

VerbaManent/*Clessidre*

Dipartimento di Scienze Umanistiche

TEMPO E SHOAH

Politiche dell'oblio e forme testimoniali

A cura di

Matteo Di Figlia e Daniela Tononi



PALERMO
UNIVERSITY
PRESS

VerbaManent

Direttore: Francesca Piazza

Clessidre. Dialoghi interdisciplinari sulla memoria

Serie diretta da Matteo Di Figlia e Daniela Tononi

Comitato scientifico internazionale: Beatrice Barbalato (Université catholique de Louvain), Jagna Brudzinska (Universität Köln), Giuseppe Di Benedetto (Università di Palermo), Stéphanie Lanfranchi (Ecole Normale Supérieure de Lyon), Francesco Lotoro (Presidente della “Fondazione Istituto di Letteratura Musicale Concentrazionaria”), Gadi Luzzatto Voghera (Direttore della Fondazione Centro di Documentazione ebraica contemporanea), John Greenfield (University of Porto), Aldo Schiavello (Università di Palermo)

Tempo e Shoah. Politiche dell’oblio e forme testimoniali

A cura di Matteo Di Figlia e Daniela Tononi

ISBN (a stampa): 978-88-5509-130-5

ISBN (online): 978-88-5509-131-2

Volume realizzato con il contributo del Dipartimento di Scienze Umanistiche dell’Università di Palermo

UPI Opera sottoposta a
UNIVERSITY peer review secondo
PRESS ITALIANE il protocollo UPI

© Copyright 2020 New Digital Frontiers s.r.l.

Viale delle Scienze, Edificio 16 (c/o ARCA)

90128 Palermo

www.newdigitalfrontiers.com

Indice

Prefazione. Il Giorno della Memoria e il racconto del fascismo
italiano
MATTEO DI FIGLIA 1

Introduzione. La parola e la memoria
DANIELA TONONI 9

Tempo primo

Autori tedeschi ed editoria italiana dopo le leggi razziali
NATASCIA BARRALE 15

Babij Jar: lo sterminio taciuto e l'arte dell'eufemismo
DUCCIO COLOMBO 31

Ebraismo, identità e memoria. Quattro scene dalla vita di Ar-
nold Schönberg (1874-1951)
DARIO OLIVERI 49

La lingua alla prova del lager
SALVATORE DI PIAZZA 79

Interludio

- L'ossessione della memoria
ANDREA LE MOLI 101
- Israele tra mito e storia
ABRAHAM B. YEHOSHUA 105

Tempo secondo

- Fantasmî e trasmigrazioni. Le memorie degli altri in Georges
Perec e Richard Mosse
VALERIA CAMMARATA 113
- Quattro modi di dimenticare. Wiesel, Freud, Blanchot, Kafka
MICHELE COMETA 131
- «La memoria come patrimonio di sofferenza». Le pietre d'in-
ciampo (*Stolpersteine*) di Gunter Demnig in via Madonna dei
Monti a Roma
GABRIELLA DE MARCO 147

Prefazione. Il Giorno della Memoria e il racconto del fascismo italiano

MATTEO DI FIGLIA

Questo volume apre la serie *Clessidre. Dialoghi interdisciplinari sulla memoria*, interna alla collana *VerbaManent* edita dal dipartimento di Scienze Umanistiche dell'Università degli Studi di Palermo. È significativo che il primo prodotto della serie parta dagli interventi tenuti da alcuni docenti al seminario svoltosi in occasione del Giorno della Memoria 2019. Da tempo, il 27 gennaio rappresenta una tappa ineludibile per chiunque si interessi di *memory studies*, ma come tutte le date di un calendario civico, anch'esso ha subito non poche trasformazioni, legate ai contesti. Tra gli anni '90 del XX secolo e l'inizio del decennio successivo, è stato notato, il dibattito che portò alla sua istituzionalizzazione coincise con una crisi di legittimità degli Stati nazionali che cercarono di fronteggiarla anche attraverso tali strumenti. In Italia, scomparivano anche i partiti di massa, altri grandi interpreti delle memorie collettive, e cambiava drasticamente il racconto pubblico del fascismo e delle sue responsabilità, come del ruolo storico dell'antifascismo¹. Non da ultimo, si trasformava il rapporto tra il mondo ebraico italiano e le sinistre, divenuto spesso conflittuale per via del dibattito su Israele, che a volte contribuì a mettere in luce un antisemitismo di sinistra, e fors'anche

¹G. De Luna, *La repubblica del dolore. Le memorie di un'Italia divisa*, Feltrinelli, Milano 2011; R.S.C. Gordon, *Scolpito nei cuori. L'olocausto nella cultura italiana (1944-2010)*, Bollati Boringhieri, Torino 2013. Per una riflessione "coeva" sul ruolo del fascismo nell'immaginario italiano: D. Bidussa, *Il mito del bravo italiano*, Il Saggiatore, Milano 1994.

per via dell'affievolirsi o del rimodularsi dell'orizzonte semantico antifascista, fin lì terreno comune².

Col mutare dei tempi, sono emerse anche voci in qualche modo dubbiose circa gli effetti dell'istituzionalizzazione di una simile data. In un libro recente, Valentina Pisanty comincia il suo ragionamento constatando che negli stessi anni in cui «la Shoah è stata oggetto di capillari attività commemorative in tutto il mondo occidentale», «il razzismo e l'intolleranza sono aumentati a dismisura proprio nei paesi in cui le politiche della memoria sono state implementate con maggior vigore»³. Potremmo aggiungere al «razzismo» e all'«intolleranza» di cui parla Pisanty anche il fascismo? Me lo domando perché in questi stessi mesi si è discusso, peraltro con l'intervento di autorevoli storici⁴, sulla possibilità di definire «fascista» parte della cultura politica odierna nella quale allignano i sentimenti xenofobi di cui si è accennato. Vorrei allora concentrare la mia attenzione su un aspetto che, sia chiaro, rappresenta solo un parziale angolo visuale, e che pure trovo di non secondaria importanza: come è mutato il racconto del fascismo nei dibattiti sorti intorno al Giorno della Memoria?

Nonostante l'ampio consenso conseguito al momento del voto parlamentare, è stato notato, già durante l'iter di approvazione della legge erano emersi conflitti, legati in parte al ruolo che si attribuiva all'Italia nelle persecuzioni, e in parte al tentativo, avanzato da destra, di ottenere una sorta di «bilanciamento ideologico», un pari riconoscimento, cioè, per le vittime del comunismo. Solo in filigrana, però, queste tensioni emersero nelle manifestazioni organizzate per la prima ricorrenza, il 27 gennaio 2001⁵. A

²G. Luzzatto Voghera, *Antisemitismo a sinistra*, Einaudi, Torino 2007; M. Di Figlia, *Israele e la sinistra. Gli ebrei nel dibattito pubblico italiano dal 1945 a oggi*, Donzelli, Roma 2012; G. Schwarz, A. Marzano, *Attentato alla sinagoga. Roma, 9 ottobre 1982: il conflitto israelo-palestinese e l'Italia*, Viella, Roma 2013; A. Tarquini, *La sinistra italiana e gli ebrei. Socialismo, sionismo e antisemitismo dal 1892 al 1992*, Il Mulino, Bologna 2020. Ma vedi anche *L'Italia racconta Israele. 1948-2018*, a cura di M. Toscano, Viella, Roma 2018.

³V. Pisanty, *I guardiani della memoria e il ritorno delle destre xenofobe*, Bompiani, Milano 2019, p. 5.

⁴E. Gentile, *Chi è fascista?*, Laterza, Roma-Bari 2019.

⁵R.S.C. Gordon, *Scolpitelo nei cuori*, cit., pp. 284-298 (la citazione è tratta da p.

Milano si svolse il più importante corteo, che in qualche modo richiamava la compresenza, nel discorso pubblico sulla deportazione, di mondo ebraico e militanza politica antifascista. A Piazza Duomo, dove i due interventi più importanti furono quelli del rabbino capo di Milano e del segretario nazionale della Confederazione generale italiana del lavoro (Cgil), si giunse dopo esser partiti dal luogo simbolo di Piazzale Loreto, mentre lo striscione che apriva il corteo recava la scritta «No al razzismo e al fascismo»⁶. Si avevano dunque riferimenti in parte simili a quelli allora adoperati per le celebrazioni del 25 aprile⁷.

Qualche mese dopo la manifestazione milanese cambiò il contesto politico, con l'insediamento del secondo governo guidato da Silvio Berlusconi. Esso annoverava tra gli alleati anche Alleanza nazionale (An), il cui leader Gianfranco Fini stava promuovendo una problematica riflessione sull'eredità del fascismo, che auspicava un allontanamento dalle radici neofasciste del partito, e di Fini medesimo, e che incontrava non poche resistenze all'interno della stessa An⁸. Anche per questo, il 27 gennaio del 2002, le due principali manifestazioni ebbero atmosfere diversissime. A Roma, fu ancora evidente come la memoria della liberazione dei campi e quella della liberazione dal fascismo parlassero linguaggi simili. Il Presidente della Repubblica Carlo Azeglio Ciampi trascorse parte della giornata «nelle sedi delle associazioni combattentistiche e partigiane», dove, con un tema classico dell'ideologia patriottico-resistenziale sviluppato già nell'immediato dopoguerra, proclamò l'esistenza di «un filo rosso che unisce la nostra storia, dal Risorgimento

287). Sull'idea di competizione tra vittime vedi anche G. De Luna, *La repubblica del dolore*, cit., pp. 96 e ss. Più in generale sul ruolo della vittima nel dibattito pubblico D. Giglioli, *Critica della vittima*, Notetempo, Roma 2014.

⁶S. Buzzanca, «Nè oblio né revisionismo nel giorno della memoria», in «la Repubblica», 28 gennaio 2001, p. 5.

⁷Sulle celebrazioni del 25 aprile: C. Cenci, *Rituale e memoria: le celebrazioni del 25 aprile*, in *Le memorie della repubblica*, a cura di L. Paggi, La Nuova Italia, Firenze 1999, pp. 325-378. Per interessanti considerazioni sulle religioni civili della repubblica antifascista: G. Schwarz, *Tu mi devi seppellir. Riti funebri e culto nazionale alle origini della Repubblica*, Utet, Torino 2010.

⁸Sul tema G. S. Rossi, *La destra e gli ebrei. Una storia italiana*, Rubettino, Soveria Manelli 2003 e G. Rigano, *Gli ebrei e la destra, la destra e gli ebrei*, Carocci, Roma 2009.

alla Resistenza [...]». Il suo omaggio agli ebrei vittime dello sterminio nazista si univa a una visita alla prigione di via Tasso, dove «molti protagonisti della Resistenza vennero torturati e assassinati»⁹. Lo stesso giorno, il presidente dell'Unione delle comunità ebraiche italiane (Ucei), Amos Luzzatto, si recò invece a Trieste, dove si svolse una cerimonia alla Risiera di San Saba, un tempo campo di prigionia e smistamento per deportati. Il clima, qui, era tutt'altro che sereno: si registrarono dure contestazioni contro il deputato di An Roberto Menia, assessore del comune di Trieste, e si svolse persino un'altra commemorazione, in poemica con la prima, al cimitero ebraico, cui pare partecipassero circa un terzo degli ebrei della comunità triestina, mentre il presidente della comunità stessa si recò alla cerimonia alla Risiera¹⁰. Il conflitto scaturiva dalla memoria del fascismo («Menia è uno di quelli che ancora festeggiano la marcia su Roma», dichiarò l'organizzatore della contromanifestazione), e Amos Luzzatto, nelle dichiarazioni rese in quelle ore, non nascose il punto: nulla aveva in contrario, dichiarò, circa l'idea di un viaggio di Fini in Israele, ma ciò non avrebbe risolto i problemi legati alla rielaborazione del fascismo, per cui auspicava un «passo» deciso da parte di Fini:

Mi dicono che non lo fa perché ha delle difficoltà nel partito, ma io non sono uno psicoterapeuta politico. E lo incontrerò volentieri, se è disponibile a chiarire la disponibilità di An rispetto al fascismo [...]. Perché è vero – dice – che molti di loro non avendo partecipato al fascismo non hanno alcunché da riconciliare. Il punto è ben più profondo. Se dicono, come dicono, che esisteva la destra prima, durante e dopo il fascismo, ci dicano anche che c'è discontinuità tra essa e il fascismo, da quando c'è e in cosa consiste. A tutt'oggi, Gianfranco Fini non lo ha detto, e se non c'è discontinuità non c'è riconciliazione¹¹.

Nato nel 1928, dunque poco più giovane di Ciampi, Luzzatto era nipote di Dante Lattes, tra i principali interpreti del sionismo italiano, e si era

⁹C. Lazzaro, *Ciampi ai giovani: non dimenticare è un dovere*, in «Corriere della Sera», 28 gennaio 2002, p. 5. L'ultimo virgolettato era del cronista.

¹⁰R. Morelli, *Luzzatto a Fini: "incontriamoci"*, *ivi*, 28 gennaio 2002, p. 5.

¹¹La cronaca della giornata triestina e le dichiarazioni di Luzzatto *ivi*. Vedi anche M. Manzin, *Trieste, fascisti all'assessore di An*, in «la Repubblica», 28 gennaio 2002, p. 9.

salvato dal disastro delle discriminazioni e delle persecuzioni proprio perché si era recato nell'insediamento ebraico in Palestina. Tornato in Italia, dopo la guerra aveva avviato una carriera di medico, ma anche una incessante attività politica¹². La sua autorevolezza derivava da molte cose, tra cui una straordinaria storia di vita e una ricca cultura ebraica, ma all'acume della sua analisi contribuiva anche l'occhio del militante che aveva assorbito la cultura antifascista e socialista.

Nel frattempo, il Giorno della Memoria mutava forma. Manifestazioni simili a quella organizzata a Milano nel 2001 riguardarono forse le iniziative locali, ma le celebrazioni ritenute più importanti a livello nazionale, pur insistendo moltissimo sulle commemorazioni e sui momenti di riflessione con gli studenti delle scuole, non assunsero più la formula del corteo e del comizio di piazza. Cambiava lo spazio della memoria e la sua relazione con la politica, che diveniva a volte una competizione: «In un giorno come questo – diceva Corrado Augias il 27 gennaio del 2002 – non voglio neanche sfiorare la politica, italiana o di Israele, la memoria viene prima della politica [...]»¹³.

Intanto, si registravano effetti distorsivi. Poteva succedere, ad esempio, che non poche cronache delle cerimonie svoltesi per il 27 gennaio, nei primi anni duemila, non menzionassero neanche la parola «fascismo»¹⁴; anche grazie a questo svuotamento, l'attenzione era tutta posta sul nazismo, cui in alcuni casi venne affiancato il comunismo. Non era un accostamento del tutto nuovo, poiché, come noto, era già stato sviluppato durante la Guerra fredda, specie nel dibattito americano, sotto la categoria di «totalitarismo»¹⁵. Quando questa giustapposizione appariva nella prosa utilizzata intorno al Giorno della Memoria, però, si riempiva di un significato diverso, centrato sul ruolo delle vittime che a vario titolo potevano attribuirsi alle due ideologie. Fu un tema molto caro a Berlusconi¹⁶, ma che trovava riscon-

¹²A. Luzzatto, *Conta e racconta. Memorie di un ebreo di sinistra*, Mursia, Milano 2008.

¹³«la Repubblica», 27 gennaio 2002, p. 12.

¹⁴G. Bocca, *Il giorno della ragione*, in «La Repubblica», 27 gennaio 2002, pp. 1-13; C. Brambilla, *Le persecuzioni agli ebrei, un macigno sulla memoria*, *ivi*, 28 gennaio 2003, p. 32; G. Battistini, *Olocausto, il dovere del ricordo*, *ivi*, 28 gennaio 2004, p. 9.

¹⁵S. Forti, *Il totalitarismo*, Laterza, Roma-Bari 2005.

¹⁶A. Arachi, *Berlusconi: il Novecento verrà ricordato anche per gli orrori di nazi-*

tri in più contesti: così, ad esempio, nel 2004, nella stessa pagina dedicata al Giorno della memoria dal *Corriere della Sera*, si potevano ritrovare il resoconto delle visite ad Auschwitz, il riferimento alle stragi nazifasciste fatto da Ciampi, e un piccolo comunicato che dava conto di un'iniziativa organizzata da Luciano Violante sull'esodo da Istria, Fiume e coste dalmate, a detta di Violante coperto da un silenzio per il quale si additava «una grande responsabilità del Pci», per cui «il confine ideologico è prevalso su quello geografico»¹⁷. Infine, va registrata un'ulteriore, e contestuale, lettura del fascismo, che lo ricollegava alle leggi razziali: «Il fascismo *delle leggi razziali* era il male assoluto», si leggeva in un articolo su *la Repubblica* che, in quello stesso gennaio del 2004, ricostruiva il percorso di Fini circa il lascito del regime¹⁸, e che lasciava intravedere il rischio di fondo: che l'unica critica al fascismo potesse derivare dal suo antisemitismo, ovvero, dalla memoria di vittime divenute tali non per una loro scelta politica. Alcune durissime reazioni, in realtà, vennero proprio da rappresentanti delle istituzioni ebraiche, i quali ricordarono le più generali e antiche responsabilità della dittatura¹⁹, rifiutando dunque quella raffigurazione, che ebbe però vita fortunata, tanto da riaffiorare il 27 gennaio del 2013, quando ancora, stavolta per voce di Berlusconi, «le leggi razziali» venivano presentate come l'unica «colpa» di un regime per tutto il resto apprezzato, e di cui venivano paradossalmente sminuite anche le responsabilità nella persecuzione del 1943-45, ancora attribuite prevalentemente al nazismo²⁰.

Da allora, il quadro politico si è ulteriormente trasformato, ma resta una questione di fondo, legata al ruolo che intendiamo riconoscere al fascismo nel nostro modo di concepire il Giorno della Memoria, e dunque all'atten-

simo e comunismo, in «Corriere della Sera», 28 gennaio 2003, p. 6; G. Luzi, *Ciampi e Berlusconi accusano: "Leggi razziali, una vergogna"*, *ivi*, 28 gennaio 2005, p. 4.

¹⁷ «Corriere della Sera», 27 gennaio 2004, p. 11.

¹⁸ A. Longo, *Fini: "L'antisemitismo nascosto sotto le spoglie dell'antisionismo"*, in «la Repubblica», 28 gennaio 2004, p. 9.

¹⁹ A. Torcino, «*Fenomeni storici diversi. Non classifichiamo il male*», in «Corriere della Sera», 28 gennaio 2005, p. 2.

²⁰ Trovo il testo dell'intervento di Berlusconi e le annesse polemiche e rettifiche in «la Repubblica», 28 gennaio 2013, pp. 2-3; e «Corriere della Sera», 28 gennaio 2013, p. 8.

zione che intendiamo porre al modo in cui la nostra comunità «racconta la sua storia nazionale, nei suoi momenti alti e, soprattutto, nei suoi momenti di ombra dove a prevalere è la violenza esercitata più che quella subita»²¹.

²¹D. Bidussa, *Il giorno della memoria. Alla ricerca di nuove libertà*, che leggo nella versione pubblicata sul sito della Fondazione G. Feltrinelli: <http://fondazione-feltrinelli.it/il-giorno-della-memoria-alla-ricerca-di-nuove-date-di-liberta/?fbclid=IwARovx5POjgKsVFgnRjgUGNVty18zEMd5M5zUljcvTzn8LPJm7ZCxtSh9BU>.

Introduzione. La parola e la memoria

DANIELA TONONI

A partire dagli anni '30 furono molte le forme di limitazione alla libertà d'espressione: tra il 28 marzo e il 17 luglio 1931 la Repubblica di Weimar intensificò i suoi attacchi nei confronti degli intellettuali di sinistra imponendo la censura a più di cinquanta riviste¹. Con l'imposizione di una politica culturale diretta emanazione del Reich nazista, quanti si misuravano con la scrittura – intellettuali, teorici, storici e autori – si dovettero confrontare, prima di tutto, con le mutate logiche che animavano la stampa e la politica editoriale. Coloro che traducevano il loro tempo all'interno di una produzione memorialistica, attraverso una più ampia scrittura letteraria o attraverso la riflessione teorica, si trovarono a dover fronteggiare, in prima istanza, il mutato sistema editoriale che, rispondendo a una politica censoria, limitò fra l'altro anche la circolazione dei testi stranieri e stravolse i processi di trasferimento culturale al fine di realizzare il progetto di epurazione della letteratura nazionale. Se prima del '45 la politica culturale nazista condizionò e limitò fortemente la libertà di chi scriveva, nell'immediato dopoguerra la scrittura si misurò con la complessa restituzione dell'esperienza concentrazionaria attraverso forme diverse e tentativi di testimonianza che, in assenza di lettori capaci di accogliere la memoria dei sopravvissuti, condannò quest'ultimi a uno stato di emarginazione. Fatta eccezione per Primo Levi, Robert Antelme e Elie Wiesel i cui testi furono pubblicati tra il '47 e

¹Cfr. L. Richard, *Le nazisme et la culture*, Éditions Complexe, Bruxelles 2006.

il '58², sarà il processo a Eichmann a cambiare il rapporto con un'opinione pubblica chiamata ad accogliere quella testimonianza e a porre fine a quella condizione di emarginazione che aveva diviso la categoria di coloro che si sentivano trattati come "reietti" da quelli che non riuscivano a credere a quella barbarie. E così il dilemma tragico condiviso dai sopravvissuti del "come" e del "se" testimoniare spinse alla fine gli scrittori e gli intellettuali a superare l'inadeguatezza della parola, traducendo l'indicibile attraverso una scrittura che, per esprimere quella "demolizione dell'uomo" di cui ci parla Levi e tradurre quell'esperienza disumanizzante senza minimizzare e banalizzare l'esperienza stessa, inventò le sue forme, alternando i testi spezzati al racconto, i frammenti alle pause e includendo il silenzio all'interno della scrittura stessa. Il volume intende quindi riflettere, attraverso una lettura interdisciplinare, non solo sulla memoria della Shoah ma anche sulla funzione della parola nella restituzione di quella memoria, nel tempo.

Il saggio di Natascia Barrale ripercorre così le conseguenze dell'"accordo culturale" fra Italia e Germania che stava alla base della politica nazi-fascista indagando inoltre le strategie che le diverse case editrici misero in atto per poter aggirare in maniera più o meno riuscita la censura.

Il ruolo della censura diventa fondamentale anche nel saggio di Duccio Colombo che ricostruisce uno dei tanti debiti che l'Unione Sovietica ha con la storia della Shoah: la censura storica del massacro del Babij Jar. Il saggio ripercorre e scandisce le fasi attraverso le quali i testi di Erenburg e di Evtušenko recuperano quella memoria e le trovano posto nella scrittura poetica e biografica, rispondendo non solo al tentativo di ricostruzione storica, ma anche a quello poetico del recupero delle origini e, con esse, di quell'identità ebraica che diventa argomento fondamentale della scrittura e della riflessione sull'ebraismo.

Il testo di Dario Oliveri ci restituisce il difficile percorso che Arnold Schönberg intraprese nel processo di ricostruzione identitaria attraverso la scelta di un autentico *engagement* come testimonia, fra i testi citati, il *Programma in quattro punti per la comunità ebraica* scritto nel 1938 al quale

²P. Levi, *Se questo è un uomo*, Einaudi, Torino 1958 [De Silva, 1947]; R. Antelme, *L'Espece humaine*, Gallimard, Paris 1957 [1947]; E. Wiesel, *La Nuit*, Éditions de Minuit, Paris 1958.

Schönberg consegna la lucida interpretazione di un momento storico e delle possibili conseguenze che l'ideologia antisemita, fortemente radicata, lasciava chiaramente immaginare.

Completando la riflessione sul ruolo della parola nell'esperienza concentrazionaria e memoriale, il saggio di Salvatore Di Piazza insiste su un altro aspetto legato alla funzione della parola all'interno delle dinamiche antisemite e del sistema concentrazionario. Attraverso la riflessione metalinguistica, Di Piazza ci mostra la doppia natura del linguaggio che nel lager diventò ora strumento di potere attraverso il quale i nazisti attuarono il processo di disumanizzazione degli ebrei, ora mezzo utile al superamento delle barriere dell'incomunicabilità attraverso il recupero di una parola che si riabilita, seppur a fatica, nella sua funzione comunicativa. Tuttavia, come suggerisce l'autore, molti testi – e fra tutti quelli di Primo Levi – trovano soprattutto nell'evocazione della parola poetica e della letteratura, l'unico modo per recuperare quell'umanità che la realtà concentrazionaria ha annientato. Ma la restituzione della Shoah non è solo atto memoriale poiché dove la memoria fallisce si impone l'oblio che, attraverso le sue diverse declinazioni narrative o retoriche, riesce a dare forma all'immemorabile.

Il saggio di Michele Cometa riflette allora, ponendo in dialogo Wiesel, Freud, Blanchot e Kafka, sull'arte dell'oblio come forma di memoria: se in Wiesel l'assenza del ricordo è strumento di riappropriazione e ricostruzione dell'identità ebraica, con Freud la questione si sposta sull'oblio come forma autentica dell'essere in opposizione alla più artificiosa ricostruzione memoriale. Se con Blanchot ci si sofferma sul concetto di *oblìosa memoria*, con Kafka Cometa mostra come il mito e la sua essenza siano in realtà il prodotto di uno sfaldamento dopo il quale il mito recupera il suo nucleo originario.

I concetti di oblio e di assenza ritornano anche nel saggio di Valeria Cammarata che riflette sulla funzione compensatoria che l'immagine assume nella restituzione della memoria della Shoah nei *Recits d'Ellis Island* di Georges Perec e Robert Bober, opera simbolo proprio di quell'assenza di memoria che è contemporaneamente assenza d'identità. L'assenza di memoria e la sua compensazione attraverso l'immagine diventano elementi fondamentali per l'analisi di *Incoming* di Richard Mosse, “opera fototestuale” che evocando la stessa logica narrativa dei *Recits d'Ellis Island*, pur

con le dovute differenze di carattere storico e biografico, ci propone una rappresentazione dei migranti e del loro processo di *trasmigrazione*.

Sguardo sul presente è anche quello di Gabriella De Marco che dedica la sua riflessione alle forme di memoria e al loro valore nella contemporaneità. La profanazione della memoria che si consuma nell'atto vandalico del 9 e del 10 dicembre del 2018, quando vennero divelte a Roma le pietre di inciampo, diventa occasione per riflettere sulla costruzione delle forme di memoria, motivo inesauribile di confronto e di riflessione.

Il valore della memoria è poi il nucleo centrale di questo lavoro simbolicamente rappresentato dal testo che tutto unisce e contiene: la riflessione sul rapporto fra coscienza storica e coscienza mitologica nella costruzione dell'identità ebraica. Riflettendo sul rapporto fra mito e storia, Abraham B. Yehoshua – introdotto da Andrea Le Moli – spiega come la diaspora abbia favorito la costruzione di una memoria mitologica proprio nel tentativo di compensare la difficoltà di una ricostruzione storica che accomunasse tutti gli ebrei. Nel tracciare benefici e svantaggi della memoria mitologica, Yehoshua esprime la necessità di un processo di “normalizzazione” dell'esistenza nazionale che possa finalmente unire coscienza storica e consapevolezza identitaria.

Tempo primo

Autori tedeschi ed editoria italiana dopo le leggi razziali

NATASCIA BARRALE

1. La letteratura tedesca in Italia intorno al 1938

Sebbene in Germania fossero già state messe al bando dal Nazionalsocialismo, in Italia nel corso degli anni Trenta molte opere di letteratura tedesca contemporanea continuarono a essere diffuse e ben accolte. L'Italia fascista del 1933 fu persino a livello mondiale il paese in cui si pubblicò il maggior numero di traduzioni della cosiddetta *jüdische Emigrantenliteratur* (letteratura degli scrittori ebrei esiliati), che fino al 1938 fu distribuita indisturbatamente, senza alcun intervento da parte della censura fascista mirato a ostacolarne la traduzione. Al contrario, fino alla prima metà degli anni Trenta si assisteva perfino alla promozione, da parte del regime, di una sorta di internazionalismo culturale: tra i sostenitori dell'apertura si annoverano i nomi di grandi burocrati della cultura, come Giuseppe Bottai o Luigi Chiarini, che puntavano sullo sviluppo di una nuova cultura nazionale attraverso una graduale «appropriazione selettiva della cultura straniera»¹.

