dzieckiem* (*Conversazione con bambino*) (Ead. 2016: 140, 142).

Il congedo della mia classe morta presenta una situazione irrealistica in cui la narratrice autodiegetica, una vecchia signora sopravvissuta alla Shoah ed emigrata in Israele, più di cinquanta anni dopo la Seconda guerra mondiale porta in gita a Eilat i compagni d'infanzia che non riuscirono a sopravvivere. Il presente tanto moderno della bella città israeliana è contrapposto ai ricordi del tempo della guerra, indissolubilmente legati alla Polonia: da qui nasce la rete intertestuale dell'opera. Nel secondo paragrafo del racconto i bambini assassinati sono introdotti con una serie di titoli di opere letterarie che ci riportano al periodo precedente la liquidazione del ghetto. Vengono qui ricordati il romanzo *Nad czarną wodą* (*Sull'acqua nera*) di Halina Górska¹⁸ e le poesie *Piotr Płaksin* (*Pietro il Piagnone*) e *Lokomotywa* (*La locomotiva*) di Julian Tuwim. Inoltre, è citata la Confraternita dei Cavalieri Azzurri¹⁹, formata dai

¹⁴ "[...] To przynajmniej chleb rzucony żywym" (Amiel 2010b: 97).

¹⁵ Amiel ricorda in *Ostatnie fastrygi* che il romanzo di Wojdowski aveva lasciato in lei il segno più profondo di tutti gli altri libri sulla Shoah (Amiel, Piśkiewicz-Bornstein 2021: 97).

¹⁶ È un tema esplorato in tutta l'opera di Amiel. Per descrivere la condizione dei sopravvissuti alla Shoah la scrittrice ha coniato il termine *osmałeni*, scottati, anneriti dal fumo.

¹⁷ Il racconto è ripetuto in *Podwójny krajobraz* (2008: 99-101) ed è dunque presente nel volume *Fratture*, tradotto da Marzena Borejczuk (2010a: 119-221).

¹⁸ Si potrebbe anche speculare che il ricco e raffinato gioco coloristico del racconto di Amiel prenda avvio dal titolo del libro di Górska.

¹⁹ La traduzione italiana della denominazione è di Borejczuk. Nel *Congedo...* Amiel chiama in polacco questa organizzazione "związek", mentre nelle memorie parla di "hufiec" (2014: 62).

ragazzi ebrei che volevano aiutare i bambini ancora più sfortunati di loro trasferiti nel ghetto da altre località. Questa organizzazione allude chiaramente alla trama di *Nad czarną wodą*, il libro esplicitamente menzionato nella frase precedente. Nelle sue pagine si parla infatti di un'associazione filantropica di matrice socialista chiamata *Związek Błękitnych*, ovvero l'Unione degli Azzurri²⁰, che aiutava gli abitanti più poveri delle periferie di Leopoli, soprattutto i figli di operai.

L'opera di Górska fa immaginare un mondo dove siano possibili fratellanza e solidarietà, introducendo inoltre il tema dell'impatto della letteratura sulla vita reale grazie al suo potere di risvegliare nell'uomo gli istinti più nobili. In effetti, questo fu il caso dei ragazzi del ghetto che avevano deciso di comportarsi altruisticamente grazie alla lettura del romanzo²¹. *La locomotiva*, da parte sua, è una poesia straordinariamente nota e diffusa che descrive in modo divertito e spensierato il progresso della tecnica moderna tramite il *topos* del treno. Un elemento disturbante, ancor prima dell'interpretante²² più significativo, è introdotto invece da *Piotr Płaksin*, dove si parla di ferrovie, ma vi è un'atmosfera di tristezza, amore non ricambiato e suicidio. A questo punto è utile ribadire il fatto che l'intertestualità attiva entrambi i testi: sia quello ospitante sia, attraverso il frammento ospitato, l'intertesto di riferimento. Tuttavia, bisogna sottolineare che l'opera citante ha comunque un ruolo primario (Głowiński 1986: 82) e, in aggiunta, la portata del riferimento varia a seconda delle conoscenze del lettore²³. Di conseguenza, la cornice interpretativa dell'intertesto è costruita dalla ricontestualizzazione fornita nel nuovo ambiente ospitante²⁴.

Nel racconto di Amiel l'interpretante principale è dato da una breve proposizione a conclusione del paragrafo dove troviamo le citazioni menzionate sopra: "[...] e poi quella locomotiva li portò via per sempre"²⁵. È un commento che cancella tutte le illusioni suscitate dalle belle opere letterarie richiamate

²⁰ Si tratta di un'organizzazione veramente esistita, di cui Górska fece parte (cfr. Baumgardten 1983: 65-74, Lissa: 75-80).

²¹ Amiel menziona l'opera, pubblicata nel 1931, anche altrove, dando più dettagli riguardo al suo grande impatto sui ragazzi della scuola clandestina nel ghetto di Częstochowa (2014: 62-63; Ead., Piśkiewicz-Bornstein 2021: 58).

²² L'interpretante è "un insieme di fattori che definisce nel nuovo contesto l'atteggiamento verso il testo acquisito" (Głowiński 1986: 87).

²³ Infatti, nella traduzione italiana sparisce la citazione di Górska e del suo romanzo, mentre rimane la menzione della Confraternita. Le poesie di Tuwin, invece, sono esplicitamente definite "lunghe" nel testo e il poeta si è guadagnato una nota a piè di pagina.

²⁴ Michael Riffaterre parla di "modalità di attivazione dell'intertesto" (1985: 43).

²⁵ "[...] A potem ta lokomotywa zabrała ich bezpowrotnie" (Amiel 2010b: 82). Si deve qui notare che la struttura dell'intera frase nella traduzione italiana di Borejczuk è leggermente diversa e l'effetto della conclusione del paragrafo risulta meno pregnante, anche se la traduttrice ha cercato di compensare la diversa conoscenza della poesia di Tuwin in Italia e la minore connotazione della parola "locomotiva" ("Tutti i membri della Confraternita dei Cavalieri Azzurri: Monius, Lucek, Leika, Mareczek, Chaika, Lucynka, Lilka, Jurek, Halinka, Dorcia, Szlamek, Rachelka, Zenek e Natasza, conoscevamo a menadito le lunghe poesie di Julian Tuwin, *Pietro il Piagnone* e *Locomotiva*, e seguitavamo a declamarle l'un l'altro prima che una locomotiva vera li portasse via per sempre" [Amiel 2010a: 119]).

prima²⁶, ricordandoci che anche la parte più alta della cultura umana non ebbe alcun peso nella sorte dei morti nella Shoah (cfr. *** *[Pierwszy wchodzi do komory...]*, Amiel 2016: 146). Inoltre, possiamo qui scorgere la constatazione di quanto fossero inutili le aspirazioni prebelliche di assimilazione alla polonità. In tale contesto sembra significativo il fatto che sia Tuwim sia Górska fossero ebrei polacchi (cfr. Amiel, Piśkiewicz-Bornstein 2021: 88), quest'ultima fucilata dai nazisti a Leopoli nel 1942. Si noti poi che il riferimento alla *Locomotiva* e la sottolineatura dell'impossibilità di una sua lettura innocente dopo la Shoah²⁷ aprono a una rete intertestuale più vasta (cfr. Morawiec 2016); a cominciare forse dalla poesia omonima di Stanisław Wygodzki (1947: 64), sopravvissuto a un tentativo di suicidio durante il trasporto ad Auschwitz ed emigrato nel 1968 in Israele. L'opera di Wygodzki, adottando lo stile di Tuwim, racconta in forma di lamento il viaggio della figlia verso il campo²⁸. Il tragico contrasto – espresso con un linguaggio semplice e pieno di amara (auto)ironia – tra le belle illusioni e la brutale realtà è rafforzato dalle ultime battute del racconto di Amiel, in cui la narratrice non riesce a motivare il fatto di essere l'unica sopravvissuta del gruppo. Salvarsi non è mai una faccenda nobile, come tra i primi ha affermato Tadeusz Borowski; qui viene dunque messa in discussione la "fedeltà eterna" che si erano giurati i ragazzi della Confraternita.