Questa esibizionistica apertura dei confini culturali, che per certi versi può sorprendere, se si considerano i noti criteri repressivi adottati dalla censura fascista da lì a qualche anno, fu però di breve durata. Dopo l'emanazione delle leggi razziali, col consolidamento dell'Asse Roma-Berlino e infine con lo scoppio della Seconda Guerra Mondiale, la pubblicazione delle opere di letteratura tedesca contemporanea diminuì progressivamente, fino

¹R. Ben-Ghiat, *La cultura fascista*, il Mulino, Bologna 2004, p. 51.

a subire una durissima battuta d'arresto intorno al 1940². L'entità di questa svolta, paradossalmente, è da porre in relazione con il concretizzarsi dell'alleanza politica fra Germania e Italia e con la ratifica di un patto culturale che contribuì all'intensificarsi dei rapporti fra i due regimi. L'accordo culturale del 23 novembre 1938 tra i due principali partner fascisti europei, oltre a stabilire un sistema di scambi che prevedeva la nascita di istituti culturali e l'incremento dell'insegnamento delle due lingue, coinvolgeva anche i giornali e la produzione libraria. In questa programmatica fusione organizzativa delle culture dei due Paesi rientrò la censura libraria e, soprattutto, la questione della pubblicazione in Italia di autori tedeschi invisi al Reich. Già negli anni precedenti all'accordo nella Germania nazista non erano mancate espressioni di rammarico circa la circolazione indisturbata in Italia di opere di autori ebrei esiliati, che talvolta riscuotevano anche un certo successo. Con l'art. XXVI si provvedeva a formalizzare il problema: Italia e Germania si impegnavano a intervenire ostacolando la diffusione o la traduzione della letteratura di emigrati politici e delle opere che erano dirette contro l'altro Paese e, più esplicitamente, della letteratura di emigrati politici³.

Nel frattempo, qualche giorno prima della firma dell'accordo, il Regio Decreto che stabiliva i «provvedimenti per la difesa della razza italiana» aveva ottenuto l'effetto implicito di rendere più facilmente applicabili quelle clausole repressive del patto culturale che, agli occhi degli italiani più scettici, correvano il rischio di apparire come un'intromissione della Germania sui programmi editoriali italiani, e quindi un mero atto di soggezione al partner

²Dalle diciannove unità del 1937 si passò alle undici del 1938, che si ridussero ulteriormente a nove nel 1939, a sette nel 1940 e a sei nel 1941 (cfr. M. Rubino, *I mille demoni della modernità. L'immagine della Germania e la ricezione della narrativa tedesca contemporanea in Italia tra le due guerre*, Flaccovio, Palermo 2002, p. 97).

³L'art. XXVI recitava: «Le Alte Parti contraenti ostacoleranno la traduzione o la diffusione di opere che, falsificando la verità storica, siano dirette contro l'altro Paese, la sua forma statale, e le sue istituzioni, come pure della letteratura tendenziosa di emigrati politici dell'altro Paese» (*Accordo culturale fra il Regno d'Italia e il Reich germanico*, Archivio dell'Istituto Italiano di Studi Germanici, «Fondo Giuseppe Gabetti», p. 19). Sull'accordo culturale fra Italia e Germania cfr. J. Petersen, *Vorspiel zu 'Stahlpakt' und Kriegsbündnis: das deutsch-italienische Kulturabkommen vom 23. November 1938*, in «Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte», 1 (1988), pp. 41-77.

tedesco.

L'accordo culturale, che segnò una svolta – non immediata, ma via via definitiva –, avrebbe dovuto perseguire contestualmente due obiettivi: l'eliminazione della letteratura di firma ebraica e dei dissidenti e, al contempo, la diffusione e la promozione della “vera” letteratura tedesca in Italia.

2. Eliminazione della *Judenliteratur* e diffusione della letteratura della “nuova” Germania

L'art. XXVI avrebbe dovuto ripulire le librerie e le case editrici italiane dalle opere di autori ebrei di lingua tedesca in tempi rapidissimi. Queste almeno erano le aspettative da parte tedesca. In realtà questo articolo dell'accordo culturale fu di difficile e lenta attuazione, sia per ragioni economiche che politiche. In primo luogo per gli editori si trattava di rinunciare ai profitti della vendita di libri che, fino a quel momento, avevano avuto un grande successo di pubblico; in secondo luogo, le opere di cui ora si vietava la vendita erano già state sottoposte, a partire al 1934, ad autorizzazione preventiva. Il Ministero della Cultura Popolare si ritrovava quindi a dover vietare la circolazione di opere di cui aveva già consentito la stampa.

Già nel settembre del 1938 era stata creata una Commissione ministeriale per la bonifica libraria, presieduta dal Ministro Dino Alfieri e coordinata da Gherardo Casini. Lo scopo dichiarato della bonifica era una revisione totale della produzione letteraria stampata dopo il 1918 per eliminare la circolazione di opere italiane e straniere che contrastavano con l'etica e con i principi del fascismo, ma il raggio d'azione della commissione si restrinse in realtà ai soli testi di autori ebrei.

Nel frattempo l'Ambasciata tedesca non mancava di presentare note diplomatiche al Ministero degli Esteri italiano, chiedendo il ritiro di opere di autori tedeschi che non erano ritenute «atte a diffondere la conoscenza della vera essenza germanica»⁴.

Infine, nel corso del 1939 si giunse al divieto definitivo: a gennaio venne fermata la pubblicazione e la ristampa dei futuri libri di tutti gli ebrei, italiani

⁴G. Fabre, *L'elenco. Censura fascista, editoria e autori ebrei*, Zamorani, Torino 1998, p. 92.

e stranieri, indipendentemente dal contenuto, e ad agosto si giunse all'ordine esplicito e retroattivo di esclusione dalla circolazione di tutti i libri di autori ebrei stampati dopo il 1850. Per semplificare le operazioni di bonifica fu distribuito a tutti gli editori l'elenco degli autori le cui opere non erano gradite in Italia: circa 900 nomi e pseudonimi di scrittori italiani e stranieri, in maggioranza ebrei⁵.

Alla fine del 1940, dopo ripetute sollecitazioni da parte tedesca, l'effettiva applicazione dell'articolo XXVI dell'accordo poté dirsi compiuta: gli autori ebrei e antinazisti erano definitivamente spariti, forse non ancora da tutte le librerie (alcuni testi di autori proibiti in Germania continuarono a circolare clandestinamente), ma certamente dai cataloghi editoriali italiani. Il patto culturale tra i due regimi, la quasi simultanea emanazione delle leggi razziali e la bonifica libraria concorrevano così a ripulire, con un rogo senza fiamme⁶, la storia della cultura letteraria italiana dalla presenza ebraica.

Se nel dicembre del 1939 sulle rassegne bibliografiche italiane si fa ancora il nome di Vicki Baum, scrittrice viennese ebrea emigrata negli Stati Uniti, è solo per recensire la traduzione di *Liebe und Tod auf Bali* (1937) (*Amore e morte a Bali*), un romanzo ambientato in un villaggio balinese, i cui antichi riti tradizionali vengono distrutti dai colonizzatori olandesi⁷. Prima di poter leggere invece la traduzione di *Hotel Shanghai* (1939), in cui un arianissimo ragazzo si ribella polemicamente alla Germania in cui vive, lascia tutto ed emigra, il pubblico italiano avrebbe dovuto aspettare il 1957⁸.

Con la ratifica dell'accordo culturale il governo tedesco auspicava anche una sistematica sostituzione della *Emigrantenliteratur* con opere che esaltassero le virtù del *Volk*.

La letteratura filonazista non sollevava però in Italia un interesse pari a quello dei romanzi della *Neue Sachlichkeit* (Nuova oggettività), e ciò valeva per tutte le sue varianti: da quella metafisica, che cercava di giustificare le ambizioni politiche tedesche con un apparato mistico-teosofico, a quella

⁵Cfr. *ivi*, p. 406.

⁶Cfr. *ivi*, p. 7.

⁷Cfr. L. Rinaldi, *Amore e morte a Bali*, in «Rassegna di cultura», 2 (1939), n. 12, pp. 366-367.

⁸Cfr. V. Baum, *Hotel Shanghai*, Mondadori, Milano 1957.

nazionalistica di ispirazione bellica intrisa dell'ideologia del *Lebensraum* (spazio vitale), dalla poetica del *Blut und Boden* (sangue e suolo) alla riscoperta delle saghe nordiche⁹. Comprensibilmente, la ratifica dell'accordo non ebbe alcun effetto sul gusto dei lettori italiani e lo sforzo di diffusione della letteratura della "nuova" Germania si rivelò un'operazione fallimentare.

Se l'eliminazione della letteratura di scrittori ebrei o dissidenti fu raggiunta, attraverso una sistematica bonifica libraria, la letteratura filonazista – malgrado i tentativi di alcuni editori di assecondare le aspettative del regime – non ebbe mai il successo sperato fra i lettori italiani.

3. Politiche editoriali: allineamento, tentativi di boicottaggio e compromessi

Bandita la fortunata narrativa di autori ormai *unerwünscht* (indesiderati), e constatato il disinteresse dei lettori italiani per la letteratura filonazista, gli editori dovettero correre ai ripari, andando a caccia di opere non sgradite, "accettabili", la cui diffusione aveva corso legale nel *Reich* nazista, e immettendo in catalogo autori che non comportassero il rischio di sanzioni.

Fra le politiche editoriali adottate per fronteggiare il problema si possono distinguere diverse linee di condotta. Un denominatore comune fu il ricorso alla cosiddetta letteratura della *Innere Emigration* (emigrazione interna), ovvero alle opere di Ernst Wiechert, Hans Fallada, Gertrude von Le Fort, Stefan Andres, Hans Carossa. Tuttavia, attingere alle uniche opere lecite non era sufficiente: il Reich esigeva la promozione sul suolo italiano di scrittori espressamente al servizio della propaganda nazionalsocialista.

Non mancarono editori che seguirono le direttive: Corticelli, Salani, Guanda, Baldini e Castoldi e Montuoro pubblicarono antologie di poesie¹⁰ e romanzi di Ina Seidel, Bruno Brehm e Rudolf Binding¹¹. Come osserva

⁹Si vedano ad esempio le opere di Hans Grimm, Friedrich Griese, Agnes Miegel, Wilhelm Schäfer, Will Vesper, Hans Friedrich Blunck.

¹⁰Cfr. G. Murri (a cura di), *Poesie di Miegel, Blunck, Binding*, Guanda, Parma 1942 e K.H. Wilgalis (a cura di), *Dichter im dritten Reich (Antologia di passi scelti da 40 scrittori della Germania d'oggi)*, Montuoro, Milano 1941.

¹¹Cfr. I. Seidel, *Il figlio* (tit. or. *Das Wunschkind*), Corticelli, Milano 1942; R. Binding, *Intimiamo la resa a Reims* (tit. or. *Wir fordern Reims zur Übergabe auf: Anek-*

Belardelli, questo ramo dell'editoria si rivelò a un tempo vittima e complice dell'antisemitismo di stato: se è vero infatti che l'eliminazione dei libri di autori ebrei determinò per molte case editrici un danno economico considerevole, è pur vero che tante altre «si mostrarono a proprio agio nel quadro di un'industria editoriale sempre più sovvenzionata dal regime» che portava con sé molti vantaggi economici, «compensando anche il danno dei libri tolti dalla circolazione per motivi “razziali”»¹².

Accanto agli editori che cercarono di allinearsi, ve ne furono altri che riuscirono a circoscrivere la propria sottomissione, pubblicando sì autori come Hans Friedrich Blunck e Hanns Johst – i due presidenti della *Reichsschrifttumskammer* (Camera della cultura del Reich) rispettivamente dal 1933 al 1935 e dal 1935 al 1945 –, ma selezionando opere sentimentali e del tutto prive di rilevanza politica. Salvando così l'apparenza, Frassinelli cercò di minimizzare la propria compromissione ideologica pubblicando nel 1943 *Un amore stravagante* (*Die Torheit einer Liebe*, 1931), una delle poche opere sentimentali precedenti l'ascesa del Nazionalsocialismo di Hanns Johst.

Lo stesso si può dire di Sperling & Kupfer, che a partire dal 1940 pubblicò opere “innocue” di Hans Friedrich Blunck e di Paul Alverdes¹³ e, allo stesso tempo, sostituì tutti i numeri pericolosi con inoffensivi titoli di autori tedeschi consentiti o scandinavi¹⁴.

Ovviamente la condotta degli editori e le loro posizioni nei confronti della politica culturale del regime non possono sempre essere considerate in modo univoco. Si osservano molto più frequentemente atteggiamenti altalenanti, fatti di continui compromessi. D'altra parte le case editrici

dote aus dem großen Krieg), Frassinelli, Torino 1944; B. Brehm, *Se il tuo cuore non fosse impegnato* (tit. or. *Die sanfte Gewalt*), Salani, Firenze 1943 e Id., *Arrivederci Susanna* (tit. or. *Auf Wiedersehen, Susanne!*), Salani, Firenze 1945.

¹²G. Belardelli, *Il ventennio degli intellettuali: cultura, politica, ideologia nell'Italia fascista*, Laterza, Bari 2005, p. 72.

¹³Cfr. H.F. Blunck, *Donne nel giardino* (tit. or. *Frauen im Garten*), Sperling & Kupfer, Milano 1940 e P. Alverdes, *La stanza dei fischiatori* (tit. or. *Die Pfeiferstube*), Sperling & Kupfer, Milano 1940.

¹⁴Cfr. N. Barrale, *La letteratura tedesca dei Narratori nordici* (*Sperling & Kupfer*), in A. Ferrando (a cura di), *Stranieri all'ombra del Duce. Le traduzioni durante il fascismo*, FrancoAngeli, Milano 2019, pp. 167-183.

italiane non erano nuove a queste dinamiche. Già prima del 1938 alcuni editori si erano ritrovati a dover trovare il giusto contrappeso per le loro collane, come Bompiani, che fra il 1934 e il 1936 pubblicò le opere di Scholem Asch e, pressoché contemporaneamente, diede alle stampe il *Mein Kampf*¹⁵.

Un caso particolarmente interessante è rappresentato dalla casa editrice Einaudi che, pur essendo impegnata nel costruire una propria fisionomia antifascista, su suggerimento di Giaime Pintor a partire dal 1940 progettò la collana “Corrente”, dedicata a testi documentari dal chiaro sapore nazionalsocialista. Negli stessi anni si adoperò per pubblicare *Volk ohne Raum* (Popolo senza spazio) di Hans Grimm, il romanzo colonialista del 1926 che corroborato il concetto di *Lebensraum*. Il progetto di traduzione si arenò, ma nel 1943 uscì *I proscritti* (*Die Geächteten*, 1930) di Ernst von Salomon, il militare dei *Freikorps* (Corpi franchi) esecutore dell’assassinio del ministro Walther Rathenau¹⁶.

4. Il caso Mondadori

Maestro indiscusso di questo equilibrismo fu Arnoldo Mondadori: osservando i cataloghi editoriali precedenti al 1938 si trovano i nomi degli ebrei Franz Werfel, Stefan Zweig, Jakob Wassermann, accanto ai libri antisemiti di Gino Chelazzi e Guido Milanese¹⁷.

Con una certa lungimiranza già nel 1934 la battagliera Lavinia Mazzucchetti, consulente editoriale di Mondadori per la letteratura tedesca, cercava di controbilanciare la prevalenza troppo vistosa di scrittori non desiderati, per evitare di incorrere in pericoli che sarebbero potuti pesare sulle future scelte editoriali:

Essendo prevedibile in Germania un sempre più fanatico boicottaggio della letteratura “non nazionale”, cioè di autori o ebrei (come Feuchtwanger, Zweig, Döblin, ecc.) o non nazionalsocialisti (come Heinrich Mann,

¹⁵Cfr. A. Hitler, *La mia battaglia* (tit. or. *Mein Kampf*), Bompiani, Milano 1934. Mussolini aveva dapprima proposto la traduzione alla casa editrice Mondadori, che rifiutò. Sulla vicenda si veda G. Fabre, *Il contratto. Mussolini editore di Hitler*, Edizioni Dedalo, Bari 2004.

¹⁶Cfr. E. von Salomon, *I proscritti* (tit. or. *Die Geächteten*), Einaudi, Torino 1943.

¹⁷Cfr. G. Fabre, *L’elenco*, cit., p. 41.

Leonhard Frank ecc), può apparire possibile o persino probabile dai critici italiani affini e ispirati agli alleati un attacco contro la Casa per la nostra Medusa, che pure accoglie i maggiori nomi senza alcun criterio di razza o di politica, compresi cioè cristianissimi uomini di destra o quasi al pari di Carossa, Scholz, Hesse, ecc.¹⁸

Come ebbe a scrivere nel 1959, in quegli anni si trattava di cercare «opere pulite da far scivolare fra le maglie della censura»¹⁹, come *La vita semplice* di Ernst Wiechert, che lei stessa tradusse nel 1940 per la collana “Medusa” di Mondadori²⁰.

Volendo invece andare a caccia di «scrittori caratteristici e nuovi di oggi», commenta con ironia la germanista, c’era solo da rassegnarsi di fronte all’evidenza: i suoi informatori le assicurano che al momento gli scrittori «sono tutti ... di domani, che ora non si scrive»²¹. Non potendo quindi «aizzare il toro della censura con bandiere rosse»²², un’altra soluzione adottata per «ragioni di opportunità culturale-politica»²³ fu la pubblicazione delle opere di Paul Ernst:

Se volessimo, senza aver l’aria di accogliere di proposito la letteratura davvero politica, dare colore ancora più obbiettivo e largo alla serie per la parte tedesca, si potrebbe tradurre questo romanzo del vecchio, rispettabilissimo, autore Ernst, uno scrittore rimasto un poco nell’ombra nell’ultimo

¹⁸L. Mazzucchetti, Parere di lettura (1934) su *Das Glück von Lautenthal* di P. Ernst, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Fondo Arnoldo Mondadori Editore, Segreteria editoriale estero, sez. «Pareri di lettura (1930-1950)», serie «Giudizi favorevoli anni Trenta», cart. I, fasc. 79, carta n. 79.

¹⁹Id., *Novecento in Germania*, Mondadori, Milano 1959, p. 221.

²⁰Cfr. E. Wiechert, *La vita semplice* (tit. or. *Das einfache Leben*), Mondadori, Milano 1940.

²¹L. Mazzucchetti, Parere di lettura (s. d.) su *Der Arbeiter e Feuer und Blut* di E. Jünger, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, consultabile online previa registrazione, alla pagina: https://www.fondazionemondadori.it/livre/01_I%20pareri/index.htm,schedan.269.

²²Ead., Parere di lettura (s.d.) su *Der falsche Nero* di L. Feuchtwanger, in P. Albonetti, *Non c’è tutto nei romanzi. Leggere romanzi stranieri in una casa editrice negli anni ’30*, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano 1994, pp. 198-200, p. 200.

²³Ead., Parere di lettura (1934) su *Das Glück von Lautenthal*, cit.

decennio e che ora torna sugli scudi. La recensione dell'intelligente giornalista fascista Giuseppe Piazza mi pare dica abbastanza bene perché questo libro debba piacere alla Germania di oggi e alla Italia corrispondente²⁴.

Anche nei confronti del già citato Hans Carossa, nonostante la sua implicazione col regime nazionalsocialista, Mazzucchetti si mostrò bendisposta: è «cattolico, è di destra, non è certo hitleriano, ma massimo rappresentante della letteratura... non in esilio, e anche questa può essere una ragione per assicurarlo alla Casa»²⁵.

Costretta a scovare ancora «un autore tedesco ineccepibile ed inequivocabile»²⁶, Mazzucchetti individuò poi in Hans Grimm (autore del già citato *Volk ohne Raum*) «una bandiera non cruciuncinata, ma schiettamente tedesca e nello stesso tempo artisticamente rispettabilissima»²⁷, da preferire a Erwin Guido Kolbenheyer «premiato e messo avanti solo pel suo servilismo politico»²⁸. Non volendo «gettare mattoni nazionalsocialisti sulla testa incolpevole dei lettori italiani»²⁹, suggerisce all'editore di acquistare i diritti di *Der Richter in der Karu und andere Geschichten* (1930), «tenendo

²⁴*Ibidem*. Cfr. P. Ernst, *La fortuna di Lautenthal* (tit. or. *Das Glück von Lautenthal*), Mondadori, Milano 1934.

²⁵L. Mazzucchetti, Parere di lettura (s. d.) su *Führung und Geleit* di H. Carossa, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, consultabile online previa registrazione alla pagina: https://www.fondazionemondadori.it/livres/oi_I%20pareri/index.htm, scheda n. 99. Cfr. H. Carossa, *Guide e compagni* (tit. or. *Führung und Geleit*), Mondadori, Milano 1935; Id., *Adolescenza* (tit. or. *Eine Kindheit*), Mondadori, Milano 1935; Id., *Lannata dei cari inganni* (tit. or. *Das Jahr der schönen Täuschungen*), Mondadori, Milano 1944. Cfr. anche Id., *Il medico Gion* (tit. or. *Der Arzt Gion*), Sperling & Kupfer, Milano 1933 e Id., *Diario di guerra* (tit. or. *Tagebuch im Kriege*), Sperling & Kupfer, Milano 1941.

²⁶L. Mazzucchetti, Parere di lettura (s.d.) su *Der Richter in der Karu und andere Geschichten* di H. Grimm, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Fondo Arnoldo Mondadori Editore, Segreteria editoriale estero, sez. «Pareri di lettura (1930-1950)», serie «Giudizi favorevoli anni Trenta», cart. 1, fasc. 106, carte n. 29-30, qui carta n. 29.

²⁷*Ibidem*.

²⁸*Ivi*, carta n. 30.

²⁹*Ivi*, carta n. 29.

conto della eventuale opportunità politico diplomatica dell'acquisto»³⁰. E commenta, con la sua tipica ironia amara:

Se Mussolini legge questa novella in cui quasi quasi si assolve un uxoricida, perché ha ucciso la moglie che non capiva la mentalità colonizzatrice del pioniere d'Africa, cui ogni nostalgia europea femminile e palla al piede, gli dà un premio speciale! (...) Superfluo insistere e ripetere che io mai lo consiglierai così caldamente se insieme all'opportunità e all'opportunismo non ci fosse qui il valore intrinseco dell'opera d'arte.³¹

Mondadori colse la palla al balzo e l'opera fu tradotta da Ervino Pocar per la «Medusa» col titolo *Il tribunale nel Karru e altri racconti* (1939)³².

Dai pareri di lettura conservati nell'Archivio della Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori emerge che l'efficienza dei sistemi di censura italiani non godeva di un'ottima reputazione fra i consulenti editoriali e spesso consentiva un certo margine di manovra. Non di rado ci si imbatte in formulazioni come: «se la censura capisse, dovrebbe essere proibito»³³. Un esempio emblematico di tale supposta inefficienza dei controlli è la decisione di pubblicare un'opera di Reinhold Schneider, membro dell'opposizione cattolica al Nazionalsocialismo, le cui opere erano già state proibite in Germania. Nel parere di lettura redatto per *Las Casas vor Karl V. Szenen aus der Konquistadorenzeit* (1938), un'opera allegorica contro il potere delle caste dominanti³⁴, Mazzucchetti scrive:

Quaderni simili, pur non essendo speculazioni librarie ma libri di qualità e di piccola tiratura rappresenterebbero un *Kulturtat* (atto culturale, ndr),

³⁰ *Ibidem*.

³¹ *Ivi*, carta n. 30.

³² Cfr. H. Grimm, *Il tribunale nel Karru e altri racconti* (tit. or. *Der Richter in der Karu und andere Geschichten*), Mondadori, Milano 1939.

³³ L. Mazzucchetti, Parere di lettura (s.d.) su *Three Comrades* di E.M. Remarque, in P. Albonetti, *Non c'è tutto nei romanzi*, cit., pp. 409-413, p. 410. Cfr. E.M. Remarque, *Tre camerati* (tit. or. *Drei Kameraden*), Mondadori, Milano 1949.

³⁴ Cfr. M. Rubino, *I mille demoni della modernità*, cit., p. 100.

per dirlo con termine odierno, più di tante altre traduzioni di romanzi e romanzetti.³⁵

Per di più Schneider, che vive fuori dal chiasso dei premi e delle conferenze, è un «clandestino tenacissimo antihitleriano»³⁶. Come avrebbe ricordato anni dopo:

Il caso Schneider (...) siamo stati noi a “scoprirlo” per l’Italia nel 1940, quando anche in Germania la schiera dei suoi estimatori era limitatissima. Il suo *Las Casas, l’apostolo degli Indios* fu (...) strappato alla ignoranza della nostra censura dell’Asse, benché nel frattempo questo arianissimo cattolico fosse passato sulla lista nera dei proibiti.³⁷

Allo stesso tempo bisognava pur sempre trovare testi ineccepibili che bilanciassero o oscurassero le scelte più audaci. Da qui la pubblicazione nel 1943 di un’opera di Theodor Kröger, «naturalmente [...] molto caro al Partito»³⁸, un «grande asso dell’antibolscevismo internazionale»³⁹. Mazzucchetti ne aveva bocciato il romanzo autobiografico *Das vergessene Dorf. Vier Jahre Sibirien. Ein Buch der Kameradschaft* (1934), definen-

³⁵L. Mazzucchetti, Parere di lettura (1940) su *Las Casas vor Karl V. Szenen aus der Konquistadorenzeit* di R. Schneider, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Fondo Arnoldo Mondadori Editore, Segreteria editoriale estero, sez. «Pareri di lettura (1930-1950)», serie «Giudizi favorevoli anni Trenta», cart. 2, fasc. 234, carta n. 35 (verso).

³⁶Ead., Parere di lettura (1960) su *Innozenz der dritte* di R. Schneider, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, consultabile online previa registrazione alla pagina: https://www.fondazionemondadori.it/livre/01_I%20pareri/index.htm, scheda n. 918.

³⁷Ead., Parere di lettura (s.d.) su diverse opere di R. Schneider, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, consultabile online previa registrazione alla pagina: https://www.fondazionemondadori.it/livre/01_I%20pareri/index.htm, scheda n. 917.

³⁸Ead., Parere di lettura (1938) su *Kleine Madonna* di T. Kröger, in P. Albonetti, *Non c’è tutto nei romanzi*, cit., pp. 343-344, qui p. 343.

³⁹Ead., Parere di lettura (s.d.) su diverse opere di T. Kröger, in P. Albonetti, *Non c’è tutto nei romanzi*, cit., pp. 344-345, qui p. 345.

dolo «impressionante e orrendo»⁴⁰, «troppo spinto e brutale, troppo di estrema destra»⁴¹. Insomma, commentava la germanista, «se si volessero raccogliere documenti per provare tutte le doti più irritanti ed odiose dei tedeschi, sarebbe un ottimo libro»⁴².

Ciononostante qualche concessione bisognava pur farla, e Mondadori non poté operare sempre in piena autonomia, specie quando giungevano dall'alto indicazioni fin troppo chiare per potersi sottrarre senza rischi. Dietro le quinte del caso Kröger, in questo caso come in tanti altri, ci fu con ogni probabilità l'intervento diretto del Ministero della Cultura Popolare, come dimostra la richiesta di redigere un parere di lettura inviata dal Ministro Alessandro Pavolini a Giuseppe Gabetti, Direttore dell'Istituto Italiano di Studi Germanici di Roma⁴³. Gli archivi non conservano purtroppo il parere di Gabetti, che fu però con ogni probabilità favorevole e che servì da spinta per convincere Mondadori, malgrado i giudizi negativi di Mazzucchetti, a far tradurre il romanzo alla meno riluttante Alessandra Scalerò e a pubblicarlo col titolo *Il villaggio sepolto nell'oblio*⁴⁴.