Vi sono altre due opere con cui il racconto di Amiel è in dialogo tramite l'allusione. Sono diverse rispetto alle fonti intertestuali precedenti in quanto provengono dagli anni Sessanta e Settanta. La prima è *Wszyscy byli odwrócenii* (*Tutti voltavano le spalle*) di Marek Hłasko²⁹: un racconto lungo ambientato a Eilat, nel quale uno dei protagonisti è un ebreo polacco sopravvissuto alla Shoah. Amiel incorpora il titolo di Hłasko nel testo parlando della morte dei bambini del ghetto che nessuno volle notare: "[...] scordandosi [i ragazzi] che in realtà nessuno ne avrebbe mai tratto il benché minimo giovamento, visto che tanti anni prima tutti quanti erano stati ridotti in fumo e in cenere, intanto

²⁶ È una tecnica tipica di Amiel, anche al di fuori dell'intertestualità. Si veda per esempio: "[...] Alla scuola clandestina in via Krótka leggevamo Parlano i Secoli / ma a noi non dissero niente e molto poco durarono [...]" ([...] Na kompletach na Krótkiej czytaliśmy Mówią Wieki / ale nam nic nie powiedziały i bardzo krótko trwały [...], Amiel 2016: 152). Nel caso di *Mówią wieki* si tratta di un manuale di polacco, sebbene Amiel parli di storia (Amiel, Piśkiewicz-Bornstein 2021: 58).

²⁷ Del valore simbolico fortemente ambiguo della *Locomotiva* Amiel parla in *Ostatnie fastrygi*. Da un lato, si tratta di un bel ricordo d'anteguerra e la declamazione della poesia riesce a calmare anche nel presente, dall'altro, fu una locomotiva a portare a Treblinka le persone più care (2021: 88).

²⁸ Wygodzki provò a suicidarsi insieme alla famiglia, ma la dose di barbiturici fu insufficiente: la moglie e la piccola figlia si sarebbero solo addormentate, mentre il poeta, in uno stato di ottundimento, sarebbe riuscito a scappare (Szabłowska-Zaremba 2010: 220).

²⁹ "Odwrócony", voltato dall'altra parte, è un'espressione più generalmente usata per descrivere il comportamento dei testimoni indifferenti della Shoah, sebbene nel contesto del racconto di Hłasko il suo significato sia diverso. Lo scrittore polacco infatti fa qui riferimento al modo in cui i sopravvissuti all'Olocausto venivano accolti in Israele nei primi anni dopo la guerra. Nelle conversazioni con Piśkiewicz-Bornstein Amiel aggiunge che "ognuno era voltato verso i propri affari" e che i nuovi immigrati servivano come forza lavoro e per l'esercito (2021: 184).

che il mondo voltava loro le spalle" (2010a: 120)³⁰. È molto probabile che l'ambientazione del *Congedo...* sia dovuta proprio a *Wszyscy byli odwrócen*i. Amiel compie un piccolo omaggio a uno dei suoi scrittori preferiti³¹ che non solo aveva sollevato nella propria opera questioni legate all'Olocausto, ma aveva anche descritto acutamente la realtà israeliana a cavallo tra gli anni Cinquanta e Sessanta.

Il secondo intertesto che *Il congedo...* richiama già a partire dal titolo è lo spettacolo teatrale di Tadeusz Kantor *Umarła klasa* (*La classe morta*). La famosa opera del drammaturgo polacco è un lavoro complesso dal significato universale, però alcuni suoi elementi sembrano essere in modo specifico in dialogo con il breve testo di Amiel. Innanzitutto, non si può prescindere dal tema della Shoah che molti critici riconoscono in Kantor. Zygmunt Greń, il primo ad aver espresso tale opinione, sostiene che la lezione che si svolge all'interno della *Classe morta* contenga la tragica storia del popolo ebraico compiutasi in Polonia (1977: 4). A livello esplicito è sicuramente rilevante per Amiel la teoria kantoriana del Teatro della Morte. I bambini del *Congedo...*, tuttavia, possiedono irrimediabilmente una sola dimensione perché a loro non era stato permesso di diventare vecchi. Essi tornano non per sedersi sui banchi di scuola, ma nella mente dell'unica testimone rimasta in vita, che porta i fantasmi innocenti della propria infanzia sempre custoditi nella memoria.

Il secondo caso che si vuole prendere qui in esame, questa volta costruito interamente sull'intertestualità, è la poesia *Rozmowa z dzieckiem* (*Conversazione con bambino*). Si tratta di una riscrittura della poesia omonima di Władysław Szlengel (1977: 87-89)³², autore ebraico-polacco assassinato a Varsavia nel 1943, cui l'opera di Amiel è dedicata. Szlengel mette in scena una conversazione tra madre e figlio nel ghetto di Varsavia durante la quale il bambino chiede cosa vogliano dire le parole "tempo fa" e "lontano". La donna fatica a spiegare questi concetti, legati nella sua mente ai tempi felici di una volta, a qualcuno che non conosce altra vita che quella del ghetto.

Nella riscrittura di Amiel si possono individuare alcune tecniche tipiche di questa autrice. In primo luogo, la narrazione viene condensata riducendo considerevolmente il numero dei versi³³, di cui sei sono ripresi dalla poesia di Szlengel interamente³⁴ ed altri in parte, mentre il resto è modellato sullo stile del poeta ebraico-polacco. In secondo luogo, cambia il contesto in cui la

³⁰ "[...] zapominają, że już nikt z nich nic nie będzie miał, że poszli z dymem przed laty, kiedy wszyscy byli odwróceni" (Amiel 2010b: 83).

³¹ Nel racconto *Do trzech razy sztuka* di Amiel, Hłasko, affascinato dalla Eilat da *western* della fine degli anni Cinquanta, è citato come lo scrittore preferito della madre del protagonista (2008: 36).

³² Si veda anche la scelta di testi tradotti in italiano da Laura Quercioli in *Cosa leggevo ai morti* (Szlengel 2010).

³³ Per un altro chiaro caso di questa tecnica si veda per esempio la poesia *Próba* che riscrive i versi 1-12 del capitolo 22 della *Genesi* (Amiel 2016: 158).

³⁴ La prima strofa di Amiel, contenente due versi ripresi da Szlengel, è messa tra virgolette: "Come spiegare... e perché / che da qualche parte lontano esiste ancora un mondo" (Jak wytłumaczyć... i po co / że gdzieś jeszcze w dali jest świat, 2016: 140). Questa citazione è rilevante in vista della conclusione della poesia della scrittrice israeliana.

storia narrata è ambientata: Amiel rappresenta una conversazione tra nonna e nipote in riva al mare in Israele nel 1992. La scrittrice opera un ribaltamento della situazione originaria, il cui perno rimane però ancorato alla Seconda guerra mondiale. Infatti, il nipote della protagonista conosce solo il presente sicuro e confortevole, ma è curioso di sapere cosa significano le parole "tempo fa all'epoca" e "là", sicuramente sentite spesso pronunciare dalla nonna³⁵. Tuttavia, questa non trova immagini adatte per spiegare un passato inenarrabile per la sua brutalità.

Nella poesia di Irit Amiel si possono individuare due tipi di interpretante strettamente interconnessi tra loro: da un lato, le nuove coordinate geografico-temporali e, dall'altro, i cambiamenti introdotti nei versi acquisiti. Il primo è esplicito anche al di là dell'ambientazione della scena indicata in apertura del componimento e sottolinea con maggior forza il periodo e il luogo di composizione. Infatti, sotto il titolo vi è una dedica a Szlengel ("in memoria di Władysław Szlengel mezzo secolo dopo")³⁶ e, nel momento in cui deve spiegare il concetto di lontananza, la nonna ricorre all'esempio di Masada, più facilmente comprensibile a un bambino nato e cresciuto in Israele ("Là vuol dire piccolo bimbo / che così dolcemente hai intrecciato le manine / che può essere più lontano di Masada [...]")³⁷. Il secondo tipo di interpretante, che deriva in modo logico dal primo, serve a modificare la prospettiva del lettore sul passato e sul presente. A questo scopo nello specifico è indispensabile la conoscenza dell'intertesto, altrimenti non si comprende l'operazione letteraria della scrittrice di Częstochowa. In Szlengel il passato è un tempo felice e pieno di belle esperienze (non solo della madre che parla, ma anche dell'autore), mentre il presente è quello misero e pericoloso della vita nel ghetto ("una volta vuol dire foto di gita [...] / e pane bianco senza crusca...", "Ma come spiegare al bambino / quel passato chiaro e glorioso, / se niente... non sa proprio niente... [...]"), "Come spiegare le rotaie / e lunga strada verso orizzonti senza fine / la felicità di correre in una carrozza letti / e gli impazziti express)³⁸. In Amiel al contrario il passato è – come abbiamo indicato – quello della Shoah, conosciuta dalla nonna, mentre il presente dà la possibilità di andare senza preoccupazioni in gita al mare ("Nonna e bambino sulla spiaggia cala / la sera Il bambino ha il visino rosa / la nonna i capelli biondi", "Come spiegare a un bambino / quel passato morto e vivo / se niente... per fortuna, non sa niente [...]"), "Come descrivergli le rotaie / e l'impazzita strada verso la morte / affamati