Un ulteriore esempio – questa volta molto ben documentato – di intermissione del Ministero della Cultura Popolare in materia di pubblicazione di opere care al regime hitleriano ci è offerto invece da un fitto carteggio fra il Ministero della Cultura Popolare e Mondadori, custodito presso l'Archivio Centrale dello Stato. A partire dall'estate del 1941 il governo fascista iniziò a caldeggiare la pubblicazione in Italia di una trilogia di drammi storici ambientati nella Roma classica: *Scipio* (1934), *Sulla* (1938) e *Augustus* (1939) di Albrecht Haushofer.

⁴⁰Ead., Parere di lettura (1935) su *Das vergessene Dorf* di T. Kröger, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Fondo Arnoldo Mondadori Editore, Segreteria editoriale estero, sez. «Pareri di lettura (1930-1950)», serie «Giudizi favorevoli anni Trenta», cart. 1, fasc. 153, carta n. 63.

⁴¹Ead., Parere di lettura (1938) su *Kleine Madonna*, cit., p. 343.

⁴²Ead., Parere di lettura (1935) su *Das vergessene Dorf*, cit.

⁴³Cfr. lettera di A. Pavolini (Ministro della Cultura Popolare) a G. Gabetti, 9 dicembre 1940, Archivio dell'Istituto Italiano di Studi Germanici, «Fondo Giuseppe Gabetti».

⁴⁴Cfr. T. Kröger, *Il villaggio sepolto nell'oblio* (tit. or. *Das vergessene Dorf*), Mondadori, Milano 1942.

Nonostante fosse di madre ebrea, lo scrittore era anche figlio del noto generale e politologo Karl Haushofer, ideatore negli anni Venti di un'idea di geopolitica di cui poco dopo si sarebbero serviti i nazisti, e presidente dal 1934 al 1937 della *Deutsche Akademie* di München⁴⁵. Dal dettagliato resoconto redatto dal germanista e traduttore Alberto Spaini, incaricato di valutare l'opera per il Ministero in vista di una possibile traduzione, il tema di fondo della trilogia sembrava essere «la decadenza delle democrazie (e) la fatalità del regime totalitario»⁴⁶.

Nel settembre del 1941 Celso Luciano, Capo di Gabinetto del Ministero della Cultura Popolare, chiese a Gherardo Casini di trovare «un buon editore (ad esempio: Mondadori)»⁴⁷ per pubblicare le tragedie. Poco dopo Mondadori si disse disposto a pubblicare la trilogia, senza però poter provvedere con l'urgenza richiesta perché costretto a dare la precedenza a improrogabili traduzioni, per le quali si era da tempo impegnato, e aggiunse qualche riserva:

Vi confermo che resto ai vostri ordini, felice come sempre di soddisfare le richieste superiori. Mi permetto ripeterVi che di libri di questo genere il pubblico non ne vuol sapere. Non si vendono che molto scarsamente. Tuttavia penso che in particolari casi, quando si tratti di lavorare a favore della cultura, si possa anche fare astrazione delle colonne del dare e dell'avere.⁴⁸

Affidata la traduzione allo stesso Spaini, che oltre a collaborare col Ministero era anche traduttore per Mondadori, l'editore continuò a prendere

⁴⁵Dopo la caduta del regime Karl Haushofer non resse le accuse di filonazismo che gli furono mosse e si tolse la vita insieme alla moglie nel marzo del 1946.

⁴⁶A. Spaini, *Rapporto sulla trilogia di Albrecht Haushofer Scipio – Sulla – Augustus*, s.d., Archivio Centrale dello Stato, Ministero della Cultura Popolare, Gabinetto archivio generale, affari generali I versamento 1926-1944, b. 138, fasc. 868 «Alberto Spaini», carte n. 38-41, qui n. 38.

⁴⁷Lettera di C. Luciano a G. Casini, 15 settembre 1941, Archivio Centrale dello Stato, Ministero della Cultura Popolare, Gabinetto archivio generale, affari generali I versamento 1926-1944, b. 138, fasc. 868 «Alberto Spaini», carta n. 43.

⁴⁸Lettera di A. Mondadori a C. Luciano, 10 ottobre 1941, Archivio Centrale dello Stato, Ministero della Cultura Popolare, Gabinetto archivio generale, affari generali I versamento 1926-1944, b. 138, fasc. 868 «Alberto Spaini», carta n. 35.

tempo, adducendo il ritardo a presunte difficoltà nate dalle trattative con la casa editrice.

Iniziò così una vera operazione di tallonamento da parte del governo nei confronti di Mondadori. L'Archivio Centrale dello Stato conserva una quarantina di documenti, fra solleciti e dilazioni, che attestano l'impazienza del governo e la riluttanza dell'editore. Nell'aprile del 1942 le presunte trattative con l'editore tedesco furono dichiarate finalmente concluse, in estate Spaini ultimò la traduzione, ma ancora a novembre il libro non andava in stampa. Mondadori informò il Ministero che il volume era in fase di impaginazione e che il ritardo era dovuto «alle attente revisioni delle tragedie da parte dell'autore e del traduttore»⁴⁹. Ancora la vigilia di Natale del 1942 il Capo di Gabinetto del Ministero informava il Direttore generale della Direzione Stampa Italiana che Mondadori continuava a prendere tempo, giustificando il ritardo con la necessità di un'ulteriore revisione⁵⁰. La vicenda proseguì così per molti mesi fino al 17 giugno del 1943, quando finalmente Mondadori inviò il volume al Ministero, che lo inoltrò al Duce in persona:

Si ha l'onore di sottoporre in visione al Duce il primo esemplare della trilogia drammatica «Scipione, Silla e Augusto» di Albrecht Haushofer, tradotta da Alberto Spaini e pubblicata da Mondadori, in conformità delle istruzioni Superiormente date.⁵¹

Erano passati due anni interi da quando il governo fascista si era adoperato per far tradurre le opere di Haushofer. Intanto nella Germania nazista

⁴⁹Lettera di A. Tosti (Direttore Generale per il Servizio della Stampa Italiana) a C. Luciano, 20 novembre 1942, Archivio Centrale dello Stato, Ministero della Cultura Popolare, Gabinetto archivio generale, affari generali I versamento 1926-1944, b. 138, fasc. 868 «Alberto Spaini», carta n. 18.

⁵⁰Lettera di C. Luciano ad A. Tosti, 24 dicembre 1942, Archivio Centrale dello Stato, Ministero della Cultura Popolare, Gabinetto archivio generale, affari generali I versamento 1926-1944, b. 138, fasc. 868 «Alberto Spaini», carta n. 13.

⁵¹*Appunto per il Duce*, senza firma, 17 giugno 1943, Archivio Centrale dello Stato, Ministero della Cultura Popolare, Gabinetto archivio generale, affari generali I versamento 1926-1944, b. 138, fasc. 868 «Alberto Spaini», carta n. 2. Cfr. A. Haushofer, *Scipione, Silla, Augusto: trilogia drammatica* (tit. or. *Scipio - Sulla - Augustus*), Mondadori, Milano 1943.

lo scrittore non stava affatto godendo di buona fama. Oltre a tenere discorsi pubblici contro il Reich, già nel maggio del 1941 (e quindi ancora un paio di mesi prima dell'interessamento del governo alla traduzione in Italia delle sue opere) aveva partecipato alla preparazione della fuga di Rudolf Hess in Scozia. Arrestato insieme agli altri collaboratori di Hess, Haushofer fu rilasciato dopo qualche settimana ma continuò a essere sorvegliato dalla Gestapo. Ritenuto infine parte della cospirazione nell'attentato di von Stauffenberg a Hitler del 20 luglio 1944, fu imprigionato nelle carceri di Moabit dove trascorse il resto dei suoi giorni.

Resta difficile stabilire se il governo italiano fosse informato sul conto di Haushofer. Nel redigere il parere positivo per il Ministero, Spaini potrebbe non aver letto sufficientemente fra le righe di un'opera che oggi viene considerata un chiaro esempio di *camouflage* letterario, o ancora, potrebbe non aver voluto esprimersi negativamente riguardo a una proposta di traduzione che giungeva dall'alto.

Ciò che è certo è che si tratta di un esempio tangibile delle molte contraddizioni della politica culturale fascista. La notte fra il 22 e il 23 aprile del 1945, quando l'Armata Rossa era già entrata a Berlino, Haushofer fu avvertito di essere libero. Mentre si avviava verso l'uscita del carcere con il manoscritto dei suoi sonetti nella tasca del cappotto, fu fucilato alle spalle *in extremis* dalle SS. I *Moabiter Sonette*, una delle più robuste testimonianze poetiche della resistenza tedesca, furono pubblicati postumi nel 1947.

In definitiva Mussolini si era lanciato in un'operazione editoriale, superando le resistenze di Mondadori, e si era ritrovato infine tra le mani la traduzione di una trilogia drammatica di un sovversivo antinazista.

Babij Jar: lo sterminio taciuto e l'arte dell'eufemismo

DUCCIO COLOMBO

Nulla è sicuro, ma scrivi.

All'inizio del 1945 il «Novyj mir» pubblicava una serie di poesie di Il'ja Erenburg¹ (autore noto, e importante, prima di tutto come pubblicista e come narratore; ma, all'interno della sua opera ampia e variegata, la poesia è una presenza costante), tra cui la seguente:

A cosa le parole, a che la penna,
Quando sul cuore ho questa pietra,
Quando, come un forzato la sua palla
Mi trascino la memoria altrui?
Vivevo un tempo nelle città,
E i vivi mi erano cari,
Ora negli spiazzì oscuri
Devo scoperchiare le tombe,
Ora ogni crepaccio mi è noto,
Ed ogni crepaccio ora mi è casa.
Io a questa donna amata
Un tempo baciavo le mani,

¹Riportiamo il cognome nella forma della traslitterazione scientifica del russo; in lingue occidentali si incontra spesso nelle forme Ehrenburg e Ehrenbourg, alla francese, forma spesso utilizzata dall'autore stesso.

Anche se, quando ero tra i vivi,
Questa donna non la conoscevo
Bambino mio! Mio belletto!
Mia parentela smisurata!
Sento da ogni fossa
Il vostro richiamo a me.
Faremo uno sforzo e ci alzeremo,
Sbatteremo le ossa, andando là
Dove odorano pane e profumo
Le città ancora vive.
Spegnete la luce. Abbassate le bandiere.
Siamo venuti da voi. Non noi, i burroni.²

Testo che, in questa forma, si presenta in qualche modo enigmatico, contiene un riferimento il cui scioglimento non è immediato. Due elementi costituiscono una chiave: l'accento alla «smisurata parentela» dell'io lirico, su cui ritorneremo a breve; e il termine che qui si è tradotto con «crepaccio», nell'originale *jar*. Una voce in russo assolutamente comune e non marcata, per quanto alcuni dizionari la indichino come «locale»; ma parte di un toponimo tristemente noto. Nell'edizione delle *Opere* di Erenburg uscita nel 1953 (nella seconda parte dell'anno, quindi, circostanza probabilmente non influente, dopo la morte di Stalin) la poesia porta il titolo di *Babij Jar*.

Babij Jar, un crepaccio alla periferia di Kiev, è il luogo dove, tra il 29 e il 30 settembre 1941, si consumò la prova generale della Shoah, il primo caso di sterminio sistematico dell'intera popolazione ebraica di una città. Kiev era stata occupata il 19 del mese; il 22 una serie di esplosioni distrussero diversi edifici sul Kreščatik, la via centrale, dove si era installato il comando tedesco: evidentemente gli edifici erano stati minati dalle truppe sovietiche in ritirata. Il 27 e il 28 sui muri della città comparvero questi annunci:

²I. Erenburg, *Stichotvorenija i poemy*, Akademičeskij Proekt, Sank-Peterburg 2000, p. 512. Le traduzioni dal russo sono mie dove non specificato; per quanto riguarda i versi di Erenburg, in mancanza di una traduzione italiana e non sentendosi il sottoscritto particolarmente dotato per la traduzione poetica – che richiede talenti da poeta – ho tentato una traduzione il più possibile letterale.

Tutti gli ebrei residenti a Kiev e dintorni sono tenuti a presentarsi alle ore 8 del 29 settembre 1941 all'angolo tra via Melnik e via Dokterivskij (vicino al cimitero).

Dovranno portare con sé documenti, denaro e valori, oltre a vestiti pesanti, biancheria eccetera.

Chi non osserverà queste disposizioni e verrà sorpreso altrove, sarà fucilato³.

Gli ebrei rimasti a Kiev (per la stragrande maggioranza donne, vecchi e bambini) formarono una lunga coda, e furono progressivamente accompagnati sull'orlo del crepaccio, spogliati e falciati a copi di mitragliatrice; l'operazione durò più giorni, e fece decine di migliaia di vittime (settantamila secondo la ricostruzione di Anatolij Kuznecov)⁴.

Nella «parentela smisurata» è dunque naturale cogliere un riferimento alle origini ebraiche di Erenburg. Che, però, nel commentare il testo nelle sue memorie, smentiva:

Voglio che le mie parole sulla «parentela smisurata» siano comprese correttamente. Mi è estraneo qualunque nazionalismo, sia esso francese, inglese, russo o ebraico. Provo una profonda ripugnanza per la supponenza basata sulla razza, qualunque essa sia – tedesca o americana. Per di più non credo nelle misteriose qualità del sangue. [...] Certo, nelle case di alcuni negri americani ho visto il ritratto di Puškin accanto a quello di Alexandre Dumas: i padroni di casa li veneravano in coppia: nelle loro vene c'era sangue africano. Non posso giudicare i negri: volevano contrapporre tutto quello che potevano alla superbia razziale degli americani “bianchi”. Neppure posso giudicare gli ebrei che, scontrandosi con l'antisemitismo, si mettono a ricordare a proposito e a sproposito che avevano sangue ebraico Marx, Heine o Einstein. A costringermi a

³V. Grossman e I. Erenburg (a cura di), *Il libro nero: Il genocidio nazista nei territori sovietici 1941-1945*, trad. it. di L. Vanni, Mondadori, Milano 1999, p. 26. L'originale, per «ebrei», contiene la voce dispregiativa *židy* (vedi V. Grossman, I. Erenburg, *Černaja kniga o zlodejskom povsemestnom ubijstve evreev nemecko-fašistskimi zachvatčikami...*, AST, Moskva 2015, p. 31) – forse «giudei» sarebbe una traduzione più corretta.

⁴Vedi A. Kuznecov, *Babij Jar: Roman-dokument*, Sovetskij pisatel'-Olimp, Moskva 1991, p. 83.

ricordare il fatto che sono ebreo non sono stati degli immaginari richiami del mio sangue ma degli antisemiti assolutamente reali. Esiste una legge umana incrollabile: la solidarietà tra gli umiliati e gli offesi. Se un qualche folle dittatore si metterà a uccidere le persone con i capelli rossi, nascerà una solidarietà tra i rossi di capelli. Se quelli che sono facile preda della superstizione improvvisamente si metteranno a sostenere che il male è nelle lentiggini un lentigginoso, incontrandone un altro, lo tratterà da compagno di sventura, non si inciprierà il naso ma, al contrario, si sforzerà di trovare argomenti a favore delle lentiggini⁵.

Questo passaggio appare soltanto nella riedizione del 1990; nella prima edizione delle memorie (1966) è assente, evidentemente per ragioni di censura: Erenburg riteneva necessario giustificare il richiamo alle sue origini etniche, e il censore trovava probabilmente che questa giustificazione non facesse altro che mettere in evidenza un argomento che si riteneva opportuno non affrontare. Tutto questo porta a ritenere che anche il titolo della poesia, all'edizione sul «Novyj mir», possa essere stato espunto per motivi simili: è un argomento nello stesso senso la storia del comunicato ufficiale su Babij Jar.

Già nel dicembre del 1941 la «Pravda», con una nota da New York basata sulle informazioni dell'agenzia Overseas News, scriveva che «da fonti affidabili è giunta la notizia che a Kiev i tedeschi hanno ucciso cinquantaduemila ebrei, uomini, donne e bambini»⁶. Alla liberazione, nel novembre del 1943, arriveranno in città anche i rappresentanti della commissione statale per l'accertamento delle malefatte degli occupanti. Nella prima versione del suo rapporto, che è stata rintracciata negli archivi, la storia è narrata nei termini che abbiamo riportato; dopo un lungo rimbalzo tra le istanze governative, il rapporto fu pubblicato solo il 1 marzo del 1944, e in questa versione recita che i nazisti hanno massacrato «migliaia di civili sovietici»⁷ –

⁵I. Erenburg, *Ljudi, gody, žizn': vospominanija*, Sovetskij pisatel', Moskva 1990, t. 2, p. 352.

⁶«Pravda», 19 dicembre 1941.

⁷*Soobščenie Črezvyčajnoj Gosudarstvennoj Komissii po ustanovleniju i rassledovaniju zlodejaniy nemecko-fašistskich zachvatčikov i ich soobščnikov i pričinnogo imi uščerba graždanam, kolchozam, obščestvennym organizacijam, gosudarstvennym predpriatiam i učreždenijam SSSR o razrušenijach i zverstvach, soveršennyh nemecko-fašistskim*

formulazione indiscutibile, ma che tace il principio di selezione: questi civili sovietici erano ebrei, e l'omissione equivale a un eufemismo, il primo tra quelli con cui avremo a che fare.

Lo studio dei documenti d'archivio dimostra che responsabile principale di questa sostituzione, in questo caso, è stato Georgij Aleksandrov, allora responsabile della sezione Agitazione e Propaganda dell'apparato del Comitato Centrale e futuro ministro della cultura⁸; un suo personale antisemitismo zoologico può avere avuto un ruolo, ma non si tratta di un caso isolato. Auschwitz, per scegliere un esempio particolarmente evidente, fu liberata dall'Armata Rossa il 29 gennaio 1945; la «Pravda» inviò uno dei suoi corrispondenti di guerra di punta, Boris Polevoj, e il 2 febbraio pubblicò il suo servizio, *La fabbrica della morte ad Auschwitz* (forse la prima occorrenza di una formula ancora in uso): un articolo che riesce a raccontare Auschwitz evitando la parola «ebreo»:

Auschwitz! Commissioni imparziali stabiliranno le cifre precise delle persone uccise e torturate qui. Ma già ora, sulla base dei racconti dei polacchi, si può stabilire che nel 1941-1942 e all'inizio del 1943 arrivavano qui tra i 5 e gli 8 treni carichi di uomini; certi giorni ne arrivavano tanti che la stazione non riusciva a farli passare tutti. I convogli arrivavano dalle regioni dell'URSS occupate dai tedeschi, dalla Polonia, dalla Francia, dalla Jugoslavia, dalla Cecoslovacchia⁹.

Un simile atteggiamento non dipende, con tutta probabilità, dall'antisemitismo personale di qualche funzionario e neppure da quello di Stalin in persona; sembra trattarsi di mosse strategiche coscienti. Una delle spiegazioni più convincenti le interpreta come la reazione al timore che la propaganda nazista – che ribadiva continuamente, nelle regioni occupate e nei confronti delle truppe al fronte, che l'obiettivo della guerra non era la nazione russa, ma i «giudeo-bolscevichi» che avevano usurpato il potere – potesse avere

zачvatčikam v gorode KIEVE, in «Pravda», 1 marzo 1944.

⁸Vedi L. Bezymenskij, *Informacija po-sovetskij*, in «Znamja», 1998, n. 5.

⁹B. Polevoj, *Kombinat smerti v Osvencyme*, in «Pravda», 2 febbraio 1945.

successo (non mancano le testimonianze del fatto che il timore non era del tutto infondato)¹⁰.

Uno studio sistematico della stampa sovietica durante la guerra ha rilevato, da questo punto di vista, una sostanziale mancanza di consequenzialità¹¹: esempi lampanti quali quelli riportati sopra si accompagnano, per esempio, ai numerosi interventi di Erenburg – in assoluto il più importante giornalista sovietico dell'epoca – che in questa fase rifuggono qualunque eufemismo:

Nei paesi e nelle regioni conquistate i tedeschi hanno ucciso tutti gli ebrei: vecchi, bambini piccoli. Chiedete a un prigioniero tedesco in nome di cosa i suoi compatrioti hanno ucciso sei milioni di innocenti, e risponderà: «Sono ebrei. Sono bruni (o rossi). Hanno un altro sangue». È cominciato con le barzellette stupide, con le grida dei ragazzi in strada, con le scritte sui muri, e ha portato a Majdanek, a Babij Jar, a Treblinka, alle fosse colme di cadaveri di bambini. Se prima di Treblinka l'antisemitismo poteva sembrare un'ordinaria porcheria, adesso la parola è impregnata di sangue; e giustamente dice il poeta polacco Julian Tuwim: «L'antisemitismo è la lingua internazionale dei fascisti»¹².

A guerra finita la situazione cambierà radicalmente. La pubblicazione del *Libro nero* sullo sterminio degli ebrei nelle regioni occupate dell'Unione Sovietica, elaborato da un gruppo di scrittori sotto la redazione di Erenburg e di Vasilij Grossman, annunciata dalla stampa nel gennaio del 1945¹³, sarà bloccata (la versione russa uscirà soltanto nel 1980 in Israele); l'ente sotto la cui responsabilità era stato preparato il volume, il Comitato ebraico antifascista, che raccoglieva il fiore dell'intellettualità ebraica con la funzione principale di gestire i rapporti con gli alleati occidentali (e di raccogliere

¹⁰Vedi A. Vaksberg, *Iz ada v raj i obratno: Evrejskij vopros po Leninu, Stalinu i Solženicynu*, Olimp, Moskva 2003; utilizzo la versione pubblicata on-line dalla «Biblioteca elettronica di Aleksandr Belousenko» (http://www.belousenko.com/books/publicism/vaksberg_from_hell.htm), fonte generalmente affidabile, ma che non restituisce i numeri di pagina dell'edizione a stampa.

¹¹Vedi K. Berkhoff, *“Total Annihilation of the Jewish Population”: The Holocaust in the Soviet Media, 1941-1945*, in «Kritika» 10/1 (2009).

¹²I. Erenburg, *Pomnit'!*, in «Pravda», 17 dicembre 1944.

¹³ «Černaja kniga», in «Literaturnaja gazeta», 2 gennaio 1945.

fondi per l'armata rossa tra gli ebrei americani) sarà sciolto d'autorità nel novembre del 1948 (il presidente, il grande attore yiddish Shlomo Michoels, era stato ucciso nel gennaio dello stesso anno simulando un incidente stradale; è ormai ampiamente provato che l'omicidio è stato opera della polizia segreta). I membri del Comitato saranno tutti, con l'eccezione notevole di Erenburg, arrestati, con l'accusa (mai resa pubblica; ma i servizi sovietici avevano sempre bisogno di fabbricare un'indagine, per quanto inverosimile) di «complotto nazionalista ebraico».

A Erenburg, invece, fu assegnato un premio Stalin per il suo romanzo sulla guerra, il torrenziale *La tempesta*; non certo la sua opera migliore (nella formulazione di Arkadij Vaksberg: «una delle sue opere più piatte ed incolori, un tipico esemplare del tristemente noto realismo socialista, o, ad essere precisi, un volantino primitivo»¹⁴); che contiene però un capitolo dedicato alla strage di Babij Jar. Per di più, fu il dittatore in persona a correggere la proposta del comitato preposto e a fargli assegnare un premio di prima categoria e non di seconda¹⁵.

Tra la fine del 1947 e l'inizio del 1948 la nascita dello stato di Israele godette dell'appoggio sovietico (compresi aiuti in armi e consiglieri militari); ma i rapporti si deteriorarono velocemente. Nel settembre del 1948 fu proprio Erenburg a firmare un articolo sulla «Pravda» sostenendo che la soluzione della questione ebraica non fosse in uno Stato:

Ricordiamolo: nell'autunno del 1942 le schiere di Hitler irrupero in Egitto, erano non lontane dalla Palestina. Se anche allora fosse esistito uno stato ebraico indipendente, questo non sarebbe stato in grado di reggere l'impeto delle divisioni corazzate di Rommel. Cosa ha salvato gli ebrei di Palestina? Stalingrado, la vittoria del popolo sovietico sui nazisti, giacché invece che marciare su Gerusalemme Hitler si è dovuto dedicare alle opere difensive. [...] Sì, esiste una sola soluzione della “questione ebraica”, la vittoria delle forze progressive dell'umanità. Se ammettiamo per un attimo un quadro terribile e ci immaginiamo un trionfo della reazione mondiale, si può affermare con sicurezza che lo stato di Israele si trasformerebbe in una nuova Auschwitz o Majdanek¹⁶.

¹⁴Vaksberg, *Iz ada v raj*, cit.

¹⁵*Ibidem*.

¹⁶I. Erenburg, *Po povodu odnogo pis'ma*, «Pravda», 21 settembre 1948.

L'articolo esprime senza dubbio una svolta nella politica del governo sovietico verso Israele; la funzione di Erenburg potrebbe essere semplicemente quella di un firmatario particolarmente adatto (così la interpreta Vaksberg, che fa notare una serie di costrutti brutalmente burocratici che difficilmente possono essere usciti dalla penna del Nostro)¹⁷; il suo ultimo biografo americano sostiene invece che, dietro alla scelta di scriverlo (o di firmarlo) sta il tentativo di arginare una campagna antisemita già montante, e in particolare di consigliare prudenza agli ebrei sovietici: la comparsa a Mosca del primo ambasciatore israeliano (la futura primo ministro Golda Meir) aveva scatenato manifestazioni di entusiasmo collettivo quando questa si era presentata in sinagoga o al teatro yiddish, cosa che «no doubt fueled Stalin's paranoia about their loyalty»¹⁸.

È però possibile una terza lettura: la prima parte dell'articolo è tesa a smentire la tesi di un carattere peculiare degli ebrei, di una loro comunità di sangue; la funzione dell'argomentazione è chiaramente antisionista, ma presenta uno sviluppo meno coerente con questo schema, un argomento che avevamo già incontrato: una comunanza tra gli ebrei esiste per via dell'antisemitismo, si tratta di una solidarietà tra perseguitati:

È un pezzo che gli oscurantisti si inventano ogni tipo di assurdità per mostrare gli ebrei come esseri particolari che non somigliano alle persone che hanno intorno. Gli oscurantisti dicevano che gli ebrei vivrebbero una vita separata, distinta, e non condividerebbero gioie e dolori dei popoli in mezzo ai quali vivono; gli oscurantisti sostenevano che gli ebrei sarebbero persone prive del senso della patria, eterni saltapicchi; gli oscurantisti giuravano che gli ebrei dei diversi paesi sarebbero uniti tra loro da certi legami segreti. Tutte queste invenzioni hanno trovato la loro espressione estrema nell'orribile *Mein Kampf* di Hitler e sono state ripetute dagli SS che seppellivano vivi i vecchi ebrei e gettavano i neonati nei crepacci e nei forni crematori¹⁹.

L'articolo potrebbe essere stato per Erenburg l'occasione per riportare l'attenzione sulla Shoah, argomento già vicino alla scomparsa definitiva nel

¹⁷Vaksberg, *Iz ada v raj*, cit.

¹⁸J. Rubenstein, *Tangled Loyalties: the life and times of Ilya Erenburg*, Tauris, London and New York 1996, p. 288.

¹⁹I. Erenburg, *Po povodu odnogo pis'ma*, cit.

discorso ufficiale sovietico; e il riportare formule ufficiali il prezzo da pagare a questo scopo.