³⁵ "Dawno", "wtedy", "tam" ("tempo fa", "all'epoca", "là") sono parole chiave nell'opera di Irit Amiel, costantemente presenti nella vita dei sopravvissuti alla Shoah (cfr. *Tu i tam*, 2016: 44). È probabile che il lessico usato da Szlengel, vicino alla sensibilità poetica di Amiel, abbia significativamente ispirato la riscrittura della poesia *Rozmowa z dzieckiem* da parte della scrittrice israeliana.

³⁶ "Pamięci Władysława Szlengla pół wieku później" (Amiel 2016: 140).

³⁷ "Tam to znaczy chłopczykowi mały / coś rączki tak słodko splótt / że może być dalej niż Masada [...]" (Amiel 2016: 140).

³⁸ "Dawno – to zdjęcia z wycieczki [...] / i biały chlebek bez siczki...", "Lecz jak wytłumaczyć dziecku / tę przeszłość jasną i sławną, / gdy nic... nic przecież nie wie... [...]", "Jak wytłumaczyć szyny / i długą drogę w bezkresy, / radość mknięcia w sleepingu / i oszałamie ekspresy" (1977: 88-89).

assetati e angosciati / e una fine spietata")³⁹. Il ricordo doloroso del passato della nonna porta l'io narrante a chiudere la poesia con una domanda terribile che modifica i versi iniziali ripresi da Szlengel: "come spiegare... e perché / quel nero mondo infernale?"⁴⁰.

3. Conclusioni

Nella maggior parte dei casi gli autori polacco-israeliani manifestano quella che sulla scia di Famulska-Ciesielska si può definire "polonità da non polacchi" (2008: 151-154, 160-163), inestricabilmente connessa alla complessa storia degli ebrei in Europa. Irit Amiel chiama il suo (e il loro) rapporto con la Polonia "amore non ricambiato", "nieodwzajemniona miłość" (2010b: 13). In effetti, il ritorno della scrittrice al polacco è un fatto culturale e individuale, estraneo a considerazioni politiche, e rappresenta la riconquista della dimensione privata della lingua. Amiel, infatti, non ha mai rimpianto la scelta di emigrare e i suoi ritorni fisici in Polonia sono stati ben pochi (Amiel, Piśkiewicz-Bornstein 2021: 201-207).

Il ritorno al polacco ha fornito al progetto letterario di Amiel un naturale contesto culturale di riferimento, per quanto riguarda sia la memoria dell'infanzia e della guerra sia la riflessione sulla vita successiva dei reduci. È necessario aggiungere che la scrittrice ha anche ampliato tale contesto, intrecciando all'esperienza polacca quella israeliana. La lingua è una parte fondamentale della sua identità e le consente di elaborare i traumi del passato, di conservare e tramandare il ricordo del mondo che non esiste più⁴¹. A questo aspetto, come si è visto, è strettamente connessa la questione dell'intertestualità.