La situazione era destinata a peggiorare rapidamente: alla fine del '48, dicevamo, cade lo scioglimento del comitato ebraico e l'arresto dei suoi membri; all'inizio del '49 si scatena la campagna di stampa contro i "cosmopoliti senza patria", secondo eufemismo tra quelli che incontreremo: un gruppo di critici teatrali – la cui origine ebraica viene sottolineata non troppo velatamente – vengono accusati di scarso ardore nel patriottismo russo, di sudditanza verso la cultura occidentale (l'argomento implicito è quello che Erenburg confutava nell'articolo che citavamo sopra: l'ebreo sarebbe impossibilitato al patriottismo per ragioni di sangue). La campagna si svilupperà, a partire dalla critica teatrale, soprattutto nel campo della cultura; ma non è che il contraltare esplicito di un'atmosfera di antisemitismo crescente che si manifesta in tutte le istituzioni sovietiche. Nel gennaio del 1953 scoppia invece il caso degli "assassini in camice bianco": un gruppo di medici – tutti ebrei – dell'ospedale del Cremlino viene arrestato con l'accusa di avere ucciso Ždanov e Ščerbakov, di complottare per uccidere Stalin. L'indagine, questa volta, è pubblica, accompagnata da una campagna di stampa il cui tono antisemita è assolutamente inequivocabile. Si colloca in questo momento una questione su cui sono ancora in corso polemiche veementi: circolò – già all'epoca – la notizia che Stalin avesse in progetto una nuova "soluzione finale", la deportazione totale dell'intera popolazione ebraica dell'Unione Sovietica, da compiersi immediatamente dopo il momento in cui l'annuncio della condanna dei medici avrebbe provocato una serie di pogrom "spontanei"; il dramma sarebbe stato evitato soltanto dalla morte del dittatore. Non è questo il luogo per prendere posizione su una questione tanto discussa – non sono emerse, a tutt'oggi, prove documentarie inconfutabili, mentre gli indizi sono davvero numerosi; il solo fatto che un'ipotesi del genere sia stata trattata già allora come un'ipotesi credibile dà in ogni caso la misura dell'atmosfera dell'epoca.

Con la morte di Stalin, appunto, i medici furono liberati e il caso messo a tacere; ma non vi fu mai, in tutta la storia sovietica, una vera retromarcia. Nella denuncia dei crimini di Stalin nella relazione di Chruščev al XX congresso l'antisemitismo non è incluso nell'elenco; e la tendenza generale è quella di evitare il tema.

Nessun monumento fu eretto a ricordare le vittime di Babij Jar (e nessun monumento ricordava lo sterminio degli ebrei in Unione Sovietica, con l'eccezione notevole di quello di Minsk; i tentativi dal basso di realizzarne furono regolarmente bloccati, a volte con conseguenze pesanti per i responsabili dell'iniziativa²⁰). Quando, nel 1959, lo scrittore kieviano Viktor Nekrasov intervenne sulla stampa per protestare per l'assenza di un monumento, fu costretto a ricorrere all'eufemismo già affermato:

Diciotto anni fa proprio qui, in questo crepaccio, è stato commesso uno dei crimini più terribili in tutta la storia dell'umanità. Il 29 settembre 1941 qui gli hitleriani hanno radunato diverse decine di migliaia di *civili innocenti* e li hanno spietatamente uccisi²¹.

La situazione in questi anni, peraltro, dà l'impressione di un ondeggiamento irregolare, risultato di spinte e contropunte contrastanti, dell'azione di diverse istanze che tentano di influenzare il governo con risultati alterni. Nel 1960 esce la traduzione russa del *Diario di Anna Frank*; l'introduzione, ovviamente, è di Erenburg. Si apre con queste parole: «Il destino di questo libro è insolito. È uscito in Olanda dieci anni fa, è tradotto in diciassette lingue, diffuso in milioni di copie. Ne hanno tratto drammi e film; hanno scritto saggi su di lui»²²; quanto c'è di insolito, spiega in seguito, è che questo libro è opera non di uno scrittore affermato ma di un'adolescente; quanto si può leggere tra le righe è che il pubblico sovietico ha dovuto aspettare dieci anni per avere accesso a un'opera tanto rilevante. E in seguito afferma:

Tutti sanno che i nazisti hanno ucciso sei milioni di ebrei, cittadini di venti stati, ricchi e poveri, famosi e ignoti. La bomba atomica è caduta

²⁰Vedi I. Al'tman, *Memorjalizacija Cholokosta v Rossii: istorija, sovremennost', perspektivy*, in «Neprikosnovennyj zapas», 2-3/4041, 2005; M. Micel', *Zapret na uvekovečenie pamjati kak sposob zamalčivvanija Cholokosta: praktika KPU v otnošenii Bab'ego Jara*, in «Golokost i sučasnist'», 1/2, 2007, pp. 9-30.

²¹V. Nekrasov, *Počemu eto ne sdelano?*, in «Literaturnaja gazeta», 10 ottobre 1959. Ns. corsivo.

²²I. Erenburg, *Sobranie sočinenij: tom 6-oj, Chudožestvennaja literatura*, Moskva 1996, p. 301.

su Hiroshima improvvisamente, non ci si poteva nascondere. I nazisti per diversi anni hanno organizzato cacce a milioni di persone come si organizzano cacce ai lupi. Gli ebrei hanno tentato di nascondersi, si sono nascosti nelle fosse, nelle miniere abbandonate, nelle fessure delle città; giorni, mesi, anni hanno atteso la morte. Sei milioni sono stati soffocati nelle camere a gas, mitragliati nei crepacci o nei forti, condannati alla morte lenta per fame²³.

«Tutti sanno», tranne i lettori sovietici.

Il 27 gennaio 1961 l'Unione degli Scrittori celebrava in pompa magna il 70 compleanno di Erenburg, e il suo discorso, all'epoca non pubblicato, fu trasmesso alla radio nazionale:

Sono uno scrittore russo. Ma finché al mondo esisterà anche un solo antisemita, risponderò con orgoglio «ebreo» a chi mi chiederà la mia nazionalità. Mi è odiosa la spocchia razziale e nazionale. La betulla può esserci più cara della palma, ma non è più alta. Una simile gerarchia di valori è assurda. Già più di una volta ha portato l'umanità a macelli terribili²⁴.

L'impressione è che il Nostro senta la necessità di giustificarsi ogni volta che rivendica la sua identità ebraica (è peraltro vero che proveniva da una famiglia ebraica fortemente assimilata, che non parlava yiddish); ma l'effetto di parole del genere alla radio sovietica doveva essere dirompente, come commenta uno storico contemporaneo:

Il fatto che uno dei più importanti liberali dichiarasse pubblicamente la sua appartenenza etnica – e la parola «ebreo» dai tempi del “caso dei medici” era diventata addirittura imbarazzante da pronunciare, e la sua menzione aveva provocato un applauso scrosciante alla cerimonia – doveva far infuriare i conservatori²⁵.

Nello stesso anno, peraltro, a Kiev conseguiva il dottorato Trofim Kičko con una tesi su *Il giudaismo contemporaneo e il suo ruolo reazionario*; e

²³ *Ivi*, p. 302.

²⁴ *Ivi*, p. 313.

²⁵ N. Mitrochin, *Russkaja partija: Dviženie russkich nacionalistov v SSSR: 1953-1985 gody*, Novoe literaturnoe obozrenie, Moskva 2003, p. 165.

pubblicava un opuscolo di materiali di supporto ai conferenzieri sulla *Verità sulla religione giudaica*²⁶. Due anni dopo sarebbe uscito, in ucraino, un suo volume più corposo – *Il giudaismo senza fronzoli*: se il pretesto è quello della campagna antireligiosa, l'apparato iconografico è inequivocabilmente collegato alla tradizione antisemita europea²⁷.

In settembre sarebbe invece uscito il più noto dei testi dedicati a Babij Jar, la poesia dallo stesso titolo di Evgenij Evtušenko. In mezzo, nella primavera, sta un altro episodio terribile. Il crepaccio Babij Jar era stato chiuso con un argine e destinato, sommo spregio alla memoria, a scaricare dei rifiuti liquidi di una cava; durante il disgelo primaverile l'argine aveva ceduto, provocando un'inondazione che aveva fatto centinaia di vittime, e che è difficile non immaginare come una nemesi.

La poesia di Evtušenko non arriva a citare questo episodio – impossibile, evidentemente, far trapelare, allora, la notizia sulla stampa sovietica – ma affronta di petto la questione della memoria di Babij Jar come memoria prima di tutto ebraica:

Non ci sono monumenti a Babij Jar.
C'è un dirupo scosceso, come rozza pietra tombale.
E io, che tremo.
Oggi io sono antico
come il popolo giudeo²⁸.

Segue una serie di personificazioni, con l'io narrante che si immedesima prima in un antico ebreo in fuga dall'Egitto, poi in Dreyfus, quindi in un «bambino di Belostok» – una vittima, cioè, di uno dei pogrom di inizio Novecento (quelli che hanno imposto in tutto il mondo la parola russa); il testo viola così il più forte tra i tabù sovietici in materia, non menziona soltanto le persecuzioni naziste, ma anche quelle domestiche:

Sconciatamente berciando
«Dàgli al giudeo, salva la Russia»

²⁶T. Kičko, *Pravda ob iudejskoj religii*, Kiev 1961.

²⁷Id., *Iudaizm bez prikross*, Vidnavictvo Akademii nauk USSR, Kiev 1963.

²⁸E. Evtušenko, *Poesie*, trad. it. di Alfeo Bertin, Garzanti, Milano 1970, p. 116.

i mercanti di grano massacrano la madre mia²⁹.
O mio popolo russo,
so, so che tu
per natura sei internazionalista.
Ma quante volte, oh quante il tuo purissimo nome
è stato una bandiera tra mani impure³⁰!

La serie di personificazioni prosegue con Anna Frank (il cui *Diario*, si diceva, era stato appena pubblicato in russo); per poi tornare a Babij Jar:

Io sono
il vecchio che avete fucilato.
Io sono
il bambino che avete fucilato.
Niente di me potrà dimenticarlo.

Il celebre finale ritorna prepotente sulla questione ebraica, riprendendo, con ogni evidenza, il discorso radiofonico di Erenburg:

Non ho sangue di ebreo nelle mie vene: ma con la loro
inveterata, cieca
rabbia, me come ebreo
odiano gli antisemiti.
Per questo io sono
un vero russo³¹.

Difficile immaginare che un testo tanto dirompente possa essere stato pubblicato senza la sanzione delle autorità; autorità che però non ritennero di dover bloccare la reazione del campo conservatore. La poesia di Evtušenko uscì sulla «Literaturnaja gazeta» il 19 settembre; il 24 su «Literatura i žizn'», organo dell'Unione degli scrittori della RSFSR (organizzazione fortemente controllata da questo campo ideologico) usciva una *Risposta* in versi di

²⁹Nell'originale, *nasiluet*, letteralmente «violenta».

³⁰E. Evtušenko, *Poesie*, cit., p. 117.

³¹*Ivi*, p. 118.

un certo A. Markov: «Ma quale vero russo / se hai dimenticato il tuo popolo»; il 27 settembre lo stesso giornale pubblicava un articolo del critico D. Starikov che accusava esplicitamente Evtušenko di porsi sulle posizioni dell'«ideologia borghese» (il sottointeso è che sottolineare l'appartenenza etnica delle vittime costituisse una manifestazione di nazionalismo ebraico) e contrapponeva alla sua poesia quella di Erenburg come esempio di autentico internazionalismo (a Erenburg, che per di più in quel momento si trovava a Roma, costò non poche fatiche il far pubblicare la sua presa di distanze)³².

La stessa argomentazione si sarebbe sentita un anno più tardi nell'intervento di Chruščev che, in un incontro con artisti e letterati, ebbe a dire:

Ho lavorato in Ucraina e sono stato a questo Babij Jar. Là sono morte molte persone. Ma, compagni, compagno Evtušenko, non solo ebrei sono morti là, là sono morti anche altri. Hitler ha sterminato gli ebrei, ha sterminato gli zingari, ma di seguito veniva lo sterminio degli slavi, ha sterminato anche gli slavi. E se adesso facessimo il conto aritmetico su quali popoli sono stati più sterminati, gli ebrei o gli slavi, quelli che dicono che c'era antisemitismo vedranno che sono stati sterminati di più, sono più che gli ebrei. È vero.

E allora perché sottolineare, perché creare questa distinzione? Che scopi perseguono quelli che sollevano questa questione? A che pro? Io credo che sia sbagliato³³.

³²G. Kostyrčenko, *Tajnaia politika Chruščeva: Vlast', intelligencija, evrejskij vopros*, Meždunarodnye otnošenija, Moskva 2012, pp. 356-358.

³³Testo originale disponibile all'indirizzo web: http://perpetrator2004.narod.ru/documents/Khrushchev/Meeting_with_Intelligentsia.doc; nello stesso intervento, il segretario generale ebbe modo di polemizzare, sempre sul tema dell'antisemitismo, anche con Erenburg: «Quando ho parlato col compagno Erenburg, gli ho raccontato questo episodio, che Stalin portava in sé l'antisemitismo, ma Stalin stesso ne aveva paura. Non so cosa era successo a Stalin. Evidentemente era il risultato di qualche degenerazione delle cellule cerebrali, altrimenti non può essere. Quindi perché sollevare adesso questa questione? Che significa adesso mettersi a fare discorsi e mettersi a intonare arie contro l'antisemitismo?» (*Ibidem*). Commentava Erenburg nelle sue memorie: «Nel dicembre del 1962, all'incontro del governo con gli scrittori e gli artisti, N. S. Chruščev ha accusato Evtušenko di aver messo in evidenza la nazionalità degli abitanti di Kiev uccisi dai nazisti ed ha aggiunto che anche Erenburg ne è colpevole. Evtušenko è un

La data di questo incontro – 17 dicembre 1962 – spiega la svolta: segue di poco la famosa visita di Chruščev alla mostra dell'Unione degli artisti al Maneggio e la sua sfuriata contro gli astrattisti; siamo insomma in una fase in cui, al massimo grado di apertura del regime – la pubblicazione della *Giornata di Ivan Denisovyč* di Solženicyn – il movimento del pendolo impone una reazione.

Il giorno successivo si tenne la prima esecuzione della XIII sinfonia di Dmitrij Šostakovič, che conteneva una parte cantata sul testo della poesia di Evtušenko; per le edizioni future, il poeta accettò di aggiungere nuove strofe che hanno l'effetto di annacquare la denuncia dell'antisemitismo; avrebbe giustificato la sua scelta con la necessità di salvare l'opera del compositore, giustificazione che però, a posteriori, pare contestabile³⁴. La poesia non fu ristampata fino al 1984, quando l'autore fu costretto a farla precedere, nella raccolta delle sue opere, da una presa di distanza dalla politica di Israele (!)³⁵. Ancora nell'edizione del 1987, il titolo è accompagnato da questa nota:

Babij Jar è un crepaccio nei dintorni di Kiev dove i nazisti hanno massacrato diverse decine di migliaia di cittadini sovietici, e tra di loro ebrei, ucraini, russi ed altri abitanti di Kiev. Al momento in cui è stata scritta questa poesia a Babij Jar non c'erano monumenti. Ora il monumento alle vittime del fascismo è stato eretto³⁶.

I primi anni di governo di Brežnev furono, dal punto di vista che ci interessa, anni di relativa apertura – nel 1966 sulla rivista «Junost'», e nel 1967 in volume, fu pubblicato il “romanzo-documento” *Babij Jar* dello scrittore kieviano Anatolij Kuznecov, colui che aveva accompagnato Evtušenko al sito; Kuznecov sarebbe poi emigrato ed avrebbe pubblicato in Occidente la versione integrale del suo testo evidenziando i tagli di censura delle edizioni sovietiche: sappiamo così che – oltre ad ogni menzione delle esplosioni sul Kreščatik alla vigilia del massacro e dell'inondazione del 1961 –

giovane russo, io un vecchio ebreo. N. S. Chruščev mi ha sospettato di nazionalismo. Ogni lettore può giudicare da sé se questo sia vero» (Erenburg, *Ljudi, gody, žizn'*, cit., t. 3, pp. 324-25).

³⁴Vedi G. Kostyrčenko, *Tajnaia politika Chruščeva*, cit., pp. 365-367.

³⁵E. Evtušenko, *Plač po cenzure*, in «Ogonek», 1991, n. 6, p. 15.

³⁶Id., *Stichotvorenija i poemy*, Sovetskaja Rossija, Moskva 1987, t. 1, p. 309.

l'argomento che le autorità sovietiche avevano eliminato con maggior cura è l'antisemitismo della popolazione locale.

L'opera non avrebbe avuto altre edizioni in Unione Sovietica; come scrive l'autore nella prefazione all'edizione integrale, «gente competente mi ha detto che col libro mi è andata bene, ancora un mese o due e non sarebbe uscito»³⁷. Il 1967 è un anno di svolta: dopo la guerra dei sei giorni si affermerà quello che, nel discorso sovietico, diventa un terzo eufemismo obbligatorio per ogni menzione degli ebrei: «sionisti».

* * *

Se tentiamo di fare astrazione dalla questione del valore civile e documentario e di valutare le poesie di Erenburg e di Evtušenko da un punto di vista squisitamente estetico, è alla prima che con ogni probabilità toccherà il giudizio migliore. Se non altro, dal punto di vista di un'estetica novecentesca: sarà proprio il non detto, però, a conferire al testo di Erenburg un valore superiore, la capacità di aprire spazi semantici più vasti proprio perché meno definiti. Vale qui ricordare il titolo del testo di Lev Losev su quello che, nella tradizione russa, si chiama "linguaggio esopico": *On the Benefits of Censorship*.

Si pone qui il problema della possibilità, o meglio della legittimità, della poesia dopo Auschwitz. Le intenzioni estetiche giustificano il tacere su temi tanto scottanti? Ma anche: è preferibile il silenzio a una verità mutilata, ma fatta filtrare tra le righe?

È quello che pensava, tra gli altri, Franco Fortini, che nel 1957 dedicava una poesia ad Erenburg in quanto autore della prefazione al volume delle *Opere* di Babel' uscite per la prima volta a vent'anni dalla scomparsa dello scrittore nel tritacarne delle grandi purghe:

Se non sapete punire
se non sapete incenerire,
quella parte di voi,
quella parte di noi

³⁷Kuznecov, *Babij Jar*, cit., p. 8.

stessi, che è stata muta;

[...]

Non parlate, non scrivete
prefazioni...³⁸

Un atteggiamento che – per quanto, per chi conosca la situazione sovietica di quegli anni, porti l'impronta evidente di una lettura effettuata da occidentale – è dal punto di vista morale assolutamente irreprensibile; un atteggiamento che ha però come unico esito possibile il silenzio.

Per quanto riguarda Evtušenko, può esistere il sospetto che, invece che un dividendo estetico, questi possa avere tratto dal suo testo dividendi assolutamente pratici: fu *Babij Jar*, ripubblicata velocemente dal «New York Times» e da «Le Monde», a procurare all'autore – un autore noto per la sua abilità di essere abbastanza dissidente da piacere agli americani ma non abbastanza da mettersi nei guai in patria – fama internazionale³⁹. Ma, lasciando tra parentesi questa questione, dobbiamo sostenere che il valore del suo testo si esaurisca nel valore della denuncia?

O non si potrebbe ipotizzare una ricerca estetica proprio nella brutale immissione di materiale dichiaratamente impoetico in poesia? Tanto più se pensiamo che proprio uno dei versi che sembrano quanto di più lontano dalla poesia – (O mio popolo russo, so, so che tu) / *per natura sei internazionalista* – nella versione italiana è leggermente sovratradotto, l'originale suona «internazionale» – in un testo che, nonostante la grafica (e la posa) alla Majakovskij è composto in un metro tradizionalissimo, pentapodie di giambi con rima alternata, è in qualche modo sperimentale, contenendo un intervallo atono extralungo nel verso giambico. Ed è appunto massimamente majakovskiano lo slancio di rinnovamento della poesia attraverso l'inserimento di materiale brutalmente prosastico.

³⁸F. Fortini, *Poesie scelte (1938-1973)*, Mondadori, Milano 1974, p. 100.

³⁹In un'intervista recente la ex moglie di Evtušenko, sua moglie ai tempi dell'apparizione della poesia, reclamava: «Sono ebrea: quando Evtušenko mi ha letto *Babij Jar* [...], gli ho dato dell'antisemita, perché mi sembrava che si costruisse la carriera sulle spalle di noi ebrei. Ha pianto. In viaggio a Parigi mi stremava vantandosi senza posa di avere una moglie ebrea». A. Nivat, *La casa alta*, trad. it. di M. S. Palieri, Le Lettere, Firenze 2004, p. 116.

Tanto il testo di Erenburg quanto quello di Evtušenko, insomma, prestano il fianco alla critica; ed entrambi gli autori possono essere accusati (e spesso lo sono stati) di approfittare della benevolenza delle autorità sovietiche, vivendo tempi duri in condizioni privilegiate. Le loro poesie hanno però il merito indiscusso di avere sollevato, sulla stampa sovietica – nei modi possibili all'epoca, e forzando il possibile al limite – la questione della Shoah quando questo appariva ai più impossibile.

Ebraismo, identità e memoria. Quattro scene dalla vita di Arnold Schönberg (1874-1951)

DARIO OLIVERI

I. Mattsee (Salisburgo), 1921

Quando alla fine del XVIII secolo l'imperatore Giuseppe II d'Asburgo impose ai suoi sudditi ebrei di assumere un cognome tedesco, gli antenati di Arnold Schönberg decisero di adottare il toponimo della loro città d'origine, ossia Šumperk, in tedesco Schönberg, nella regione della Moravia. Il padre del compositore, Samuel Schönberg (1838-1889), aveva vissuto da ragazzo a Bratislava e si era trasferito a Vienna nel 1852, lavorando come apprendista in un'azienda commerciale e aprendo in seguito un negozio di scarpe nel quartiere di Leopoldstadt, nelle vicinanze del Prater e della stazione Nord. La madre, Pauline Nachod (1883-1966), proveniva invece da un'antica famiglia ebraica di Praga, i cui membri erano stati cantori nella Sinagoga Vecchia-Nuova (in *yiddish* Altneschul) fin dal XIV secolo¹.

In senso generale, e sia pure con un lungo periodo di crisi culminato negli anni della guerra contro i turchi (1683-1699), Vienna era sempre stata abbastanza accogliente nei riguardi degli ebrei e soprattutto nel periodo compreso tra il 1860 e il 1910, quando la capitale dell'Impero divenne una delle città più grandi d'Europa (dopo Londra e Parigi), il numero dei *Glau-*

¹Cfr. E.R. Schoenberg, *Brief Biographical History and Genealogy of Nuria Schoenberg Nono*, in A.M. Morazzoni (a cura di), *Schoenberg & Nono. A Birthday Offering to Nuria on May 7, 2002*, Fondazione Giorgio Cini - Olschki, Firenze 2002, pp. 21 e ss.

bensjuden (ebrei praticanti) passò da 6.200 a 175.000 persone, attestandosi dal 1890, intorno all'8,7% della popolazione complessiva. In quegli anni si registrava un forte incremento della presenza ebraica anche a Praga, Cracovia, Budapest e persino ad Amburgo e Berlino, che accoglievano al pari di Vienna le ondate successive di *Ostjuden* (ebrei orientali) in fuga dalla Galizia e dalla Russia.

Nel «ghetto volontario»² di Leopoldstadt i profughi arrivati da poco vivevano quasi in miseria e si distinguevano per le lunghe barbe e i loro cilindri e caffetani neri: «hanno molti figli», scrive Joseph Roth, «non sono abituati all'igiene e alla pulizia e tutti li detestano», soprattutto gli ebrei assimilati, che «sono “ormai” viennesi»³ e temevano di essere socialmente retrocessi sullo stesso piano dei loro imbarazzanti confratelli ortodossi. Questi ultimi, d'altronde, «non anelavano minimamente all'integrazione con il resto della cittadinanza»⁴ e disprezzavano gli ebrei occidentalizzati o – peggio – convertiti al cristianesimo. La situazione era dunque assai complessa: pur essendo considerata una delle capitali dell'ebraismo europeo e la culla del movimento sionista, che dava corpo al sogno di «fondare una patria nuova nell'antica terra nativa della Palestina»⁵, nella transizione fra i due secoli Vienna era infatti la città con il maggior numero di conversioni e matrimoni misti (soprattutto fra le classi più agiate) e al tempo stesso l'epicentro di una tendenza antiebraica di cui fu protagonista fra il 1896 e il 1910 il sindaco Karl Lueger.

In quel periodo il battesimo cristiano costituiva un passaporto indispensabile per accedere alla società viennese, una sorta di scelta obbligata che Arnold Schönberg decide di adottare nel 1898, seguendo l'esempio di Julius Korngold, Gustav Mahler, Alexander Zemlinsky e innumerevoli altri

²J. Roth, *Ebrei erranti*, trad. it. di F. Bussotti, Adelphi, Milano 1985 (ed. orig. *Juden auf Wanderschaft*, pubblicata la prima volta nel 1927 e poi in edizione rivista nel 1937), p. 59.

³*Ivi*, p. 60.

⁴C. Leone, *Antisemitismo nella Vienna fin de siècle. La figura del sindaco Karl Lueger*, prefazione di R. Marozzo della Rocca, Giuntina, Firenze 2010, p. 31.

⁵S. Zweig, *Il mondo di ieri. Ricordi di un europeo*, trad. it. di L. Mazzucchetti, Mondadori, Milano 1946 (ed. orig. *Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers*, 1942), p. 114.

intellettuali e artisti dell'epoca. A partire da quel momento – e dunque nella fase in cui s'impone come protagonista della vita culturale europea (il *Pierrot lunaire* è rappresentato per la prima volta a Berlino nel 1912 e l'anno successivo si svolge a Vienna il concerto-scandalo del *Musikverein*)⁶ – il compositore si lascia dietro le spalle qualsiasi rapporto con l'ebraismo e la religione in senso più generale. È vero che in una lettera Richard Dehmel del 1912 accenna al progetto di un oratorio sul modo in cui l'«uomo moderno affronta Dio [...] e alla fine arriva a trovarlo e a credere»⁷, ma in realtà il suo percorso di ricongiungimento al «credo dimenticato»⁸ si concretizza alcuni anni dopo, nel mutato clima politico e sociale fra le due guerre, quando riaffiora in Austria e in Germania un forte sentimento di ostilità contro gli ebrei e «l'antisemitismo si lascia definitivamente dietro le spalle il generico antisemitismo verbale per trasformarsi in un antisemitismo dei “fatti”»⁹.

L'evento cruciale si svolge in un luogo apparentemente “da sogno” come il borgo di Mattsee, nei pressi di Salisburgo, situato sulla striscia di terra che divide l'omonimo lago dall'Obertrumer See. Seguendo l'esempio dei comuni di Eferding (nell'Austria settentrionale) e di St. Margarethen (in Carinzia), nel 1920 la giunta di Mattsee aveva infatti emesso un'ordinanza in cui si stabiliva che «l'affitto [*di case o appartamenti*] è permesso soltanto agli antisemiti (non ebrei), in quanto agli ebrei non è consentito il soggiorno»¹⁰. Schönberg aveva deciso di trascorrere a Mattsee le vacanze estive del 1921, ma si rifiutò di indicare la sua fede religiosa sul modulo del contratto d'affitto e preferì trasferirsi immediatamente altrove. Per gli amministratori comunali la sua scelta costituì un'ottima occasione per ribadire la fama di Mattsee come *judenreine Sommerfrische* (località di villeggiatura senza ebrei), otte-

⁶Cfr. E. Restagno, *Schönberg e Stravinskij. Storia di un'impossibile amicizia*, il Saggiatore, Milano 2014, pp. 124 e ss.

⁷A. Schönberg, lettera del 13 dicembre 1912, trad. it. di A. Taverna, in N. Cefalù (a cura di), *Moses und Aron. Opera in tre atti*, Fondazione Teatro Massimo, Palermo 2002, p. 33.

⁸Id., *Un sopravvissuto di Varsavia*, in *Testi poetici e drammatici*, trad. it. di E. Castellani, prefazione e note di L. Rognoni, SE, Milano 1995, p. 193.

⁹F. Bajor, «Unser Hotel ist judenfrei!». *Bäder-Antisemitismus im 19. und 20. Jahrhundert*, Fischer, Frankfurt am Main 2003, p. 146.

¹⁰*Ibidem*.

nendo il plauso dei turisti antisemiti¹¹. L'episodio fu riportato dalla stampa austriaca e in una lettera del 16 luglio il compositore ne accenna ad Alban Berg, nascondendo il suo disappunto dietro un velo d'ironia: «Carissimo amico», scrive, «[...] verso la fine è stato brutto a Mattsee. La gente qui sembrava disprezzarmi più di quanto avrebbe fatto se avesse conosciuto la mia musica. Oltre a questo non è accaduto nulla»¹².

Arnold Schönberg attraversava in quel momento una fase cruciale della sua esperienza creativa: tra il 24 e il 29 luglio 1921 realizza infatti il "Präludium" e parte dell'"Intermezzo" della *Suite für Klavier* op. 25 (1921-23), la sua prima composizione «tutta basata su un'unica serie dodecafonica»¹³. All'inizio

¹¹*Ibidem*. In seguito il comune di Krems an der Doanu (nell'Austria meridionale) stabilì che per accedere ai boschi era necessario esibire un *Passierschein* (permesso di passaggio) sul quale era indicato che gli «Ebrei non ottengono il permesso». Molti luoghi di villeggiatura riportavano sul loro materiale pubblicitario precisazioni di questo genere: «Località estiva ariana di prima categoria» (Pöllau), «Senza ebrei» (Mittersill), «Solo per ariani» (St. Veith im Mühlkreis), «Il soggiorno è consentito solo agli ariani» (Wachau), «Ebrei non desiderati» (Schladming), «Piacevole soggiorno per famiglie cristiane» (Trofaiach) (F. Bajor, «*Unser Hotel ist Judenfrei!*», cit., p. 147). È da notare che il tema dell'esclusione degli ebrei dai luoghi di villeggiatura (ma anche piscine, impianti sportivi, etc.) sarebbe divenuto un fenomeno generalizzato in Germania dopo il 1933 e affiora anche nel libro illustrato di Elvira Bauer *Trau keinem Fuchs auf grüner Heid und teine Jud bei seinem Eid. Ein Kinderbuch für Groß und Klein* [Non credere a nessuna volpe nel prato verde e a nessun ebreo nel suo giuramento. Un libro per grandi e piccoli, Nürnberg 1936], che riporta verso la fine l'immagine di una famiglia ebraica che mentre si sta dirigendo verso la riva di un fiume affollata di bambini e bagnanti si ferma davanti a un cartello con la scritta «!Juden! sind hier unerwünscht [!Ebrei! Qui non sono graditi]. Sopra il cartello sghignazzano due corvi neri.

¹²A. Schönberg, lettera del 16 luglio 1921, in J. Auner (a cura di), *A Schoenberg Reader. Documents of a Life*, Yale University Press, New Haven-London 2003, p. 159. Due giorni prima, il 14 luglio 1921, era apparso sulla «Wiener Morgen-Zeitung» il seguente commento, inviato da un lettore: «Riguardo alla vostra comunicazione che il compositore Arnold Schönberg ha interrotto le sue vacanze estive a Mattsee – dove gli ebrei non sono benvenuti – pur essendo protestante, si potrebbe considerare che il protestantesimo del signor Schönberg non è di vecchia data. Egli è infatti nato ebreo ed è stato battezzato quando era un giovane studente. Essendo quindi non-ariano, egli ha preferito lasciare l'ariana Mattsee per evitare altri guai» (cfr. Id., *A Schoenberg Reader*, cit., p. 159).

¹³P. Petazzi, *Schönberg e il pianoforte*, in P. Petazzi (a cura di), *Da Beethoven a Boulez*.

dell'estate (9 e 10 giugno) Zemlinsky aveva diretto a Praga una trionfale ripresa dei *Gurrelieder*, alla quale avevano collaborato come maestri del coro anche Paul Pella e Viktor Ullmann¹⁴. Nei primi giorni di agosto Ullmann fu ospite di Schönberg nella casa che aveva preso in affitto a Traunkirchen, nel distretto di Gmunden (Austria settentrionale), ma è probabile che il maestro non abbia fatto alcun cenno in quell'occasione al nuovo «metodo di composizione con dodici note» al quale stava lavorando.

Nel 1923 Schönberg termina la *Suite* op. 25 e i 5 *Klavierstücke* op. 23 (febbraio-marzo)¹⁵, seguiti nel mese di aprile dal completamento della *Serenade* op. 24: nel “Walzer” dell’op. 25 (v) viene sistematicamente utilizzata una serie di dodici note, così come accade anche nel quarto pezzo dell’op. 24, in cui risuonano, nella versione tedesca di Karl Förster, i versi del Sonetto 256 di Petrarca: «O Könnt’ ich je der Rach’ an ihr genesen, / die mich durch Blick und Rede gleich zerstöret. . . » [Far potess’io vendetta di colei / che guardando et parlando mi distrugge. . .]. In quello stesso mese di aprile del 1923, Vasilij Kandinskij aveva scritto a Schönberg una lettera in cui gli proponeva di collaborare con il gruppo del Bauhaus di Weimar, segnalandogli tra l’altro che «la locale Scuola di musica» stava cercando un nuovo direttore e che il primo nome al quale tutti avevano pensato era proprio il suo¹⁶. Il

Il pianoforte in ventidue saggi, Longanesi, Milano 1994, p. 165.

¹⁴Compositore e critico musicale, Viktor Ullmann (1898-1944) fu allievo di Schönberg a Vienna (ottobre-maggio 1919) e fervente sostenitore delle teorie di Rudolf Steiner. Fra le due guerre collaborò con Zemlinsky al Neues Deutsche Theater di Praga e con la sezione locale del *Verein für Musikalische Privataufführungen* di Arnold Schönberg. Deportato nel ghetto di Theresienstadt nel 1942, fu assassinato ad Auschwitz il 18 ottobre 1944. Fra le sue composizioni si ricordano alcuni Quartetti per archi, sette Sonate per pianoforte e le opere liriche *Der Sturz des Antichrist* op. 9 [La caduta dell’Anticristo, 1933-35], *Der zerbrochene Krug* op. 36 [La brocca rotta, 1941-42] e *Der Kaiser von Atlantis* op. 49 [L’imperatore di Atlantide, 1943-44].

¹⁵I primi due movimenti (“Sehr langsam” e “Sehr rasch”) erano stati composti nel luglio 1920 ed eseguiti per la prima da Eduard Steuermann l’8 ottobre dello stesso anno, in un concerto del *Verein schönberghiano*: cfr. W. Szmolyan, *Die Konzerte des Wiener Schönberg-Vereins*, in H.K. Metzger e Rainer Riehn (a cura di), *Schönbergs Verein für musikalische Privataufführungen*, «Musik-Konzepte», n. 36, edition text+kritik, München 1984, p. 106.

¹⁶Cfr. V. Kandinskij, lettera del 15 aprile 1923, in A. Schönberg, V. Kandinsky, *Mu-*

compositore risponde il 19 aprile con un brusco rifiuto, le cui motivazioni fanno riferimento anche all'episodio di Mattsee:

Caro signor Kandinsky,

se avessi ricevuto la Sua lettera un anno fa, avrei messo da parte tutti i miei principi, avrei rinunciato alla prospettiva di poter infine comporre e mi sarei tuffato a capofitto nell'avventura. [...] Ma non è possibile. Ho finalmente capito ciò che sono stato costretto a imparare in quest'ultimo anno e non lo dimenticherò: che non sono cioè né tedesco né europeo – sì e no un essere umano (come minimo gli europei preferiscono a me i peggiori della loro razza!) – bensì un ebreo!

E ne sono contento! Oggi non desidero assolutamente rappresentare un'eccezione; non sono affatto contrario che mi si metta nello stesso calderone insieme agli altri. Perché ho visto che sul versante opposto (che non è affatto un modello per me) sono egualmente tutti in uno stesso calderone. [...] Può darsi che la generazione futura sia di nuovo in grado di sognare. Ma non lo auspico né per quest'ultima, né per me. Anzi, al contrario, darei molto perché mi fosse concesso di provocare un risveglio¹⁷.

Kandinskij risponde il 24 aprile affermando che la lettera di Schönberg lo ha «sconvolto e ferito enormemente», ma cercando al tempo stesso di superare qualsiasi malinteso: «Lei ha un'immagine spaventosa del Kandinsky di "oggi"», scrive, «io la rifiuto in quanto ebreo, tuttavia, malgrado ciò, Le scrivo una buona lettera e Le garantisco che vorrei tanto averLa qui per lavorare insieme!»¹⁸. Per Schönberg, tuttavia, la decisione ormai è presa – «definitivamente!» – e nella lettera del 4 maggio, assai più articolata della precedente, ritorna sull'incidente di Mattsee sviluppando, da autentico maestro dell'aforisma, un'acuta riflessione sull'antisemitismo (incluso quello di Kandinskij), le sue conseguenze e le possibili forme di reazione:

Mi chiedo: perché si dice che gli ebrei sono come i loro trafficanti? Si dice forse che gli ariani sono come i loro peggiori elementi?

sica e pittura. *Lettere, testi, documenti*, trad. it. di M. Torre, premessa di J. Hahl-Koch, Einaudi, Torino 1988 (ed. orig. *Arnold Schönberg - Wassily Kandinsky. Briefe, Bilder und Dokumente einer außergewöhnlichen Begegnung*, 1980), p. 63.

¹⁷A. Schönberg, lettera del 19 aprile 1923, in *Musica e pittura* cit., p. 64.

¹⁸V. Kandinskij, lettera del 24 aprile 1923, in *Musica e pittura*, cit., pp. 64-65.

Perché si giudica un ariano pensando a Goethe, a Schopenhauer e simili? Perché non si dice che gli ebrei sono come Mahler, Altenberg, Schönberg e molti altri?

[...] A cosa può condurre l'antisemitismo se non ad atti di violenza? È così difficile immaginarselo? A Lei basta forse defraudare gli ebrei dei loro diritti. Così Einstein, Mahler, io e molti altri saremmo soppressi. Ma una cosa è certa: proprio quegli elementi più tenaci, alla cui resistenza l'ebraismo deve la sua sopravvivenza da 20 secoli, senza protezione nei confronti dell'intera umanità, non potranno essere sterminati. Perché essi sono ovviamente organizzati in modo da poter assolvere al compito assegnato loro da Dio: sopravvivere in esilio, senza mescolarsi e senza piegarsi, fino all'ora della liberazione¹⁹!

L'episodio di Mattsee, poco rilevante agli occhi di Kandinskij, s'impone invece nella biografia schönberghiana come un vero e proprio momento di svolta: era già accaduto che una certa stampa viennese lo definisse occasionalmente «l'ebreo Schönberg»²⁰, ma nel 1921 l'aggressione antisemita passa dal piano culturale («Il successo artistico mi è indifferente, e questo Lei lo sa»)²¹ a un livello di aggressione fisica che costituisce per il compositore un trauma insuperabile. Non a caso, Schönberg ritorna sull'argomento molti anni dopo, in una lettera rabbino Stephan Wise in cui scrive:

Stimatissimo dottor Wise,

nel 1916, come soldato austriaco arruolatosi nell'esercito con entusiasmo, mi risultò chiaro all'improvviso che la guerra non doveva essere condotta soltanto contro nemici esterni, ma con altrettanta violenza contro quelli interni. E di questi ultimi facevano parte anche gli ebrei, oltre a tutti gli altri, quelli che parevano interessati al liberalismo e al socialismo. Alcuni anni dopo ebbi una bella esperienza nel Salzkammergut, vicino a Salisburgo, fui forse uno dei primi ebrei dell'Europa centrale a subire un'espulsione²².

¹⁹A. Schönberg, lettera del 4 maggio 1923, in *Musica e pittura*, cit., pp. 66-70.

²⁰Cfr. E. Restagno, *Schönberg e Stravinsky*, cit., pp. 122-123.

²¹A. Schönberg, lettera del 4 maggio 1923, in *Musica e pittura*, cit., p. 68.

²²Id., lettera del 12 maggio 1934, in A. M. Morazzoni (a cura di), *Stile e pensiero. Scritti su musica e società*, trad. it. di P. Cavallotti, F. Finocchiaro e A.M. Morazzoni, premessa di N. Schoenberg Nono, il Saggiatore, Milano 2008, p. 645.

A partire dal 1921 il “problema ebraico” assume dunque una posizione centrale nella vita di Arnold Schönberg, che tre anni dopo accoglie infatti l’invito di Rudolf Seiden a partecipare con un breve testo al fascicolo *Pro Zion! Vornehmlich nischjtjüdische Stimmen über die jüdische Renaissancebewegung* [*Pro Zion! Voci prevalentemente non ebraiche sul movimento di rinascenza ebraica*, Wien-Brünn 1914]. Si tratta del suo primo intervento pubblico sull’argomento, in cui, al di là di un apparente rifiuto dell’idea di costituire uno stato ebraico indipendente («non è possibile credere di poter trovare, in un tempo ragionevole, una potenza che abbia la capacità di proteggere gli ebrei in Palestina dai tanti nemici che li circondano»)²³, s’intravede anche un punto di vista diverso: qualsiasi protezione, scrive infatti il compositore, non può che avere una durata circoscritta, mentre la storia degli ebrei dimostra che essi «hanno potuto mantenersi indipendenti soltanto finché guerre vittoriose hanno protetto il loro regno»²⁴.

2. Barcellona, Berlino, Parigi e poi New York, 1932-33

«Moses: O Wort, du Wort, das mir fehlt! (*Er sinkt verzweifelt su Boden*)» [Mosè: Oh parola, parola che mi manca! (*Si accascia al suolo, disperato*)]²⁵. Il 10 marzo 1932 Arnold Schönberg completa a Barcellona il secondo atto di *Moses und Aron* [Mosè e Aronne, 1930-32]: «Da un materiale immenso», scriverà in seguito a Walter Eidilitz, «ho voluto mettere in primo piano [...] questo elemento: il pensiero dell’irrafigurabile, del popolo eletto e della guida del popolo... Il mio Mosè rassomiglia a quello di Michelangelo – in verità soltanto come aspetto. Egli non è affatto umano. La scena del Vitello d’oro vuol significare un sacrificio alla massa che si vuole allontanare da una fede priva di anima [*seelenlos*]»²⁶. Il 7 maggio 1932 nasce a Barcellona la figlia Dorothea Nuria e il 1° luglio la famiglia Schönberg fa ritorno a Berlino, anche se già da alcuni mesi il compositore era alla ricerca di una maniera per emigrare negli Stati Uniti.

²³Id., *Posizione sul sionismo*, in *Stile e pensiero*, cit., p. 291.

²⁴*Ibidem*.

²⁵Id., *Mosè e Aronne. Opera in tre atti* (Atto II, scena V), in *Testi poetici e drammatici*, cit., p. 186.

²⁶Id., lettera del 15 marzo 1933, in *Testi poetici e drammatici*, cit., p. 241.

Concepito nello stesso periodo in cui lavorava al completamento del dramma *Der biblische Weg* [La via biblica, 1926-27], il progetto di *Moses und Aron* impegna il compositore per diversi anni: il testo – ispirato al Secondo e al Quarto libro di Mosé (l'*Esodo* e i *Numeri*) – è infatti ultimato il 16 ottobre 1928. La partitura reca invece come data d'inizio «Lugano 17 luglio 1930», ma com'è noto la musica del terzo atto, del quale l'autore ha scritto e rielaborato più volte il libretto, non è mai stata realizzata²⁷. L'idea di portare sulle scene alcuni episodi dell'Antico Testamento riflette chiaramente il travaglio spirituale di Arnold Schönberg tra la fine degli anni Venti e l'inizio del decennio successivo. Inoltre, la scelta di trarre da quel «materiale immenso» proprio *quelle scene* della vita di Mosé (la vocazione, l'incontro con Aronne, l'annuncio del messaggio di Dio, l'esodo, l'attesa degli ebrei davanti alla Montagna della Rivelazione, il Vitello d'Oro...) testimonia anche il rapporto con un orizzonte religioso e politico che può intendersi appieno soltanto considerando la biografia schönberghiana e la chiara percezione del compositore rispetto al momento storico che stava vivendo. A partire dal 1933 l'ideologia antisemita che aveva animato il Partito nazista anche prima della conquista del potere da parte di Hitler diventa infatti un aspetto cruciale della politica tedesca. Lo dimostra per esempio la Legge sul riordinamento dei pubblici impieghi (7 aprile 1933), che all'Articolo 3 dispone che «gli impiegati che non sono di discendenza ariana sono collocati a riposo» e «gli impiegati onorari sono esonerati dai loro rapporti d'ufficio»²⁸. In altre parole, e considerando che per “non ariano” s'intende-

²⁷Nello spartito per canto e pianoforte (Schott, Mainz 1957) il testo del terzo atto – che si costituisce di un'unica scena – è preceduto da alcune annotazioni di Gertrud Kolisch: «Perché Schönberg non ha musicato l'ultimo atto? Fu mancanza di tempo, fu l'impossibilità di trovare una musica per l'ultima parte? Fu, come egli credeva, che già tutto era stato detto nei primi due atti? Questo problema interessa i suoi posteri». Nel tentativo di chiarire il problema viene riportata una serie di citazioni da lettere di Arnold Schönberg, l'ultima delle quali, datata 1951, considera la possibilità che «il terzo atto venga eventualmente eseguito senza musica, soltanto parlato», nel caso in cui la partitura dovesse rimanere incompiuta (cfr. *Testi poetici e drammatici*, cit., p. 240).

²⁸Legge sul riordinamento degli impieghi pubblici (7 aprile 1933), Art. 3, in G. Borgognone (a cura di), *Storia della Shoah. La crisi dell'Europa, lo sterminio degli ebrei e la memoria del XX secolo, Volume V. Documenti*, Utet, Torino 2006, p. 86.

va «chi discende da genitori o avi non ariani, in particolare ebrei»²⁹, la legge imponeva ai singoli soggetti di dimostrare la propria appartenenza alla razza ariana attraverso notizie riguardanti non soltanto la propria condizione personale, ma anche la nascita e il battesimo dei propri genitori e nonni, e il rito (cattolico, evangelico, ebraico) con il quale erano stati celebrati i vari matrimoni³⁰. Già nella seduta del 1° marzo 1933 il Consiglio dell'Accademia prussiana delle Arti (presso la quale Schönberg insegnava dal 1925) aveva aderito alla richiesta del direttore Max von Schillings di eliminare qualsiasi influenza ebraica all'interno dell'istituto. Prevedendo l'inevitabile epilogo della vicenda, e dunque ancora prima di essere «collocato a riposo», la sera del 16 maggio Schönberg lascia in tremo Berlino per trasferirsi con la famiglia a Parigi, dove si compirà poco dopo il suo ritorno ufficiale nella Comunità d'Israele: la cerimonia si svolge il 24 luglio nell'ufficio del rabbino Louis-Germain Léwy, in rue Copernic e alla presenza, in qualità di testimone, di Marc Chagall. Il 27 settembre il compositore riceve a Parigi la notifica ufficiale del suo licenziamento³¹.

Durante l'estate del 1933, che trascorre in parte ad Arachon, nel nord della Francia, Schönberg mette da parte qualsiasi progetto musicale – incluso il completamento di *Moses und Aron* – e lavora all'organizzazione di una campagna di propaganda che possa consentire la raccolta dei fondi necessari per l'emigrazione degli ebrei dalla Germania: il suo intento è quello di «scuotere nel profondo il mondo ebraico, mettendo davanti ai suoi occhi quale sarà il destino degli ebrei tedeschi se non si presterà loro aiuto nel giro di due tre mesi»³². Nell'ambito di tale mobilitazione, che dovrebbe

²⁹Prima ordinanza di esecuzione dell'11 aprile 1933, Art. 2, in *Storia della Shoah*, cit., p. 86.

³⁰Cfr. D. Oliveri, *Arte tedesca e arte degenerata. Aspetti della politica culturale del Terzo Reich*, in *XXVII Festival della Valle d'Itria. Fascinazioni, sfide, visioni. La coscienza del potere*, a cura di M. Lafornera, Martina Franca (Taranto) 2011, p. 114.

³¹P. Gradewitz, *Arnold Schönberg und seine Meisterschüler. Berlin 1925-1933*, con un contributo di N. Schönberg Nono, Zsolnay, Wien 2008, pp. 20-21. Riguardo all'attività di Schönberg presso l'Accademia prussiana delle Arti, cfr. anche H.K. Metzger e R. Riehn (a cura di), *Arnold Schönbergs "Berliner Schule"*, «Musik-Konzepte» nn. 117-118, text+kritik, München 2008.

³²A. Schönberg, *Appello d'aiuto*, in *Stile e pensiero*, cit., p. 306.

coinvolgere soprattutto gli ebrei residenti negli Stati Uniti, egli immagina tra l'altro di dar vita a un periodico per il quale realizza nel mese di agosto due articoli dedicati alla "questione ebraica". Nel primo, in particolare, discute (e contrasta) l'ipotesi di combattere l'antisemitismo attraverso una politica di sanzioni economiche. Nonostante l'ingenuità di certi passaggi – che vanno tuttavia considerati nel quadro di ciò che si poteva immaginare nel 1933 riguardo ai futuri sviluppi della politica razziale nazista – il punto di vista schönberghiano appare come sempre assai originale e fuori dagli schemi:

A proposito di questa lotta economica c'è ancora qualcosa da dire. A destinarla al fallimento, infatti, non è tanto la sua origine nell'ambito del pensiero liberale, capitalistico, bensì il fatto che sono stati commessi errori strategici della peggior specie.

Anzitutto: dal momento che gli ebrei sono rimasti in Germania come ostaggi, la lotta non poteva essere condotta con durezza assoluta [...]. Quindi si sentì dire: "Gli ebrei tedeschi non possono essere aiutati, bisogna annientare la Germania, bisogna combattere l'antisemitismo". E allora mi meraviglio dell'illogicità e della generosità verso la vita altrui: si mette in pericolo la vita degli ebrei in Germania per proteggere *se stessi* dall'antisemitismo. Sono grato per una simile generosità. Mi sembra non-ebraica.

Sono sicuro che in Germania ci sono tanti ebrei che la pensano abbastanza eroicamente da poter dire: se è utile all'ebraismo, allora non curatevi di noi. Ma soltanto a vantaggio della lotta all'antisemitismo?

L'antisemitismo è inviato da Dio – è cosa certa – per fare di noi di nuovo un popolo!

[...] Bisogna proporre alla Germania di rallentare i suoi provvedimenti contro gli ebrei in misura tale da consentire (piano quadriennale o quinquennale) di trasferire gli ebrei che vivono in Germania. Si potrà offrire alla Germania un indennizzo in modo che i suoi mezzi di trasporto (navi, ferrovie, etc.) vengano ampiamente favoriti e si acquistino dalle sue industrie tutti i prodotti necessari per il trasferimento. In questo modo, come pure grazie ai posti liberatisi dalla migrazione degli ebrei, la disoccu-

pazione potrebbe ridursi significativamente e si alleggerirebbe il bilancio pubblico tedesco³³.

Intanto, però, questa fase della sua vita sta ormai per concludersi e il 31 ottobre 1933 il compositore giunge a New York sulla motonave *Ile de France*, insieme con la moglie Gertrud Kolisch e Nuria. L'ortografia del cognome viene cambiata da "Schönberg" in "Schoenberg" e alcuni giorni dopo la rivista «Musical America» pubblica una foto della famiglia con il titolo *The Enigma of Modern Music Arrives*³⁴.

3. «Egregio dottor Mann, posso chiederle una cortesia?»

Arnold Schönberg e Thomas Mann sono stati vicini di casa a Brentwood (Los Angeles) per quasi dieci anni, dal 1941 sino alla morte del compositore, il 3 luglio 1951. Era il periodo in cui, come scrive Susan Sontag, «l'atmosfera della California del Sud [...] era resa elettrica dalla presenza di celebrità per tutti i gusti» e «gli dèi dell'alta cultura erano sbarcati dall'Europa per stabilirsi, quasi in incognito, tra alberi di limoni e ragazzotti da spiaggia e architetture neo-Bauhaus e fantasiosi hamburger»³⁵. Arnold Schönberg abitava al numero 116 North di Rockingham Avenue, in una «casa buia, costruita in una specie di stile spagnolo» e in cui non c'era «neppure un pianoforte a coda, ma solo uno verticale»³⁶. Thomas Mann, invece, «quando venne per la prima volta a Los Angeles, nell'estate 1941, andò ad abitare a poche case di distanza»,³⁷ al numero 1550 di San Remo Drive. In quel

³³Id., *Questione ebraica (Arachon)*, in *Stile e pensiero*, cit., pp. 313 e 114-115.

³⁴Riguardo alla diffusione delle opere di Arnold Schönberg negli Stati Uniti prima del 1933 cfr. S. Feisst, *Schoenberg's New World. The American Years*, Oxford University Press, New York 2011, pp. 15 e ss.

³⁵S. Sontag, *Pellegrinaggio*, trad. it. di P. Dilonardo, Archinto, Milano 1995 (ed. orig. *Pilgrimage* in «The New Yorker», 21 dicembre 1987), pp. 23-24.

³⁶J. Cage, *Lettera ad uno sconosciuto*, a cura di R. Kostelanetz, trad.it. di F. Masotti, prefazione di E. Sanguineti, Socrates, Roma 1996 (ed. orig. *Conversing with Cage*, 1987), p. 33.

³⁷E.R. Schoenberg, *Prefazione*, in A. Schönberg, T. Mann, *A proposito del Doctor Faustus. Lettere 1930-1951*, trad. it. di F. Mancini e G. Taglietti, Archinto, Milano 1993, p. 5.

tempo, Brentwood era ancora un quartiere poco abitato, distante tre quarti d'ora di macchina dal centro della città:

In seguito Thomas Mann acquistò una casa a meno di un miglio verso ovest, sull'altro versante di Mandeville Canyon, a Pacific Palisades. Nelle immediate vicinanze vivevano gli scrittori Lion Feuchtwanger, Bertolt Brecht, Aldous Huxley, Heinrich Mann e Salka Viertel, i compositori Hanns Eisler ed Erich Toch, il violoncellista Gregor Piatigorsky e [...] il filosofo [...] Theodor Adorno. Poco distante cerano i musicisti Arthur Rubinstein, Vladimir Horowitz e Jascha Heifetz, i compositori Igor Stravinsky, Mario Castelnuovo-Tedesco, Erich Korngold ed Eric Zeisl, il regista Max Reinhardt e lo scrittore Franz Werfel con la moglie [...] Alma Mahler Werfel³⁸.

La casa in cui abitava Thomas Mann e lo studio silenziosissimo dello scrittore sono descritti da Susan Sontag nel suo *Pilgrimage*. Christa Wolf ha invece pranzato con Ronald Schoenberg, il fratello minore di Nuria, nella casa in cui era vissuto loro padre e in cui all'inizio degli anni Novanta si serviva – come se nulla dovesse mai cambiare – un menu molto simile (con l'eccezione del dessert) a quello dei pranzi domenicali del capitano distrettuale Joseph von Trotta: «Brodo di manzo con gnocchetti di semolino, bollito misto con carote e salse varie e finalmente patate lesse, e per dessert naturalmente Sachertorte con panna montata e fragole»³⁹.

Quando vivevano entrambi in Europa, Schönberg e Mann non si erano mai incontrati, anche se nel 1930 c'era stato un breve scambio epistolare riguardo alla possibilità che lo scrittore firmasse un appello in favore di Adolf Loos (cosa che però non fece). Nel dicembre del 1938, quando Thomas Mann risiedeva ancora a Princeton (New Jersey), Schönberg gli scrisse un'altra lettera in cui gli chiedeva invece «la cortesia» di aiutarlo a pubblicare un testo intitolato *A Four-Point Program for Jewery* [Programma in quattro punti per la comunità ebraica] e in cui sintetizzava le sue posizioni riguardo all'antisemitismo, alla polemica contro i partiti e movimenti ebraici e

³⁸ *Ivi*, pp. 5-6.