L'intertestualità legata alla cultura polacca è presente in tutta la sua opera, perlopiù sotto forma di citazione e allusione, ma vi è anche un caso classificabile come riscrittura. Tali richiami possono essere suddivisi in due categorie cronologiche. Da una parte, le opere composte prima del 1945 (da Mickiewicz fino alle canzoni dell'Insurrezione di Varsavia passando per i canti di chiesa) si riferiscono direttamente all'esperienza vissuta in Polonia. Dall'altra, quelle successive (tematicamente incentrate sulla Shoah), benché in numero minore, indicano la presenza di significativi contatti con la cultura polacca coltivati anche in Israele. Siccome l'intertestualità così come è stata considerata sopra

³⁹ "Babka i dziecko na plaży zapada / zmrok Dziecko ma buzię różową / babka ma włosy blond", "Jak wytłumaczyć dziecku / tę przeszłość martwą i żywą / gdy nic... na szczęście, nic nie wie [...]", "Jak opisać mu szyny / i oszalałą drogę na śmierć / w głodzie pragnieniu i trwodze / i bezlitosny kres" (2016: 140, 142).

⁴⁰ "Jak wytłumaczyć... i po co / ten czarny piekielny świat" (2016: 142).

⁴¹ Una situazione simile è presentata da Halina Birenbaum, un'altra autrice polacco-israeliana, nella poesia *piosenki "stare jak świat"*: "[...] si vorrebbe fuggire da questi suoni / ma al tempo stesso assorbirli fino in fondo - / successi d'anteguerra / 'canzoni vecchie come il mondo' / dei miei genitori massacrati del fratello / la loro traccia - la prova che c'erano [...]" ("[...] chciałoby się uciec od tych dźwięków / ale równocześnie wchłonać je do dna - / przedwojenne przeboje / 'piosenki stare jak świat' / moich zgładzonych rodziców brata / ich ślad - dowód że byli [...]", 2010: 55).

è opzionale, è rilevante che tra tutte le letture di Amiel (molte delle quali esplicitamente menzionate in *Ostatnie fastrygi*) proprio quelle polacche acquistino un posto di tale prominenza. Ciò è indice non solo delle radici culturali dell'opera della scrittrice, ma anche della sua destinazione primaria. Infatti, il lettore modello è chiaramente quello sulla Vistola⁴².

La lingua di Irit Amiel è innanzitutto una lingua del *tam* (là) e del *wtedy* (allora), quella in cui si nasce e che diventa "la più importante della vita" (Amiel 2014: 219). Questa lingua è la più adatta per trasmettere artisticamente le esperienze vissute e l'intertestualità che in essa compare crea una rete interpretativa in espansione cui è possibile continuare ad attribuire sempre nuovi significati.

Bibliografia

Bibliografia primaria

- Amiel I. (1994), *Egzamin z Zagłady*, Oficyna Bibliofilów, Łódź.
 Amiel I. (1998²), *Egzamin z Zagłady*, Oficyna Bibliofilów, Łódź.
 Amiel I. (1998), *Nie zdążyłam...*, Oficyna Bibliofilów, Łódź.
 Amiel I. (1999), *Osmaleni*, Świat Literacki, Izabelin.
 Amiel I. (2002), *Wdychać głęboko*, Świat Literacki, Izabelin.
 Amiel I. (2008), *Podwójny krajobraz*, Prószyński i S-ka, Warszawa.
 Amiel I. (2010a), *Fratture*, trad. italiana M. Borejczuk, Keller, Rovereto.
 Amiel I. (2010b²), *Osmaleni*, Czuły Barbarzyńca, Warszawa.
 Amiel I. (2016), *Spóźniona / Delayed*, trad. inglese M. Kazmierski, Austeria, Budapest – Kraków.

Bibliografia secondaria

- Amiel I. (2014), *Życie – tytuł tymczasowy*, Czuły Barbarzyńca, Warszawa.
 Amiel I., Piśkiewicz-Bornstein A. (2021), *Ostatnie fastrygi*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.
 Baumgardten A. (1983), *Chłopak z "Błękitnych"*, in: Koźniewski K. (a cura di), *Książka dla Karola*, Czytelnik, Warszawa: 65-74.
 Ben-Porat Z. (1990), *Forms of Intertextuality and the Reading of Poetry: Uri Zvi Greenberg's Bashaar*, "Proof texts", X, 2: 257-281.
 Birenbaum H. (2010), *Moje życie zaczęło się od końca*, Państwowe Muzeum Auschwitz-Birkenau, Oświęcim.