³⁹ C. Wolf, *La città degli angeli* ovvero *The Overcoat of Dr. Freud*, trad. it. di A. Raja, edizioni e/o, Roma 2012 (ed. orig. *Stadt der Engel* oder *The Overcoat of Dr. Freud*, 2010), p. 198.

all'urgenza di fondare uno stato ebraico indipendente, sia pure – per paradosso – in luogo diverso dalla Palestina. Il dattiloscritto è datato «ottobre 1938» e dunque possiamo dedurre che Schönberg abbia concepito il suo *Programma* poco prima della Notte dei cristalli (9-10 novembre 1938) e nel periodo compreso fra l'*Anschluss* dell'Austria (11 marzo), la Conferenza di Monaco (19-30 settembre) e la Dichiarazione sulla Razza del Gran Consiglio del Fascismo (6-7 ottobre). In quella fase, l'aspetto eliminazionistico della politica razziale di Hitler non era ancora emerso in primo piano e in generale la tendenza – anche fra i *leader* ebraici – era quella di circoscrivere il problema nell'ambito tedesco. Schönberg ha invece un'opinione (o visione) del tutto diversa e nelle prime righe del testo dichiara infatti che non soltanto gli ebrei tedeschi e austriaci sono da considerarsi in pericolo di vita, ma *tutti* gli ebrei residenti in Europa. Riportando le cifre nazione per nazione, egli conclude che «in un tempo di cui non si conosce la brevità» sarebbe stato quasi certamente necessario salvare oltre sette milioni di persone: una cifra che si accosta per difetto a quella indicata alcuni anni dopo da Reinhardt Heydrich in apertura della conferenza di Wannsee (Berlino, 20 gennaio 1942)⁴⁰. Ma, si chiede Arnold Schönberg, «c'è spazio al mondo» per tante persone? E prosegue:

Sono condannate a perire? Rischiano l'estinzione? La fame? Il massacro? Tutti gli osservatori acuti e realistici dovevano saperlo in anticipo, come lo sapevo io circa vent'anni fa. Anche chi non sopravvaluta l'intelligenza ebraica in questioni politiche, ammetterà che ogni ebreo avrebbe dovuto sapere almeno che il destino degli ebrei austriaci e ungheresi fu stabilito tanti anni fa. Una persona con un minimo di preveggenza può forse

⁴⁰Il verbale della riunione, redatto da Adolf Eichmann secondo le indicazioni di Heydrich, è riportato in facsimile in AA.VV., *Die Wannsee-Konferenz und del Völkermord an den europäischen Juden. Katalog der ständigen Ausstellung*, a cura di N. Kempe, Haus der Wannsee-Konferenz Gedenk- und Bildungsstätte, Berlin 2006, pp. 115-119. Per la traduzione italiana cfr. K. Pätzold, E. Schwarz, *Ordine del giorno: sterminio degli ebrei. La conferenza del Wannsee del 20 gennaio 1942 e altri documenti sulla "soluzione finale"*, trad. it. di A. Michler, Bollati Boringhieri, Torino 2000 (ed. orig. *Tagesordnung: Judenmord. Die Wannsee-Konferenz am 20. Januar 1942. Eine Dokumentation zur Organisation der "Endlösung"*, 1992), pp. 102-111.

negare che gli ebrei della Romania e della Polonia rischiano un destino analogo?

Che cosa hanno fatto i nostri *leader* ebraici lungimiranti per allontanare questo disastro? Cosa hanno fatto per alleviare le sofferenze di chi è già colpito da questa disgrazia? Cosa hanno fatto per trovare un luogo per le prime 500.000 persone che devono emigrare oppure morire⁴¹?

L'esigenza di trovare un rifugio in cui mettere in salvo gli ebrei d'Europa costituisce dunque per Arnold Schönberg una priorità che travalica i termini della polemica contro l'antisemitismo o contro la Germania e lo induce a ripercorrere le ultime fasi dell'esperienza di Theodor Herzl. Dopo il *pogrom* di Kišinev del 19-20 aprile 1903, che secondo lui «rappresentava soltanto un inizio»⁴², e dopo aver preso atto della sostanziale impossibilità di fondare una colonia ebraica autonoma nei possedimenti britannici nel Sinai, il fondatore del movimento sionista aveva infatti deciso di ripiegare sull'ipotesi di ottenere una vasta zona nell'Africa orientale, corrispondente grossomodo all'odierno Kenya, in cui fondare il primo di una serie di insediamenti che «avrebbero preceduto la rinascita dell'antica madrepatria»⁴³, secondo un disegno che egli paragonava a «un impero britannico in miniatura e all'inverso»⁴⁴. L'ipotesi di Herzl fu oggetto di rabbiose polemiche fra i delegati al Sesto Congresso internazionale sionista (agosto 1903) e in seguito respinta: da quel giorno, sostiene Arnold Schönberg, seguendo «un sentimento più forte della nostra intelligenza», gli ebrei

hanno continuato ad aspirare alla loro sacra terra promessa, alla loro antica Gerusalemme. E questo desiderio inestinguibile di Sion, questa idea assolutamente patetica, fu decisiva. Fece escludere ogni altra idea, ogni desiderio di uno stato indipendente diverso dalla Palestina.

[...] C'è soltanto un modo per salvare la comunità ebraica: ottenere una terra in cui possa emigrare il popolo ebraico. Non importa se questa

⁴¹A. Schönberg, *Programma in quattro punti per la comunità ebraica*, in *Stile e pensiero*, cit., pp. 320-321.

⁴²A. Elon, *La rivolta degli ebrei*, trad. it. di L. Magliano, Rizzoli, Milano 1979 (ed. orig. Herzl, 1975), p. 447.

⁴³*Ibidem*.

⁴⁴T. Herzl, citato in A. Elon, *La rivolta degli ebrei*, cit.

terra ci sarà data come colonia, come Stato indipendente, sotto un protettorato o ad altre condizioni. Non dovrebbe preoccuparci se dobbiamo acquistarla o se l'avremo a titolo gratuito. Non è neppure importante se questa terra offra un clima e condizioni geografiche e commerciali buoni o cattivi; è noto che grazie alla tecnica attuale è possibile vivere ovunque: nella giungla, nel deserto o ai poli. Serve soltanto una terra. Dobbiamo adattarci⁴⁵.

Thomas Mann accolse il *Programma* schönberghiano senza particolare entusiasmo e nella lettera del 9 gennaio 1939 – tre mesi prima dell'occupazione di Praga (15 marzo) – ringrazia il compositore di avergli regalato «un'ora di appassionato interesse», ma confessa al tempo stesso di avere provato

un certo sgomento di fronte a un'aura spesso un po' violenta tanto in alcune singole polemiche espressioni quanto nella disposizione d'animo complessiva, che senza dubbio cade in certa misura nel fascista. [...] Mi riferisco a una certa volontà terroristica, che ai miei occhi significa accondiscendere agli atteggiamenti del fascismo. Questa reazione a un'oppressione e a un attacco tanto brutali è certo umanamente comprensibile, tuttavia trovo che noi non dovremmo cedere a questa tentazione, e che una politica basata incondizionatamente sull'uso della forza poco si adatta alla parti-

⁴⁵A. Schönberg, *Un programma in quattro punti per la comunità ebraica*, in *Stile e pensiero*, cit., p. 336. Quello che Schönberg non poteva sapere né prevedere è che il progetto africano di Hertzl sarebbe stato ripreso grottescamente dai nazisti nell'estate del 1940. L'idea, nata probabilmente nell'*entourage* di Himmler e condivisa apparentemente da Hitler, era quella di evacuare tutti gli ebrei dall'Europa nell'isola di Madagascar (che apparteneva alla Francia sconfitta), subito dopo la fine della guerra. «Per un certo periodo», scrive Saul Friedländer, «i preparativi raggiunsero un ritmo davvero serrato [...], almeno sulla carta. Uno dei principali "pianificatori" [...] era il fanatico antisemita Franz Rademacher», che in un lungo promemoria del 3 luglio 1940 afferma quanto segue: «Gli ebrei [in Madagascar] rimarranno in mani tedesche come garanzia della buona condotta dei membri della loro razza in America» (S. Friedländer, *Gli anni dello sterminio. La Germania nazista e gli ebrei: 1939-1945*, trad. it. di S. Caraffini, Garzanti, Milano 2009 [ed. orig. *The Years of Extermination: Nazi Germany and the Jews: 1939-1945*, 2007], p. 117). Il «Piano Madagascar», che ben presto si ridusse a «una vaga metafora dell'espulsione degli ebrei europei dal continente» (*ivi*, p. 117), fu abbandonato nei mesi seguenti, anche alla luce del fatto che la conclusione della guerra cominciava a sembrare tutt'altro che imminente.

colare spiritualità dell'ebraismo, che Lei stesso definisce profondamente religiosa⁴⁶.

Riguardo alla possibilità di trovare un editore disposto a pubblicare l'appello, Thomas Mann promise in maniera un po' vaga di «intendersi» con la redazione di «Masse und Wert» [Massa e Valore], la rivista che dal 1937 curava a Zurigo con Konrad Falke. Il 15 gennaio 1939 Schönberg gli rispose che non era lui a gridare, ma «è la verità che grida»⁴⁷. Ad ogni modo, il monito racchiuso nel suo *Four-Point Program* rimase inascoltato: giunto da poco negli Stati Uniti, il compositore non aveva infatti alcun rapporto con l'*establishment* politico-culturale americano, a differenza – occorre dire – del premio Nobel Thomas Mann, che era in contatto con il presidente Roosevelt e che durante la guerra ebbe modo di trasmettere per radio i suoi messaggi. Alla luce dei successivi sviluppi della situazione è tuttavia difficile affermare che se anche lo scrittore avesse reagito diversamente alla richiesta di Arnold Schönberg ciò avrebbe in qualche modo influito sul corso degli eventi. Occorre infatti considerare che nel giugno 1944 la stampa svizzera aveva pubblicato il memoriale di Rudolf Vrba e Alfred Wetzler, ossia la prima testimonianza completa sul processo di distruzione in atto ad Auschwitz e che poco dopo la BBC aveva riportato la notizia della deportazione degli ebrei ungheresi. Nell'edizione del 20 giugno del «New York Times» è citato per la prima volta il campo di Auschwitz e il 24 luglio Jihan J. Smertenko, del Comitato d'emergenza per la salvezza degli ebrei d'Europa, inviò un disperato appello alla Casa Bianca. Il 24 agosto 1944 gli aerei alleati bombardarono gli stabilimenti industriali di Auschwitz III (Buna-Monowitz) e il giorno seguente un ricognitore statunitense sorvolò, fotografandolo, il campo di Birkenau. Il 26 novembre il memoriale di Vrba e Wetzler fu diffuso ufficialmente dal War Refugee Board di Washington: ciò nonostante, e malgrado non vi sia alcun documento che lo dimostri, è chiaro che l'Amministrazione americana decise alla fine – e per le più diverse

⁴⁶T. Mann, lettera del 9 gennaio 1939, in *A proposito del Doctor Faustus*, cit., p. 11.

⁴⁷A. Schönberg, lettera del 15 gennaio 1939, in *A proposito del Doctor Faustus*, cit., p. 21.

ragioni – di non bombardare Auschwitz né gli snodi e le linee ferroviarie che collegavano la *Judenrampe* con il resto del continente europeo⁴⁸.

4. «Io non posso ricordare ogni cosa...»

Nel 1938, lo stesso anno del *Four-Point Program for Jewery* e del carteggio con Thomas Mann, il nome di Arnold Schönberg era stato ampiamente citato nella mostra *Entartete Musik* [Musica degenerata], inaugurata a Düsseldorf il 24 maggio, e incluso nella terza edizione del volume *Judentum und Musik mit dem ABC jüdischer und nischtarischer Musikbflissener* [Ebraismo e musica con l'ABC degli esponenti ebraici e non ariani del mondo della musica], nel quale erano pubblicate in ordine alfabetico le schede biografiche di centinaia di musicisti, docenti, operatori e critici musicali di origine ebraica⁴⁹. Tra l'altro, dopo il 1939 divenne impossibile per il compositore tenersi in contatto non solo con i figli maggiori Gertrud e Georg (nati rispettivamente nel 1902 e nel 1906), ma anche con gli altri parenti, gli amici e gli allievi rimasti in Europa, dei quali egli perse del tutto le tracce. I figli riuscirono fortunatamente a salvarsi, ma numerosi membri delle famiglie Schönberg e Nachod furono invece deportati o morirono durante la guerra: il cugino Arthur Schönberg, che aveva sposato Eveline Bach (sorella di David Josef Bach, fondatore dei Concerti Sinfonici dei Lavoratori viennesi), morì con la moglie a Theresienstadt nel 1943⁵⁰, mentre la nipote Inge fu assas-

⁴⁸Cfr. Rudolf Vrba, *I protocolli di Auschwitz. Il primo documento della Shoah*, prefazione di Alberto Melloni, trad. it. di Stefania De Franco, Rcs Libri, Milano 2008; A. Ferri, *Bombardate Auschwitz. Una speranza negata*, il Saggiatore, Milano 2015.

⁴⁹Cfr. H. Brückner (a cura di), *Judentum und Musik mit dem abc jüdischer und nischtarischer Musikbflissener*, Brückner, München 1938 (3° ed.), p. 253. Dopo la promulgazione delle leggi razziali fasciste, il prontuario di Brückner divenne un testo di riferimento anche per le istituzioni musicali italiane. È da notare che già nel 1937 varie opere di Kandinskij erano state incluse nella mostra *Entartete Kunst* [Arte degenerata], inaugurata a Monaco il 19 luglio. Cfr. P.K. Schuster (a cura di), *Die "Kunststadt" München. Nationalsozialismus und "Entartete Kunst"*, Prestel, München 1987.

⁵⁰Nato a Vienna nel 1874, lo stesso anno del compositore, Arthur Schönberg era un ingegnere considerato fra i massimi esperti europei nella produzione e distribuzione dell'energia elettrica. Dopo avere tentato di emigrare negli Stati Uniti fu deportato nel ghetto di Theresienstadt. Cfr. R. Bondy, "Elder of the Jews". *Kakob Edelstein of*

sinata dai nazisti a Dresda il 30 aprile 1945, lo stesso giorno del suicidio di Hitler⁵¹. Nella cerchia dei suoi allievi, oltre a Viktor Ullmann, vi fu almeno un'altra vittima del nazismo, ossia Norbert von Hannenheim, che soffrendo di gravi disturbi mentali fu dapprima ricoverato e poi "soppresso" nella Heil-und Pflegeanstalt Oberwalde, nei pressi di Meseritz (oggi Polonia)⁵². Com'è noto, Anton Webern fu invece ucciso da un soldato americano la notte del 15 settembre 1945, a conflitto ormai concluso, mentre fumava un sigaro nel giardino della casa di sua figlia a Mittersill (Salisburgo).

Durante la guerra Schönberg continuò a intervenire in sostegno degli ebrei d'Europa, seguendone il destino con un'apprensione che diventava più dolorosa man mano che si delineavano con maggiore chiarezza l'entità e la vastità della tragedia in corso. Come già detto, a partire dall'estate del 1944 il memoriale di Vrba e Wetzler era diventato di dominio pubblico e il nome di Auschwitz cominciò a essere riportato sulla stampa. I primi a entrare fisicamente in contatto con i luoghi della Shoah furono tuttavia i soldati dell'Armata Rossa, con la scoperta del burrone di Babij Jar, nei pressi di Kiev (novembre 1943), delle rovine del Lager di Majdanek (luglio 1944), del sito in cui si trovava il Lager di Treblinka (agosto 1944) e infine dello stesso campo di Auschwitz (27 gennaio 1945). Anche se nel 1944 erano apparsi i reportage di Konstantin Simonov (sulla rivista «Krasnja zveda») e di Vasilij Grossman (su «Znamja»), il governo sovietico decise di non diffondere le immagini realizzate nei Lager dai fotografi e cameraman aggregati all'Armata Rossa. Poi, nella primavera del 1945, furono le truppe anglo-americane a liberare svariati campi di concentramento nei territori dell'Austria e della Germania, tra cui Nordhausen e Buchenwald (11 aprile), Bergen-Belsen (15 aprile) e Sachsenhausen (22 aprile). Riguardo alle immagini dei Lager, gli alleati si adeguarono in un primo momento alla politica di riservatezza

Theresienstadt, trad. ingl. di E. Abel, Grave Press, New York 1989 (ed. orig. *Edelshtain neged ha-zeman*, 1981), p. 326; E. Makarova, S. Makarov, V. Kuperman, *University Over The Abyss. The Story behind 520 lecturers and 2.430 lectures in KZ Theresienstadt 1942-1944*, a cura di M. Kuba e V. Arnon, Verba, Jerusalem (Israel) 2004 (2° ed.), p. 510.

⁵¹Cfr. E.R. Schoenberg, *Brief Biographical History*, in *Schoenberg & Nono*, cit., pp. 21-22.

⁵²Cfr. A. Breiter, *Norbert von Hannenheim. Zur Pysiognomie eines unbekanntenen Komponisten*, in *Arnold Schönbergs berliner Schule*, cit., p. 49.

adottata dai sovietici, ma poco dopo il generale e futuro presidente degli Stati Uniti Dwight D. Eisenhower decise di abolire sul fronte occidentale qualsiasi forma di censura: come scrive Ando Gilardi, il «lancio della prima “bomba” fotografica degli orrori» avvenne difatti il 28 aprile 1945, con una copertina della rivista «The Illustrated London News» che mostra Eisenhower «in posa davanti a un mucchio di cadaveri nel campo di Ohrdruf»⁵³. Nei giorni seguenti «le misure di apertura mediatica [...] si moltiplicano» e furono organizzate anche visite ai Lager «per la stampa o per i membri del congresso americano. Eisenhower», prosegue Gilardi, «vuole che anche i militari di stanza in prossimità dei campi li visitino per capire “contro chi si battono”»⁵⁴. Dopo la fine della guerra le fotografie dei campi saranno pubblicate innumerevoli volte ed esposte in pubblico nelle città dell'Europa occidentale e degli Stati Uniti, determinando un effetto emotivo incalcolabile, come ricorda tra gli altri anche Susan Sontag nel saggio *In Plato's Cave* (Nella caverna di Platone, 1973):

[...] Il primo incontro di un individuo con l'inventario fotografico dell'orrore estremo è una sorta di rivelazione, il prototipo della rivelazione moderna: un'epifania negativa. Per me sono state le fotografie di Bergen-Belsen e di Dachau viste per caso in una libreria di Santa Monica nel luglio 1945. Niente di ciò che ho visto dopo – in fotografia o nella realtà – mi ha colpito così duramente, profondamente, istantaneamente. Mi sembra addirittura plausibile dividere la mia vita in due parti, prima di vedere quelle fotografie (avevo allora dodici anni) e dopo, anche se dovevano trascorrere alcuni anni affinché ne comprendessi appieno il significato⁵⁵.

Alle immagini della Shoah si aggiungevano in quel periodo anche le prime testimonianze dei sopravvissuti – i loro volti, gli sguardi, la voce – e le cronache dell'eroica insurrezione dei partigiani ebrei nel ghetto di Varsavia, che ebbe inizio il 19 aprile 1943 per concludersi dopo ventotto

⁵³A. Gilardi, *Lo specchio della memoria. Fotografia spontanea dalla Shoah e YouTube*, a cura di P. Piccini, Bruno Mondadori, Milano 2008, pp. 10-11.

⁵⁴C. Cheroux, citato in A. Gilardi, *Lo specchio della memoria*, cit., p. 12.

⁵⁵S. Sontag, *Nella grotta di Platone in Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, trad. it. di E. Capriolo, Einaudi, Torino 1978 (ed. orig. *On Photography*, 1977), pp. 18-19.

giorni di aspri combattimenti, che costarono la vita a gran parte dei resistenti e della popolazione ebraica: «Tutti quelli che non cadono durante la lotta, vengono trascinati nelle camere a gas di Treblinka», ma in seguito «i ghetti di Byałystok e di Częstochowa seguirono l'esempio di Varsavia. I perseguitati si ribellarono anche nei campi della morte di Treblinka e di Sobibór, e ad Auschwitz-Birkenau un pugno di detenuti coraggiosi tentò di far saltare un forno crematorio»⁵⁶.

È chiaro che tutto ciò costituisce per Arnold Schönberg non solo una sconvolgente «epifania negativa», ma un trauma al quale egli avverte l'esigenza di reagire sul piano creativo. Nel marzo-aprile 1947 il compositore incontra dunque a Los Angeles la danzatrice e pedagoga Corinne Chochem (1907-1990), autrice di due antologie di musiche ebraiche – *Jewish Dances* (1941) e *Palestine Dances* (1947) – con la quale discute la possibilità di prendere parte a un progetto collettivo sul modello della *Genesis Suite* ideata nel 1944 da Nathaniel Shilkret⁵⁷ e basato sull'idea di rielaborare alcune canzoni

⁵⁶G. Choenberner, *Der gelbe Stern. Die Judenverfolgung in Europa 1933 bis 1945*, Rütter & Loening, Gamburg 1960, p. 165. Le varie fasi della liquidazione del ghetto di Varsavia sono documentate in un album fotografico dal titolo *Es gibt keinen jüdischen Wohnbezirk in Warschau mehr!* (Non esiste più un quartiere ebraico a Varsavia!) e allegato al rapporto del generale delle SS Jürgen Stroop sulle operazioni compiute nell'aprile-maggio 1943. Tale rapporto, indirizzato a Walter Krüger e Heinrich Himmler, comincia con l'elenco dei militari tedeschi morti o feriti «Per il Führer e per la loro Patria» e include anche copia dei messaggi inviati da Troop al Comando superiore di Cracovia dopo l'inizio dell'insurrezione. L'album vero e proprio (*Bildbericht*) si costituisce di 53 fotografie di vario formato, realizzate da uno o più fotografi delle SS i cui nomi non sono tuttavia mai stati accertati. Cfr. F. Rousseau, *Il bambino di Varsavia. Storia di una fotografia*, trad. it. di F. Grillenzoni, Laterza, Bari 2022 (ed. orig. *L'enfant fuif de Varsovia. Histoire d'une photographie*, 2009), pp. 32 e ss.

⁵⁷Nathaniel Shilkret (1889-1982) era un compositore, direttore d'orchestra e clarinetista molto attivo, a partire dagli anni Venti, nell'ambito discografico, delle trasmissioni radiofoniche e in seguito della musica per film. Il suo progetto più ambizioso – e per molti aspetti originale – è costituito dall'opera collettiva *Genesis Suite* (prima esecuzione: Los Angeles, 18 novembre 1945), basato sui primi capitoli dell'Antico Testamento e alla cui realizzazione presero parte, oltre allo stesso Shilkret, che scrisse un episodio dal titolo *Creation*, anche Arnold Schönberg (*Prelude - Earth was without form*), Alexandre Tansman (*Adam and Eve*), Darius Milhaud (*Cain and Abel*), Mario Castelnuovo-Tedesco (*The Flood - Noah's Ark*), Ernst Toch (*The Covenant - The*

composte nei ghetti durante la guerra. In particolare Corinne Chochem suggerisce di utilizzare il testo e la melodia di *Zoh niy keym mol* (Non dire mai), un canto in *yiddish* scritto a Vilna da Hirsh Glick (1920-22 [?] - 1944) e considerato uno degli inni più famosi della resistenza ebraica durante l'occupazione nazista⁵⁸. In quel periodo Schönberg stava già elaborando l'ipotesi di un'opera sullo sterminio degli ebrei e nella lettera del 20 aprile 1947 scrive a Corinne Chochem quanto segue: «Io penso di realizzare questa scena – che Lei ha descritto – nel ghetto di Varsavia, dove gli ebrei condannati cominciano a cantare, prima di morire»⁵⁹. Si tratta ovviamente del nucleo essenziale di *A Survivor from Warsaw* op. 46 (Un sopravvissuto di Varsavia, 1947), in cui l'autore aveva dunque pensato, in una prima fase del processo creativo, di utilizzare la melodia di Hirsh Glick. In seguito, dopo avere rinunciato all'ipotesi di una collaborazione con Corinne Chochem, Schönberg decise tuttavia di sostituire i versi di *Zoh niy keym mol* con la premessa e la prima parte dello *Shemà Yisroel* (Ascolta Israele, Deuteronomio, 6: 4-7), che sono intonati da un coro maschile nel finale dell'opera (batt. 80-97). Ad ogni modo, dalle fonti disponibili risulta che nell'aprile 1947 Schönberg aveva già individuato il ghetto di Varsavia come luogo-simbolo della sua visione della Shoah e aveva cominciato a elaborare l'idea di una composizione capace di evocare il martirio, ma anche il coraggio del popolo ebraico. Inoltre, in quel momento egli aveva ben chiari sia la struttura narrativa sia le implicazioni religiose e politiche del brano che si accingeva a comporre: «Il testo del *Survivor*», scrive,

in primo luogo significa un monito per tutti gli ebrei a non dimenticare che cosa ci è stato fatto [...]. Lo *Shemà Yisroel* ha per me un significato speciale. Penso che sia il *Glaubenbekenntnis*, la confessione di fede degli

Rainbow) e Igor Strawinsky (*Babel*). Al progetto avrebbero dovuto partecipare anche Béla Bartók, Paul Hindemith e Sergej Prokof'ev, che però declinarono l'invito.

⁵⁸Cfr. T. Muxeneder, *Lebens(Werk)Geschichte in Begegnungen. Vorgespräche zu Arnold Schönbergs A Survivor from Warsaw op. 46*, in *Schönberg & Nono*, cit., pp. 106-110.

⁵⁹Arnold Schönberg, lettera del 20 aprile 1947, p. 106. Nella stessa lettera il compositore manifesta l'intenzione di utilizzare, per l'opera che dovrebbe essergli commissionata da Corinne Chochem, una «piccola orchestra e coro, oltre a uno o due solisti per la melodia che Lei mi ha dato» (*ivi*, p. 110).

ebrei. È la nostra concezione dell'unico ed eterno Dio, che è invisibile, che proibisce le imitazioni, che proibisce di farne rappresentazioni [...]. Per me, il miracolo è che tutte queste persone che potrebbero avere dimenticato per anni di essere ebrei, all'improvviso, davanti alla morte, ricordano chi sono. E questo mi sembra qualcosa di grande [...]»⁶⁰.

Descritto abitualmente come una Cantata per voce recitante, coro maschile e orchestra, *A Survivor from Warsaw* è in realtà una sorta di breve monologo (o monodramma) dalle forti – seppure implicite – suggestioni teatrali. Il testo fu scritto da Arnold Schönberg tra la fine della primavera e l'estate del 1947. Riguardo al soggetto, René Leibowitz afferma che esso deriva dal racconto di un «vero sopravvissuto del ghetto di Varsavia»⁶¹ incontrato da Schönberg in California, mentre Kurt List, che in quel periodo collaborava con l'editore Boelke-Bomart di Hillsdale (New York), sostiene invece che il testo sia stato formulato – e l'uso del plurale non certo casuale – «on the basis of reports from Jewish survivors»⁶²: in realtà, e pur ispirandosi a fatti realmente accaduti, il contenuto narrativo dell'opera è in parte il frutto della creatività dell'autore, che dichiara di avere «visto tutto questo» nella sua immaginazione⁶³. Il testo del *Sopravvissuto* è dunque da considerarsi un “montaggio” quasi cinematografico di testimonianze diverse, concepito secondo una precisa, stringente struttura narrativa e che include alcuni elementi originali di grande intensità.

L'azione si svolge verosimilmente negli ultimi giorni del ghetto di Varsavia, subito dopo l'insurrezione dell'aprile-maggio 1943. Pur confessando di non riuscire «a ricordare ogni cosa»⁶⁴, il Narratore si chiede infatti come sia riuscito «a vivere tanto a lungo sottoterra, nelle fogne di Varsavia»⁶⁵ e rievoca l'orrore del risveglio prima dell'alba, il rastrellamento, la selezione, le

⁶⁰A. Schönberg, *A proposito di A Survivor from Warsaw op. 46*, in *Stile e pensiero*, cit., p. 534.

⁶¹Cfr. Therese Muxeneder, *Lebens(Werk)Geschichte in Begegnungen*, in Schönberg & Nono, cit., p. 103.

⁶²Cfr. *ivi*, pp. 103-104.

⁶³Cfr. A. Schönberg, *A proposito di A Survivor from Warsaw op. 46*, in *Stile e pensiero*, cit., p. 534.

⁶⁴Id., *Un sopravvissuto di Varsavia*, in *Testi poetici*, cit., p. 193.

⁶⁵*Ibidem*.

percosse, gli ordini urlati da un sottoufficiale, il fermento, la decisione dei nazisti di abbandonare il suo corpo sul ciglio della strada. Intanto gli ebrei sono stati radunati nell' *Umschlagplatz* e gli aguzzini procedono con furia al conteggio delle vittime, sino al «grandioso momento» in cui, prima di salire sui treni, tutti «cominciarono a cantare l'antica preghiera, da tanti anni negletta: il credo dimenticato»⁶⁶. Questo episodio, che costituisce anche in senso morale il culmine dell'opera, non trova riscontro nella letteratura sulla storia del ghetto di Varsavia e va dunque considerato un'invenzione drammaturgica e musicale dello stesso Arnold Schönberg, esattamente come l'ordine impartito agli ebrei di «contarsi» ad alta voce:

[...] C'era un gran silenzio, fatto di paura e di dolore. Poi sentii il sergente gridare: «*Abzählen! (Contarsi!)*».

Cominciarono lentamente, irregolarmente: uno, due, tre, quattro. «*Achtung! (Attenzione!)*», si rimise a urlare: «*Rascher! Nochmals von vorn' anfangen! In einer Minute will ich wissen wieviele ich zur Gaskammer abliefe! Abzählen! (Più presto! Ricominciare da capo! In un minuto voglio sapere quanti ne porto alla camera a gas! Contarsi!)*».

Ricominciarono daccapo: prima lentamente, uno due tre quattro, poi sempre più presto, sempre più presto, tanto che alla fine pareva di udire un galoppo di cavalli selvaggi; e tutt'a un tratto, nel bel mezzo di quella conta, si misero a cantare lo *Shem'a Ysroel*⁶⁷.

⁶⁶ *Ivi*, p. 193. È assai improbabile che Schönberg potesse esserne a conoscenza, ma un episodio del genere è realmente avvenuto nel Krematorium II di Birkenau, la notte in cui ebbe inizio la liquidazione del Campo per le famiglie di Theresienstadt del settore BIIb (10 luglio 1944). Philip Müller (1922-2013), sopravvissuto del *Sonderkommando* di Auschwitz, racconta infatti quanto segue: «[...] La violenza raggiunse il culmine quando vollero costringerli a spogliarsi. Qualcuno obbedì, soltanto un gruppetto. La maggior parte si rifiutò di eseguire quest'ordine. E improvvisamente ci fu come un coro... Un coro... Cominciarono tutti a cantare. Il canto riempì l'intero spogliatoio, risuonò l'inno nazionale ceco, poi la *Hatikva*. Questo mi ha terribilmente commosso...»: P. Müller, cit. in C. Lanzmann, *Shoah*, prefazione di S. de Beauvoir, trad. it. di G. Cillario, Ecs Libri, Milano 1987 (ed. orig. *Shoah*, 1985), p. 192. Basato sulla poesia di Naftali Herz Imber *Tikvatenu* (La nostra speranza, 1886), il canto citato da Philip Müller si era imposto nei primi decenni del XX secolo come inno ufficiale del movimento sionista. Nel 2004 è stato proclamato inno nazionale dello stato d'Israele.

⁶⁷ *Ivi*, pp. 193-194.

Il testo è in prosa e la parte del Narratore è scritta in lingua inglese e annotata nello stile dello *Sprechgesang* (Canto parlato), che consente la massima integrazione possibile fra la recitazione e la partitura musicale, sia dal punto di vista ritmico che melodico.

12 *colla parte* *pp*

13 *a tempo* *pp*

14 *accelerando e cresc.*
poco a poco $\text{♩} = 80$

Ob. 2

Cl. 1, 2

Bsn. 1, 2

Trmb. 1, 2, 3

Nar.

I cannot remember ev'rything, I must have been un - conscious most of the time; I re-

SOLO *consord.*
1 Vi. I *arco* *pp*

SOLO *consord.*
1 SOLO *arco* *pp*

TUTTI *arco* *pp*

Va.

Vcl.

Cbs.

bmp 1/1 *ppp*

Arnold Schönberg, *A Survivor From Warsaw*, Boelke-Bomart Inc., Hillsdale (New York) 1949, p. 3 (batt. 12-14).

L'idea di utilizzare l'inglese – già adottato nell'*Ode to Napoleon Buona-*
parte (1942) – rispecchia il desiderio dell'autore di integrarsi, anche sul piano

delle scelte creative, con il contesto culturale americano, garantendosi al tempo stesso il rapporto con un grande pubblico internazionale. D'altronde, nel 1947 per Arnold Schönberg la lingua tedesca non era più, in senso etico, la sua lingua madre né quella dei versi di Goethe o di Schiller, bensì una lingua di assassini che suscitava un senso di estrema repulsione, associandosi immediatamente alla memoria dello sterminio appena compiuto: il narratore *non può* dunque raccontare la sua storia in tedesco e la lingua della "razza padrona" è infatti relegata nella sfera non umana degli urli e delle brutali minacce⁶⁸: come osserva Heinz-Klaus Metzger, parafrasando una famosa frase di Adorno, *A Survivor of Warsaw* dimostra in questo modo «la ragione per cui, se si possiede una sensibilità per le infamie di una lingua e una conoscenza storica, non sia più possibile formulare alcunché in tedesco»⁶⁹. La preghiera finale, al contrario, è cantata in ebraico (che Schönberg aveva già utilizzato in *Kol Nidre* op. 39) e costituisce, in questo senso, un momento di riappropriazione dell'identità e ribellione contro il nazismo:

Ascolta Israele, il Signore è nostro Dio, il Signore è Uno. E amerai il Signore Dio tuo, con tutto il tuo cuore e con tutta la tua anima, con tutte le tue forze. E porterai queste parole che io ti comando oggi, nel tuo cuore e le insegnerai ai tuoi figli, pronunciandole quando riposi in casa, quando cammini per strada, quando ti addormenti e quando ti alzi⁷⁰.

⁶⁸La partitura riporta la seguente indicazione: «The narrator should imitate the sergeant's manner of speaking in a shrill, breaking voice» («Il narratore dovrebbe imitare il modo di parlare del sergente, con voce stridula e alterata»): Arnold Schönberg, *A Survivor from Warsaw*, Boelke-Bomart Inc., Hillsdale (New York) 1949.

⁶⁹H.K. Metzger, *Arnold Schönberg in retrospectiva. Riflessioni nel 25° anniversario della sua morte*, in *Arnold Schönberg 1874-1951*, a cura di M. Plaja, trad. it. di C. Scaffidi Abbate, Assessorato alla Cultura, Palermo 1996 (ed. orig. *Arnold Schönberg von hinten. Reflexionen am 25. Jahrtag seines Todes*, 1979), p. 17.

⁷⁰Si tratta della preghiera più importante delle liturgie ebraiche, la cui lettura – secondo la tradizione – avviene due volte al giorno: al mattino e alla sera. La premessa è di fondamentale importanza, giacché racchiude, dopo l'invocazione «Ascolta Israele» i concetti fondamentali della religione ebraica («Il Signore è nostro Dio, il Signore è uno»), che si ritrovano anche all'inizio di Moses und Aron: «Unico, eterno, onnipresente, / invisibile e irraffigurabile Iddio!» (Atto I, scena I). La seconda parte, dalla

La melodia composta da Arnold Schönberg, in cui affiora la memoria dell'intonazione tradizionale della preghiera, è cantata all'unisono dal coro maschile sempre in "forte", e costituisce il culmine e la drammatica conclusione del pezzo. Concepito secondo i criteri del metodo dodecafonico e scritto su commissione della Koussevitzky Music Foundation, *A Survivor from Warsaw* è stato ultimato, secondo René Leibowitz, fra l'11 e il 23 agosto 1947⁷¹ e reca una dedica «To the memory of Natalie Koussevitzky». In quel periodo Schönberg non aveva ancora riallacciato i rapporti con la Universal Edition di Vienna e dunque la partitura fu pubblicata inizialmente dalla Boelke-Bomart Inc. di Hillsdale (New York)⁷². Oltre che nella versione originale in inglese, il testo del narratore è riportato anche nella traduzione ritmica francese di René Leibowitz e in quella tedesca di Margaret Peter. La prima esecuzione assoluta è stata diretta da Kurt Frederick (già componente del Kolisch Quartett) alla New Mexico University di Albuquerque il 4 novembre 1948. Il programma includeva anche la versione di Leopold Stokowski del corale bachiano *Komm, süßer Tod* BWV 478 (Vieni, dolce Morte), il *Concerto for the Timpani* di Jaromir Weinberger e l'*Ottava Sinfonia* di Beethoven. Ai centoquindici musicisti della Albuquerque Symphony Orchestra, un'istituzione amatoriale fondata nel 1932, si aggiunsero in quell'occasione la voce recitante di Sherman Smith e le voci maschili dell'Albuquerque Choral Association, dell'University A Cappella Chorus e

quale Schönberg riprende con alcune varianti i versetti iniziali, riporta invece il comandamento di insegnare la Torah alle nuove generazioni («E lo ripeterai ai tuoi figli...»), rafforzato dall'obbligo alla costanza del precetto («... e ne parlerai tornando a casa, procedendo per la tua via, coricandoti e alzandoti»). I versetti conclusivi della preghiera sono stati parafrasati da Primo Levi nel finale della poesia *Se questo è un uomo*: «[...] Vi comando queste parole. / Scolpitele nel vostro cuore / stando in casa, andando per via, / Coricandovi, alzandovi; Ripetetele ai vostri figli. // O vi si sfaccia la casa, / La malattia vi impedisca, / I vostri nati torcano il viso da voi»: *Se questo è un uomo*, Torino, Einaudi 1958, p. 9.

⁷¹Cfr. T. Muxeneder, *Lebens(Werk)Geschichte in Begegnungen*, in *Schönberg & Nono*, cit., p. 104.

⁷²L'opera figura adesso nel catalogo della Universal Edition AG (Vienna). L'organico vocale e orchestrale prevede: voce recitante - coro maschile - 2 (II anche ottavino).2.2.2 - 3.3.3.1 - arpa - percussioni (4 esecutori) - archi. La durata è di circa 7 minuti.

del Community Chorus di Estancia (New Mexico), «che erano per lo più *cowboys* e *ranchers* che per partecipare alle prove e al concerto affrontavano 60 miglia di strada di montagna»⁷³.

Per motivi di salute – nell'estate 1946 aveva subito un grave attacco di cuore – Arnold Schönberg non fu presente al concerto, del quale esiste tuttavia una recensione apparsa sulle pagine dell'«Albuquerque Journal»:

È una breve composizione, estremamente difficile da descrivere, accompagnata da una narrazione e culminante con un coro impetuoso. La prima esecuzione ha lasciato il gli spettatori (circa 1.800 persone) un po' senza fiato e sconcertati, ma essi hanno comunque applaudito lealmente e in modo intenso il direttore. Sherman Smith, che ha offerto la sua tremenda voce di basso alla narrazione, è tornato sul proscenio e ha chiesto se il pubblico voleva ascoltare nuovamente il pezzo. Gli applausi sono immediatamente raddoppiati di volume e di entusiasmo, e tutta l'opera è stata rieseguita⁷⁴.

In senso generale, *Un sopravvissuto di Varsavia* fu accolto dalla critica in maniera non sempre del tutto favorevole, specie dopo l'esecuzione diretta da Dimitri Mitropoulos a New York nel marzo 1950 e caratterizzata da un tentativo gestuale che suscitò, tra l'altro, il risentimento del compositore⁷⁵. Le reazioni del pubblico sono state invece di norma assai positive – il pezzo fu eseguito due volte anche alla ripresa newyorchese – e pur senza essere la prima composizione sul tema della Shoah⁷⁶, l'opera di Schönberg

⁷³S. Feisst, *Schoenberg's New World*, cit., p. 108.

⁷⁴Cfr. *A Schoenberg Reader*, cit., p. 321.

⁷⁵Cfr. le lettere di Arnold Schönberg a Dimitri Mitropoulos del 26 aprile e 4 luglio 1950, in *A Schoenberg Reader*, cit., pp. 345-346. L'opera è stata considerata da alcuni autori troppo retorica o enfatica o trionfalistica (nel finale) o addirittura paragonabile a un B-movie hollywoodiano (nella parte "gridata" dal sergente nazista) (cfr. S. Feisst, *Schoenberg's New World*, cit., pp. 107-108).

⁷⁶Nel 1945 il compositore viennese Eric Zeisl (1905-1959), che in seguito sarebbe diventato consuocero di Schönberg, aveva presentato a Los Angeles il suo *Requiem Ebraico* per soprano, contralto, baritono, coro e orchestra (1944-45). Il testo è costituito dal Salmo XCII («È bello dar lode al Signore...») e l'opera è dedicata «To my dear father and other victims of the Jewish tragedy in Europe».

costituisce un caso limite del «processo dialettico tra espressione e costruzione»⁷⁷, imponendosi nell'immaginario collettivo come la più importante testimonianza musicale della distruzione degli ebrei d'Europa⁷⁸.

⁷⁷H.K. Merzger, *Arnold Schönberg in retrospettiva*, cit., in *Arnold Schönberg 1874-1951*, cit., p. 17.

⁷⁸In merito alla ricezione dell'opera, cfr. anche J.H. Calico, *Arnold Schoenberg's "A Survivor from Warsaw" in Post war Europe*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 2014. Nonostante il diverso contesto storico-politico, la sezione conclusiva dell'opera di Schönberg costituisce l'implicito punto di riferimento di un brano di Luigi Nono intitolato *Quando stanno morendo. Diario polacco n. 2* (1982) nel cui finale risuona a cappella il verso della poesia di Velimir Čebelinikov dal quale è tratto il titolo: «Quando stanno morendo / gli uomini cantano [*delle canzoni*]». Nel 1965 Nono aveva dedicato «A Nuria [*Schönberg*]» la sua *Composizione per orchestra n. 2: Diario polacco '58*.

La lingua alla prova del lager

SALVATORE DI PIAZZA

1. Lingua e lager: molteplici approcci

All'interno della tematica generale della relazione tra lingua e lager, credo si possa parlare di una doppia direzione di ricerca: per un verso è interessante analizzare e comprendere quello che la lingua rappresenta (in positivo e in negativo) nella vita del lager; per un altro verso è altrettanto interessante capire simmetricamente cosa il lager rappresenti per la lingua, ovvero gli effetti che il lager produce sulla lingua.

Nel primo caso mi riferisco, anzitutto – per fare solo alcuni esempi – ad aspetti di ordine più strettamente comunicativo: è interessante, per esempio, capire cosa significava – anche solo in termini di sopravvivenza – la conoscenza del tedesco o del polacco ad Auschwitz, uno dei campi simbolo del Terzo Reich. Proprio su questo punto insiste spesso Primo Levi – alle cui riflessioni metalinguistiche ricorremo varie volte – rintracciando nella mancata conoscenza delle lingue una delle cause principali di mortalità nel campo:

La fondamentale importanza che ha il capire e essere capiti. Per gli italiani è stata una causa della loro mortalità, che era più alta di tutti [...] La maggior parte degli italiani deportati con me sono morti, nei primi giorni, per non capire. Non capivano gli ordini, ma non c'era tolleranza per chi non capiva un ordine. L'ordine doveva essere capito, veniva urlato, ripetuto una volta poi basta, poi erano botte. Non capivano quando veniva annunciato che si potevano cambiare le scarpe, non capivano che ci chiamavano per farci la barba, una volta alla settimana. Erano sempre

gli ultimi, arrivavano sempre in ritardo. Quando avevano un bisogno... un bisogno da esprimersi... anche un bisogno che avrebbe potuto essere soddisfatto, non riuscivano ad esprimerlo. Venivano derisi. Anche moralmente era un crollo immediato. Per conto mio, tra le tante cause di naufragio nel Lager, quella linguistica, quella del linguaggio è una delle prime¹.

Ma analizzare quello che la lingua rappresenta nella vita del lager, oltre a questo aspetto più meramente “strumentale”, significa anche analizzare aspetti più strettamente connessi a questioni che definirei, generalmente, identitarie. Mi riferisco, per esempio, all’analisi e allo studio della maniera in cui nasce, si struttura e si modifica la *Lagersprache*², il gergo del campo che accomunava i deportati e che, tra l’altro, svolgeva l’importante funzione simbolica e identitaria di collante tra di loro, perfino negli anni successivi alla deportazione. Oppure, ancora, faccio riferimento allo studio degli effetti, antropologicamente devastanti, che il vivere in una condizione babelica di incomunicabilità aveva sui deportati. Su questo tema scrive Levi, a proposito della riduzione scenica di *Se questo è un uomo*:

Si trattava di realizzare sulla scena, con la maggiore autenticità possibile, l’angoscia del prigioniero che non poteva capire né farsi capire. Per me allora fu un’esperienza spaventosa. C’è chi non ha bisogno forse di comunicare, chi è capace di sopportare la solitudine e di cavarsela ugualmente. Io invece avevo bisogno di parlare, di trovare risposte che mi confermasse-ro che non ero ancora un oggetto. Questo al di là del problema immediato di afferrare a volo gli ordini quando non capire poteva costare la vita³.

Altro modo per comprendere il ruolo della lingua nel lager è quello di concentrarsi sugli aspetti connessi all’esercizio della violenza non neces-

¹Nel quinto dei filmati raccolti in F. Sessi e S. Gawronski (a cura di), *Il veleno di Auschwitz. Il volto e la voce: testimonianze in TV. 1963-1986*, Marsilio, Venezia 2016, citato in L. Piantoni, «Questo è tempo di voci non intese». Il «topos della mancata comunicazione» nel lager di Primo Levi, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» (2017), pp. 219-248, p. 225.

²Nei memoriali dei superstiti questa lingua dei deportati viene chiamata anche *Lagerjargon*, *Lagerdeutsch*, *Lageresperanto* o *Lagersprache*.

³G. Poli e G. Calcagno, *Echi di una voce perduta. Incontri, interviste e conversazioni con Primo Levi*, Mursia, Milano 1992, p. 4.

sariamente fisica, per esempio, guardando al campo come caso di studio paradigmatico in cui la lingua si configura come luogo simbolico in cui la violenza viene tanto esercitata quanto combattuta.

Sono tutti casi, questi, in cui la lingua è messa alla prova *nel* lager: ovvero, si cerca di vedere cosa può fare la lingua nel lager, se ne studiano le potenzialità e gli effetti. È questo il primo senso della messa alla prova.

La seconda direzione di ricerca cui facevamo riferimento in precedenza – gli effetti del lager sulla lingua – rimanda invece ad un altro senso della messa alla prova: la lingua, in questo caso, viene messa alla prova *dal* lager. Perché, se è vero che la lingua svolge – e non potrebbe essere diversamente – molteplici ruoli all'interno del lager, tra cui quello di produrre e amplificare violenza, è altrettanto vero che il lager agisce sulla lingua, la modifica e, soprattutto, la sottopone a violenza. Del resto non risulta strano che la lingua stessa sia oggetto di violenza in una situazione intrinsecamente violenta quale è quella concentrazionaria; Primo Levi sintetizza molto bene questa condizione, quando ricorda che «là dove si fa violenza all'uomo, la si fa anche al linguaggio»⁴, che in questo modo ne porta inevitabilmente i segni.

Un'ultima precisazione preliminare in merito al titolo di questo saggio: nell'analizzare l'intreccio tra lingua e lager, ho preferito declinare quest'ultimo al singolare, per rimarcare in questo modo soprattutto che *il* lager si configura come una paradigmatica «gigantesca esperienza biologica e sociale»⁵. E infatti, in questa atroce sperimentazione messa in atto dai nazisti, rientra anche e a tutti gli effetti proprio la lingua la quale si trova inadeguata e impreparata di fronte all'eccezionalità del lager. Pensiamo, per esempio, a quanto ripetutamente dice Levi a proposito della difficoltà della lingua di «dire l'orrore estremo del Lager»⁶, di raccontare il lager e, con il lager, la demolizione dell'uomo:

⁴P. Levi, *I sommersi e i salvati*, Einaudi, Torino 2007 (1986), p. 75.

⁵Id., *Se questo è un uomo*, Einaudi, Torino 2005 (1958), p. 79.

⁶J. C. Vegliante, *Primo Levi et la traduction radicale*, in D. Ferraris, D. Valin (a cura di), *Chroniques Italiennes*, n. 69-70, Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris 2002, pp. 181-208, p. 187.

Come questa nostra fame non è la sensazione di chi ha saltato un pasto, così il nostro modo di aver freddo esigerebbe un nome particolare. Noi diciamo «fame», diciamo «stanchezza», «paura», e «dolore», diciamo «inverno», e sono altre cose. Sono parole libere, create e usate da uomini liberi che vivevano, godendo e soffrendo, nelle loro case. Se i Lager fossero durati più a lungo, un nuovo aspro linguaggio sarebbe nato⁷.

Oppure, ancora, pensiamo all'analogia inadeguatezza che mostra la lingua nel descrivere la condizione del *Muselmann*, ovvero chi si trova in uno stato di sfinimento fisico e prostrazione morale tali da essere evitato perfino dagli altri deportati: «si esita a chiamarli vivi; si esita a chiamar morte la loro morte»⁸.

O, ancora, ricordiamo le difficoltà e le incomprensioni proprio tra Primo Levi e il suo traduttore tedesco di *Se questo è un uomo*. Quest'ultimo, il quale ignorava il tedesco utilizzato nel lager, proponeva a Levi delle scelte di traduzione in un registro più elevato, laddove lo stesso Levi, in quello che lui chiama uno «scrupolo di superrealismo»⁹, si ostinava a mantenere la crudezza della lingua del lager, cercando in questo modo di rendere col linguaggio le violenze di Auschwitz, ivi comprese le violenze fatte al linguaggio stesso¹⁰.

Vorrei adesso chiudere questa parte introduttiva facendo alcune brevi precisazioni di ordine metodologico. Anzitutto le fonti: in questo saggio – per motivi di tempo e di spazio – ci siamo limitati ad utilizzare soltanto alcune delle possibili fonti, che potrebbero includere, per esempio, oltre ai

⁷P. Levi, *Se questo è un uomo*, cit., p. 110.

⁸*Ivi*, p. 82. Si legga quanto scrive J. Semprun a proposito della difficoltà di categorizzare linguisticamente il *Muselmann*: «Prima di conoscere la parola “musulmani”, io davo, ai deportati che mostravano indizi caratteristici di decadenza fisica e di atarassia morale, nomi che provenivano dalla vita precedente: *Lumpen* o vagabondi. Sapevo molto bene che era un'espressione approssimativa, che la società di un campo di concentramento non poteva paragonarsi in nessun caso a quella di fuori», J. Semprun, *Vivro col suo nome, morirà con il mio*. *Buchenwald, 1944*, Einaudi, Torino 2005, p. 27.

⁹P. Levi, *I sommersi e i salvati*, cit., p. 136.

¹⁰Sulla questione della traduzione di *Se questo è un uomo* si veda V. Di Rosa, *Tradurre ed essere tradotti. Primo Levi e la memoria riflessa del tedesco*, in «Rivista di studi germanici», 42/2 (2004), pp. 351-376, in particolare le pagine 360 e 361.

memoriali, le autobiografie, le interviste tanto dei deportati quanto degli stessi nazisti, anche gli atti processuali, le relazioni di servizio ed altre forme ancora di testimonianza¹¹. In particolare sono risultate interessanti alcune fonti privilegiate per lo spessore e l'acutezza delle riflessioni metalinguistiche sulla vita del lager operate dai testimoni della Shoah, su tutte quelle di quel linguista mancato che fu Primo Levi¹². Ci proponiamo un approfondimento in altra sede delle questioni di cui di seguito discuteremo, anche alla luce delle altre fonti che non abbiamo qui utilizzato.

Altra questione metodologica: guardare alla lingua del lager significa tenere conto anche della stratificazione all'interno dei campi di concentramento, dove si deve constatare l'esistenza di quella zona grigia – anche dal punto di vista linguistico – che Levi ben descrive ne *I sommersi e i salvati*: oltre alla *Lagersprache* (quella mistura babelica di lingue che nasce tra i deportati e che costruisce un'identità), non c'è una sola lingua del potere – il tedesco –, ma c'è anche la lingua dei *Prominenten* (coloro, tra i deportati, che avevano il compito di mantenere l'ordine per conto dei nazisti). Gli attori linguistici in gioco sono quindi qualitativamente variegati e molteplici sono gli intrecci linguistici tra questi attori. Un'indagine più completa della relazione tra lingua e lager dovrebbe occuparsi di districare in maniera analitica tali intrecci.

Ultima precisazione metodologica: come è facile intuire, le due direzioni di ricerca cui ho accennato (gli effetti della lingua sul lager e gli effetti del lager sulla lingua) non viaggiano parallele ma si intersecano continuamente ed è proprio questa trama che proverò a far emergere nelle pagine che seguono.

In particolare in questa sede mi concentrerò soltanto su uno dei possibili approcci che ho all'inizio delineato e che tiene assieme comunque i due sensi della messa alla prova (*nel* lager e *dal* lager), ovvero l'approccio che mette a

¹¹Sulla pratica della testimonianza in riferimento alla situazione di eccezionalità dell'esperienza concentrazionaria un approccio interessante – con significative conseguenze in termini anche epistemologici – è quello di E. Danblon, *Stratégies de la rationalité discursive face à la représentation de l'extrême*, in M. Rinn (a cura di), *L'extrême dans la littérature contemporaine. Le corpus de la Shoah en question*, numéro thématique de «Tangence», 83, Université du Québec à Trois, Rivières (2007), pp. 45-68.

¹²G. L. Beccaria, *L'"altrui mestiere" di Primo Levi*, in A. Cavaglion (a cura di), *Primo Levi. Il presente del passato*, Franco Angeli, Milano 1991, pp. 130-136, p. 130.

fuoco la natura intrinsecamente ambivalente delle lingue e del linguaggio¹³, la sua capacità ora di far “rimanere umani” (e, se il caso, “ridiventare umani”), ora di produrre disumanizzazione. Del resto, come ricorda Agamben¹⁴, che la questione dell’umanità sia centrale negli studi sul lager è icasticamente ben chiaro anche solo leggendo i titoli di due dei primi memoriali scritti e pubblicati, quello di Levi (*Se questo è un uomo*) e quello di Robert Antelme (*L’espèce humaine*¹⁵). A sua volta, questo elemento dell’ambivalenza della lingua, come vedremo, va di pari passo con l’essere le lingue, sì permeabili e modificabili dal contesto, ma contemporaneamente attori e modificatori del contesto stesso.

2. Essere o non essere (umani): il ruolo della lingua

Come è noto fin dalla riflessione filosofica greca – basti pensare alla celebre definizione aristotelica dell’uomo come *zoon echon logon* – la lingua svolge, in vari modi e con molteplici sfumature, un ruolo decisivo nel processo di specificazione dell’essere umano. Non soltanto il linguaggio è uno dei tratti (forse *il* tratto) che rende specifici gli animali umani, ma il mancato esercizio della parola, in un certo senso sancisce il decadimento dello status di uomo¹⁶. Alla luce di ciò, non ci stupisce che nell’esperienza concentrazionaria, tra i fattori che maggiormente determinano quella percezione di “umanità perduta” che i deportati sentono, vi sia proprio l’impossibilità di esercitare in pieno la propria lingua, compressi come sono tra due opposti che si toccano, frastuono babelico da una parte e silenzio mortifero dall’altro. Cito, in maniera esemplare, due passi di *Se questo è un uomo*: «Si è circondati da una perpetua Babele, in cui tutti urlano ordini e minacce in lingue mai prima

¹³Sul tema dell’ambivalenza del linguaggio si veda F. Piazza, *Le parole dell’odio. Dal lessico alle pratiche verbali*, in «Bollettino del Centro di Studi filologici e linguistici siciliani», 28 (2017), pp. 175-190.

¹⁴G. Agamben, *Quel che resta di Auschwitz. L’archivio e il testimone*, Bollati Boringhieri, Torino 2016 (1998), pp. 52-53.