⁴² Si deve altresì ricordare che Irit Amiel è quasi sconosciuta in Israele. A questo proposito è istruttivo l'esempio di *Życie – tytuł tymczasowy*, pubblicato in Polonia da Czuły Barbarzyńca nel 2014 e in Israele tre anni più tardi a spese dell'autrice. Inoltre, è importante non perdere di vista il contesto in cui sono nati i testi di Amiel. La scrittrice ha infatti debuttato molto tardi all'interno dell'ambiente letterario polacco-israeliano di Tel Aviv nel momento in cui la sua letteratura è iniziata a essere pubblicata in Polonia.

- Famulska-Ciesielska K. (2008), *Polacy, Żydzi, Izraelczycy: tożsamość w literaturze polskiej w Izraelu*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń.
- Głowiński M. (1986), *O intertekstualności*, "Pamiętnik Literacki", LXXVII, 4: 75-100.
- Gosk H. (2000), *Albo się żyje, albo się umiera*, "Nowe Książki", 1: 46-47.
- Greń Z. (1977), *Nie pogrzebani*, "Życie Literackie", 26: 4.
- Grynberg H. (2011), *Pamiętnik*, Świat Książki, Warszawa.
- Grzela R. (2012), *Jestem tą, która tam była. Z Irit Amiel rozmawia Remigiusz Grzela*, <https://remigiusz-grzela.pl/?page_id=968> [ultimo accesso: 15.03.2024].
- Leociak J. (1994), *Na obu brzegach*, "Nowe Książki", 3: 70-71.
- Lissa Z. (1983), *Muzyka dla Karola*, in: Koźniewski K. (a cura di), *Książka dla Karola*, Czytelnik, Warszawa: 75-80.
- Machacek G. (2007), *Allusion*, "PMLA", CXXII, 2: 522-536.
- Morawiec A. (2016), *Janka Heschel's Locomotive (to Betżec)*, "Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Polonica", XXXVI, 6: 161-178.
- Olszewska K. (2014), *Pamięć autobiograficzna w twórczości pisarek polsko-izraelskich*, in: Ławski J., Olech B. (a cura di), *W blasku i w cieniu historii*, vol. II, serie: *Żydzi wschodniej Polski*, Alter Studio, Białystok: 519-548.
- Przewrocka-Aderet K. (2022), *Garb diasporyczny. Z Ryszardem Löwem rozmawia Karolina Przewrocka-Aderet*, "Kalejdoskop", 2, <<https://kalejdoskop.co.il/article/garb-diasporyczny/>> [ultimo accesso: 04.12.2023].
- Riffaterre M. (1985), *The Interpretant in Literary Semiotics*, "The American Journal of Semiotics", III, 4: 41-55.
- Quercioli Mincer L. (2004), *Le frontiere della lingua. Memorie ebraiche fra Polonia e Israele (Irit Amiel, Miriam Akavia, Ida Fink)*, in: Ascarelli R. (a cura di), *Oltre la persecuzione. Donne, ebraismo, memoria*, Carocci, Roma: 119-132.
- Szabłowska-Zaremba M. (2010), *Tragarz pamięci – rzecz o Stanisławie Wygodzkim*, in: Buryła S., Molisak A. (a cura di), *Ślady obecności*, Universitas, Kraków: 213-230.
- Szlengel W. (1977), *Co czytałem umartym: wiersze getta warszawskiego*, a cura di I. Maciejewska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Szlengel W. (2010), *Cosa leggevo ai morti: poesie e prose del ghetto di Varsavia*, a cura di L. Quercioli Mincer, Sipintegrazioni Edizioni, Casoria.
- Tarnowska B. (2016), *Bejn polanit le'iwrit: o polsko-hebrajskim bilingwizmie literackim w Izraelu (rekonesans)*, "Wielogłos", XXVIII, 2: 99-123.
- Tarnowska B. (2006), *Smak obcości: tożsamość i zakorzenienie na przykładzie polskiego pisarstwa w Izraelu*, in: Zamojski J. (a cura di), *Migracje i kultura*, vol. XI, serie: *Migracje i społeczeństwo*, Instytut Historii PAN, Warszawa: 173-193.
- Tomczok M. (2021), *Irit Amiel: życie*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź.
- Wygodzki S. (1947), *Lokomotywa*, "Twórczość", 7-8: 64.