¹⁵R. Antelme, *L’espèce humaine*, La cité universelle, Paris 1947.

¹⁶Mi riferisco, per esempio, a quanto afferma Aristotele nel libro Gamma della *Metafisica* a proposito di chi prova a negare la validità del principio di non contraddizione decidendo di non proferire parola e comportandosi, così, in maniera simile ad una pianta.

udite, e guai a chi non afferra al volo. Qui nessuno ha tempo, nessuno ha pazienza, nessuno ti dà ascolto»¹⁷; all'arrivo nel lager, dice Levi, «tutto era silenzioso come in un acquario, e come in certe scene di sogni. Ci saremmo attesi qualcosa di più apocalittico: sembravano semplici agenti d'ordine. Era sconcertante e disarmante»¹⁸.

Il lager, del resto, come è stato detto, ha una natura profondamente antilinguistica¹⁹, è come «un film in grigio e nero, sonoro ma non parlato»²⁰, tant'è che il sogno ricorrente che riporta Primo Levi, è un sogno in cui emerge, significativa, la possibilità di riuscire a capirsi con gli altri, di comunicare con qualcuno finalmente in italiano, quella lingua materna alla quale non ci sono vere alternative²¹. Dice Levi: «E passerebbe una donna, e mi chiederebbe “Chi sei?” *in italiano*, e io le racconterei, *in italiano*, e lei capirebbe, e mi darebbe da mangiare e da dormire»²².

¹⁷P. Levi, *Se questo è un uomo*, cit., p. 33.

¹⁸*Ivi*, p. 17. Il tema del silenzio nel lager porta con sé una serie di significative implicazioni filosofico-linguistiche di un certo rilievo che non possiamo affrontare qui ma che ci ripromettiamo di affrontare in altra sede. Si veda quanto scritto sulla questione in L. Piantoni, «Questo è tempo», cit., p. 238 e ss. e, da un'altra prospettiva, in H. Friese, *Silence-Voice-Representation*, in R. Fine, C. Turner (a cura di), *Social Theory after the Holocaust*, Liverpool University Press, Liverpool, 2000, pp. 159-178. Il tema del silenzio, questa volta inteso come unica autentica forma di testimonianza dell'inaudito e dell'ineffabile del lager ritorna nei seguenti testi: B. Pirlot, *Après la catastrophe: mémoire, transmission et vérité dans les témoignages de rescapés des camps de concentration et d'extermination nazis*, in «Civilisations» [En ligne], 56 (2007), <http://civilisations.revues.org/86>; DOI:10.4000/civilisations.86; B. Guilbau, *Les voix du silence*, Editions Luc Pire, Bruxelles 2002; A. Goldschläger, J.-C. Lemaire, *La Shoah: témoignage impossible*, Editions de l'Université libre de Bruxelles, Bruxelles 1998; A. Neher, *L'exil de la parole: du silence biblique au silence d'Auschwitz*, Seuil, Paris 1970; M. Cohen, *Elie Wiesel: Variations sur le silence*, Editions Rumeur des Ages, La Rochelle 1988.

¹⁹F. Girelli-Carasi, *The Anti-linguistic Nature of the Lager in the Language of Primo Levi's* *Se questo è un uomo*, in S. Tarrow (a cura di), *Reason and Light: Essays on Primo Levi*, Center for International Studies, Cornell University, Ithaca, New York, 1990, pp. 40-59.

²⁰P. Levi, *I sommersi e i salvati*, cit., p. 71.

²¹H. Arendt, *La lingua materna*, Mimesis, Milano 1993, p. 42.

²²P. Levi, *Se questo è un uomo*, cit., p. 38, corsivo mio.

A proposito del nesso umanità-incomunicabilità-esercizio del linguaggio, c'è all'interno del lager una figura da questo punto di vista esemplare cui abbiamo accennato in precedenza, quella del *Muselmann*²³. Nelle descrizioni che vengono fatte nei vari memoriali, c'è un tratto comune interessante: la "morte in vita" del *Muselmann* si verifica nel momento in cui questi si barrica in un silenzio impenetrabile e si chiude ad ogni forma di comunicazione con gli altri anche perché, di riflesso, dagli altri viene rifiutato in quanto dissimile:

Entrati in campo, per loro essenziale incapacità, o per sventura, o per qualsiasi banale incidente, sono stati sopraffatti prima di aver potuto adeguarsi; sono battuti sul tempo, non cominciano a imparare il tedesco e a discernere qualcosa nell'infernale groviglio di leggi e di divieti, che quando il loro corpo è già in sfacelo, e nulla li potrebbe più salvare dalla selezione o dalla morte per deperimento. La loro vita è breve ma il loro numero è sterminato; sono loro i *Muselmänner*, i sommersi, il nerbo del campo; loro, la massa anonima continuamente rinnovata e sempre identica, dei non-uomini che marciano e faticano *in silenzio*, spenta in loro la scintilla divina, già troppo vuoti per soffrire veramente²⁴.

Come scrive Agamben, il *Muselmann* è «la confutazione radicale di ogni principio di comunicazione obbligatoria»²⁵, è l'uomo-che-non-parla, l'uomo-pianta di aristotelica memoria. In questo senso incapacità comunicativa, perdita di identità e mancato riconoscimento vanno di pari passo e il *Muselmann* ne è l'esempio estremo: la fine della sua capacità comunicativa è tale che non viene più riconosciuto come essere umano veramente in vita, perde il tratto della socialità, è uno *zoon* senza *logos* e, proprio perché senza *logos*, non più neanche *politikon*.

Un altro caso emblematico in cui emerge in maniera paradigmatica il ruolo che ha il linguaggio nella definizione dell'essere umano è quello –

²³A proposito della figura del *Muselmann* si veda quanto scrive G. Agamben, *Quel che resta*, cit. come anche S. Delvenne, C. Michaux, M. Dominicy, *Catégoriser l'impensable. La figure du "musulman" dans les témoignages de rescapés des camps nazis*, Université Libre de Bruxelles, Bruxelles 2005.

²⁴P. Levi, *Se questo è un uomo*, cit., pp. 81-82, corsivo mio.

²⁵G. Agamben, *Quel che resta*, cit., p. 59.

raccontato da Levi ne *La tregua* – del piccolo Hurbinek, il bambino che nasce ad Auschwitz e che non ha nome, se non quello assegnatogli dagli altri deportati, Hurbinek, appunto:

Hurbinek era un nulla, un figlio della morte, un figlio di Auschwitz. Dimostrava tre anni circa, nessuno sapeva niente di lui, non sapeva parlare e non aveva nome: quel curioso nome, Hurbinek, gli era stato assegnato da noi, forse da una delle donne, che aveva interpretato con quelle sillabe una delle voci inarticolate che il piccolo ogni tanto emetteva. Era paralizzato dalle reni in giù, ed aveva le gambe atrofiche, sottili come stecchi; ma i suoi occhi, persi nel viso triangolare e smunto saettavano terribilmente vivi, pieni di richiesta, di asserzione, della volontà di scatenarsi, di rompere la tomba del mutismo. La parola che gli mancava, che nessuno si era curato di insegnargli, il bisogno della parola, premeva nel suo sguardo con urgenza esplosiva: era uno sguardo selvaggio e umano ad un tempo, anzi maturo e giudice, che nessuno fra noi sapeva sostenere, tanto era carico di forza e di pena²⁶.

In Hurbinek la parola è assente in due sensi. Anzitutto è privo di nome, ma in una maniera ancora più profonda e radicale rispetto agli altri detenuti del campo ai quali il nome proprio era stato sostituito da un numero. Hurbinek non ha nome fin dall'origine, la sua nascita non è sancita linguisticamente, non ha il battesimo del linguaggio. Questa prima assenza lo caratterizza, quindi, quasi come un (ancor più) reietto che vive in un limbo e che non ha accesso alla comunità dei deportati. Ma oltre a questo Hurbinek è privo anche della parola che non gli è stata insegnata. È in questo senso duplice simbolo della degradazione di Auschwitz: senza nome e senza *logos*. E tuttavia, in quella continua ambivalenza che caratterizza il lager, Hurbinek rappresenta anche il simbolo di chi non si arrende rispetto alla condizione cui è stato costretto, il simbolo dell'estremo tentativo di rimanere umani, di comunicare e fare comunione, un desiderio pienamente incarnato nel suo sguardo.

²⁶P. Levi, *La tregua*, RCS, Milano 2003 (1963), pp. 30-31.

3. Incomunicabilità e mancata cooperazione

La demolizione dell'essere umano per via linguistica avviene anche violentando il linguaggio stesso. In particolare nella relazione tra nazisti e deportati, si assiste, per esempio, alla messa tra parentesi di una delle sue componenti essenziali, quella che con Grice possiamo chiamare componente cooperativa²⁷.

L'essere umano è – proprio in quanto umano – linguisticamente cooperativo. Nel dibattito filosofico linguistico più recente si è soliti distinguere tra atteggiamenti comunicativi cooperativi e strategici: nel primo caso si tende a sottolineare l'aspetto per cui gli esseri umani, quando comunicano, tendono a rivelare *cooperativamente* le proprie intenzioni; nel secondo caso si mette in luce, invece, l'aspetto opposto, quello per cui gli esseri umani comunicano provando *strategicamente* a nascondere le proprie intenzioni, cosicché la comunicazione non sarebbe vera cooperazione. E tuttavia, anche in questa seconda ipotesi, un residuo di cooperazione, un livello minimale di cooperazione viene comunque riconosciuto: affinché ci possa essere comunicazione strategica è necessario che chi mette in atto tale comunicazione faccia in modo che l'interlocutore capisca almeno il significato delle parole e, da questo punto di vista, cooperi con l'interlocutore. Perfino per ingannare o insultare è necessario far comprendere all'interlocutore il significato di ciò che si dice. Anche la comunicazione strategica sarebbe, quindi, intessuta di una certa forma di cooperazione.

Il lager, invece, nella sua eccezionalità, sembra mettere tra parentesi questo tratto all'apparenza ineliminabile. I racconti dei deportati concordano nel ricordare che quella tra nazisti e deportati era solo un simulacro di comunicazione, era una comunicazione che non creava il minimo senso di comunione. Per il tedesco del lager è a maggior ragione vero quanto scrive Steiner, in generale, a proposito del tedesco post-bellico: «quella che è morta è la lingua tedesca [...] Le è accaduto qualcosa di immensamen-

²⁷H. P. Grice, *Logic and Conversation*, in P. Cole, J. Morgan (a cura di), *Syntax and semantics*, vol. 3: *Speech acts*, Academic Press, New York 1975, pp. 41-58.

te distruttivo. Produce rumori. Perfino comunica, ma non crea senso di comunione»²⁸.

Nel dare gli ordini, i nazisti non si preoccupano di far sì che almeno il significato delle parole – il grado minimo di cooperazione – venga compreso. Dice Levi:

Se qualcuno esitava (esitavano tutti, perché non capivano ed erano terrorizzati) arrivavano i colpi, ed era evidente che si trattava di una variante dello stesso linguaggio: l'uso della parola per comunicare il pensiero, questo meccanismo necessario e sufficiente affinché l'uomo sia uomo, era caduto in disuso. Era un segnale: per quegli altri, uomini non eravamo più: con noi, come con le vacche o i muli, non c'era una differenza sostanziale tra l'urlo e il pugno²⁹.

O ancora:

Con chi non li capiva, i neri reagivano in un modo che ci stupì e spaventò: l'ordine, che era stato pronunciato con la voce tranquilla di chi sa che verrà obbedito, veniva ripetuto identico con voce alta e rabbiosa, poi urlato a squarciagola, come si farebbe con un sordo, o meglio con un animale domestico, più sensibile al tono che al contenuto del messaggio³⁰.

La lingua, messa alla prova *dal* lager, si ritrova privata di contenuto semantico, è suono che non comunica, argine alla cooperazione e, quindi, alla comunicazione.

Ancora Primo Levi esprime bene questo nesso tra l'incomunicabilità e l'abisso che si apre per i deportati:

In un attimo, con intuizione quasi profetica, la realtà ci si è rivelata: siamo arrivati al fondo. Più giù di così non si può andare: condizione umana più misera non c'è, e non è pensabile. Nulla più è nostro: ci hanno tolto

²⁸G. Steiner, *Il miracolo vuoto*, in Id., *Linguaggio e silenzio. Saggi sul linguaggio, la letteratura e l'inumano*, Rizzoli, Milano 1972, pp. 117-131, p. 117 (ed. orig. *Language and Silence. Essays on Language, Literature, and the Inhuman*, Penguin books, Harmondsworth 1969).

²⁹P. Levi, *I sommersi e i salvati*, cit., p. 69.

³⁰*Ibidem*.

gli abiti, le scarpe, anche i capelli; se parleremo, non ci ascolteranno, e se ci ascoltassero, non ci capirebbero³¹.

L'unico modo per tradurre e rendere comprensibile l'ordine, è il ricorso alla violenza fisica, tant'è che il frustino era anche conosciuto come «Dolmetscher» (interprete), dal momento che le SS lo utilizzavano «con i detenuti che non parlavano tedesco, quando si manifestavano difficoltà di comprensione»³².

È significativo quanto riporta un prigioniero italiano a Mauthausen, Vincenzo Pappalettera, a proposito di uno scambio con un kapò:

Mi assorda con un fiume di parole, non capisco ciò che dice, voglio spiegarli. Chiedo un interprete, un Dolmetscher. Spero di giustificarmi chiarendo le mie buone ragioni, nell'illusione di evitarmi un grosso guaio. [...] Il kapò ha deciso. Mi dice: «eccoti il Dolmetscher» e mostrandomi il pugno aggiunge: «zehn Dolmetscher». Dieci pugni è la punizione³³.

Ancora una volta non sono secondarie le conseguenze anche di carattere identitario. Il rifiuto da parte dei nazisti talora anche della minima cooperazione rappresentava per le SS una maniera attraverso cui determinare, una volta di più, «una separazione ancora più marcata tra loro, appartenenti alla razza eletta, e i detenuti»³⁴. Era, in fondo, un'altra modalità – sempre rimanendo nell'orizzonte delle pratiche linguistiche – attraverso cui segnalare profili identitari non soltanto differenti ma addirittura incomunicabili tra di loro.

Ancora Levi, in un'intervista con Paola Valabrega, coglie bene l'eccezionalità di questa mancata cooperazione minimale, confrontando il significato ordinario di «incomunicabilità» con quello eccezionale del lager:

Chi va all'estero oggi per ragioni di turismo, di lavoro o altro, è già preparato a questo, sa di trovare dei partners che magari non capiscono l'italiano

³¹P. Levi, *Se questo è un uomo*, cit., p. 23.

³²W. Oschlies, „Lagersprache“ – *Zu Theorie und Empirie einer KZ-spezifischen Soziolinguistik*, in «Zeitgeschichte» (Wien), 1 (1985), pp. 1-27, p.17.

³³V. Pappalettera, *Tu passerai per il camino*, Mursia, Milano 1966, p. 43.

³⁴D. Chiapponi, *La lingua nei lager nazisti*, Carocci, Roma 2004, p. 37.

o il francese o l'inglese, ma che sono pieni di buona volontà e un territorio linguistico comune si finisce di trovarlo. Mentre quell'altra esperienza era di privazione totale³⁵.

Per certi versi ancora più interessante è il fatto che anche per chi conosceva il tedesco il lager poteva rappresentare il luogo dell'incomunicabilità, ma per ragioni più spirituali che materiali, come ricorda Levi a proposito di Hans Mayer:

Ne ha sofferto perché era di lingua tedesca, perché era un filologo amante della sua lingua: come soffrirebbe uno scultore nel veder deturpare o amputare una sua statua. La sofferenza dell'intellettuale era dunque diversa, in questo caso, da quella dello straniero incolto: per questo, il tedesco del Lager era un linguaggio che lui non capiva, con rischio della sua vita; per quello, era un gergo barbarico, che lui capiva, ma che gli scorticava la bocca se cercava di parlarlo³⁶.

E tuttavia – sempre ricordando quella ambivalenza che resiste nel lager –, perfino all'interno dei campi di concentramento l'aspetto cooperativo lascia traccia profonda della sua esistenza, nella relazione tra i detenuti. Il desiderio di cooperare riesce a forzare la lingua al punto da superare le barriere linguistiche, tant'è che «in alcuni lager nacquero lingue miste, tedesco-polacco, tedesco-ceco ecc. Si trattava sempre della stessa *Lagerszpracha* [...]. Ne veniva fuori sempre un medium che rendeva possibile la comunicazione in una comunità umana estremamente eterogenea»³⁷. Levi, in *Se questo è un uomo*, a proposito di Schmulek afferma: «vorrebbe parlare tedesco ma parla yiddisch; lo capisco a stento, solo perché lui *vuole* farsi capire»³⁸.

Messa alla prova *dal* lager, la lingua, quindi, viene violentata, ma con un guizzo, perfino nel lager, ribadisce la sua capacità di fare comunione. Strumento di violenza e strumento di redenzione.

³⁵P. Levi, *Conversazione con Paola Valabrega*, in «Riga», 13, (1997), pp.74-82, p. 79.

³⁶Id., *I sommersi e i salvati*, cit., p. 105.

³⁷D. Chiapponi, *La lingua*, cit. p. 51.

³⁸P. Levi, *Se questo è un uomo*, cit., p. 46, corsivo mio.

4. Tra mitigazione e violenza

Questa strutturale ambivalenza della lingua, ora redentrica ora disumanizzante, la si coglie bene se si dà uno sguardo da una parte alla maniera in cui le SS si rivolgevano ai deportati e dall'altra alle risorse di difesa messe in atto dai detenuti stessi.

Solitamente si fa riferimento ad una presunta discrasia nel linguaggio utilizzato da SS e *Prominenten*, i quali alternano un linguaggio estremamente duro, violento, crudo, con l'uso frequente di eufemismi³⁹. Tale discrasia, a parer mio, è in realtà soltanto apparente.

Eufemismi come «soluzione finale», «trattamento speciale», «comando speciale», «edificio speciale»⁴⁰, avevano certamente la finalità puramente pratica di tenere sotto controllo le vittime e non scatenare scene di panico più difficilmente controllabili, nonché evitare che l'opinione pubblica «e gli stessi reparti delle forze armate non direttamente implicati, venissero a conoscenza di quanto stava accadendo in tutti i territori occupati dal Terzo Reich»⁴¹. Ma certamente avevano un'altra funzione simbolica estremamente importante, rappresentavano uno strumento di normalizzazione e di mitigazione per le SS che, privilegiando «la semantica dell'eufemismo»⁴², potevano perpetrare azioni delittuose senza venirne del tutto coinvolti dal punto di vista psicologico e morale, tentando in questo modo una fuga dalle

³⁹Tra gli altri si veda A. Devoto, *Il linguaggio del «Lager»: annotazioni psicologiche*, in «Il movimento di liberazione in Italia. Rassegna di studi e documenti», 45/4 (1961), p. 40 e G. Mori, «Morte e vita sono in potere della lingua». *Primo Levi e la ricerca della lingua di Adamo*, in R. Speelman, E. Tonello, S. Gaiga (a cura di), *Ricercare le radici: Primo Levi lettore-Lettori di Primo Levi. Nuovi studi su Primo Levi*, Italianistica Ultraiectina 8, Igitur Publishing, Utrecht 2014, pp. 63-77, in particolare le pp. 67 e ss.

⁴⁰Come si vede l'aggettivo «sonder» (speciale) veniva ampiamente utilizzato nei processi di eufemizzazione. Su questo punto si veda, tra gli altri, D. Accadia, *La lingua nei campi nazisti della morte*, in «I sentieri della ricerca. Rivista di storia contemporanea», 9-10 (2009), pp. 13-68, 33 e D. Chiapponi, *La lingua*, cit., p. 70 e ss.

⁴¹P. Levi, *I sommersi e i salvati*, cit., p. 20.

⁴²G. Massariello Merzagora, *Il lager come Babele: il plurilinguismo nei KZ*, in R. Marzulli, *La lingua dei lager. Parole e memoria dei deportati italiani*, Donzelli, Roma 2017, pp. 121-138, p. 135.

proprie responsabilità. Si potrebbe dire, in un certo senso, che il ricorso all'eufemizzazione rappresentava per le SS un modo per continuare a sentirsi umani a dispetto delle atrocità compiute⁴³.

Faceva da apparente contraltare a tale mitigazione, come dicevamo, un uso violento e degradante del linguaggio che mirava a ridurre il deportato ad oggetto o, nella migliore delle ipotesi, a bestia. Basti pensare, per esempio, alla spersonalizzazione prodotta dalla sostituzione del nome proprio, «il fondamento di tutto ciò che vi è di proprio»⁴⁴, con un numero. A questo proposito Levi:

Null Achtzehn. Non si chiama altrimenti che così, Zero Diciotto, le ultime tre cifre del suo numero di matricola: come se ognuno si fosse reso conto che solo un uomo è degno di avere un nome, e che Null Achtzehn non è più un uomo. Credo che lui stesso abbia dimenticato il suo nome, certo si comporta come se così fosse. Quando parla, quando guarda, dà l'impressione di essere vuoto interiormente, nulla più che un involucro⁴⁵.

Oppure, ancora, pensiamo all'uso di «Stück» (pezzo) per riferirsi ai deportati, o di «Untermenschen» («sotto-uomini») o «Unmenschen» («non-uomini»), uso che va di pari passo con quello che viene definito processo di accusativizzazione, la riduzione ad un accusativo servile mediante l'uso di verbi abitualmente adoperati per designare cose⁴⁶: «abbuchen»

⁴³Oltre a questo mitigante c'è anche un uso decisamente più violento degli eufemismi, precisamente quando prevale l'aspetto derisorio e sarcastico. Anche in questo caso ci limitiamo ad un cenno, citando il caso della scritta «Arbeit macht frei» che campeggiava all'ingresso di Auschwitz. Come è stato notato, agli occhi dei prigionieri veterani «doveva rappresentare uno dei tanti sprazzi di umorismo nero» (D. Accadia, *La lingua nei campi*, cit., p. 39) che rimandava alla morte causata dal lavoro forzato come una forma di liberazione (D. Chiapponi, *La lingua*, cit., p. 126). Una lettura diversa sull'interpretazione di questo cartello viene data A. Enzi, *Il lessico della violenza nella Germania nazista. L'uso delle parole come strumento di propaganda, persuasione e sopraffazione nel Terzo Reich*, PGreco, Milano 1971. Sulla questione si veda F. M. Fontana, *Auschwitz. La lingua della morte, la morte della lingua*, in «La Rassegna Mensile di Israel» 70/2 (2004), pp. 18-49: 23 e ss.

⁴⁴U.S. Cohen, *Lagersprache: Primo Levi and the Language of Survival*, in «DIBUR. Literary journal», 1 (2015), pp. 67-73: 69.

⁴⁵P. Levi, *Se questo è un uomo*, cit., p. 37.

⁴⁶Si veda A. Enzi, *Il lessico*, cit.

(defalcare, depennare), che designava la cancellazione dei detenuti morti, «abladen» (scaricare), «verladen» (caricare), «verschicken» (spedire), «verlegen» (spostare), «auslehnen» (prestare).

Altrettanto frequente il ricorso ad una terminologia che puntava a ridurre il deportato a bestia. Oliver Lustig⁴⁷ racconta che «Mensch» (uomo) veniva sostituito da «Hund» (cane). In maniera analoga Israel Meir Lau, oggi rabbino capo di Tel Aviv, ricorda che ai tempi della sua deportazione un capitano della Gestapo aveva l'abitudine di istigare il suo cane contro il deportato di turno ordinando: Mensch, reiss dem Hund (Uomo, sbrana quel cane)⁴⁸.

Poi c'è il caso interessante di «fressen»⁴⁹: il mangiare dei deportati viene chiamato «fressen» che è il verbo che in tedesco viene utilizzato per indicare il mangiare degli animali, piuttosto che «essen», il mangiare degli uomini. Ma in fondo dice Levi, quel modo di mangiare, in piedi, furiosamente, scottandosi «è “fressen”, il mangiare delle bestie, e non certo “essen”, il mangiare degli uomini, seduti davanti a un tavolo, religiosamente. “Fressen” è il vocabolo proprio, quello comunemente usato fra noi»⁵⁰.

Il caso di «fressen» è interessante, dicevamo, perché fa vedere un percorso che non è mai lineare: per un verso chiamare «fressen» il mangiare degli uomini è una manipolazione della lingua finalizzata a considerare e a fare sentire bestie gli uomini. Per un altro verso è la situazione che è stata resa tale che «fressen» diventa il termine più adatto per descrivere quella situazione. Del resto questo vocabolo veniva utilizzato anche dagli stessi prigionieri, segno lampante che il processo di disumanizzazione messo in atto dai nazisti si affermava con successo. E ritorna in mente a questo proposito

⁴⁷O. Lustig, *Dizionario del lager*, La nuova Italia, Firenze 1996.

⁴⁸I. M. Lau, *Dalle ceneri alla storia*, Gangemi, Roma 2015.

⁴⁹Su questo punto si veda B. Cliff, *On Language and Violence*, in R. S. Kremer (a cura di), *Memory and Mastery. Primo Levi as Writer and Witness*, State University of New York Press, Albany 2001, pp. 105-114, pp. 108 e ss. Più in generale sui processi di disumanizzazione operati per via linguistica si veda P. Sayre, L. Vacca, *On Language and Personhood: a Linguistic Odyssey*, in R. S. Kremer (a cura di), *Memory and Mastery. Primo Levi as Writer and Witness*, State University of New York Press, Albany 2001, pp. 115-30.

⁵⁰P. Levi, *Se questo è un uomo*, cit., p. 68.

quanto dice Victor Klemperer, che «le parole possono essere come minime dosi di arsenico: ingerite senza saperlo sembrano non avere alcun effetto, ma dopo qualche tempo ecco rivelarsi l'effetto tossico»⁵¹. I prigionieri sono essi stessi avvelenati dall'arsenico che risiede nelle parole dei carnefici.

Come spiega bene Paolo Virno, attraverso il linguaggio (Virno si riferisce in particolare all'uso della negazione) l'animale linguistico è l'unico in grado di creare una frattura radicale con il proprio simile, arrivando a negare e disconoscere qualsiasi evidenza percettiva. Di fronte all'ebreo deportato, l'ufficiale nazista, anche in virtù del suo corredo neuronale, riconosce il proprio simile, «ma è in grado di disattivare, almeno parzialmente o provvisoriamente, l'empatia prodotta dai neuroni mirror. Sicché arriva a trattare il vecchio ebreo come un non-uomo»⁵². E non lo fa, come abbiamo visto, unicamente con l'uso della negazione, ma con un processo linguistico di spersonalizzazione che va dall'assimilazione a bestia per arrivare ad una totale reificazione.

Messa alla prova *nel* lager, quindi, la lingua disumanizza e contribuisce in maniera determinante a creare quel mancato riconoscimento dell'altro come un simile, operazione questa che si realizza, è vero, anche attraverso pratiche non strettamente linguistiche ma che in un certo senso raggiunge il culmine proprio per il tramite del linguaggio⁵³.

E tuttavia, a ben guardare, nel processo di disumanizzazione dell'ebreo c'è contestualmente un'istanza che tende a salvaguardare l'umanità del carnefice. Se oggi ai nostri occhi il riferirsi alle vittime con termini oggettivizzanti ci appare un ulteriore segno di disumanità, è vero anche che disumanizzando la vittima il carnefice fa in modo di dire a sé stesso che le brutalità

⁵¹V. Klemperer, *LTI. La lingua del Terzo Reich: taccuino di un filologo*, Giuntina, Firenze 2011 (1998), p. 32.

⁵²P. Virno, *Saggio sulla negazione. Per una antropologia linguistica*, Bollati Boringhieri, Torino 2013, p. 16.

⁵³Sulla capacità che ha il linguaggio di offendere e produrre violenza un interessante punto di vista è quello di Judith Butler, la quale parla di "linguistic vulnerability" in due sensi: per un verso, dal momento che siamo esseri linguistici, siamo vulnerabili al linguaggio; per un altro verso, dal momento che le parole possono comunque sempre fallire nel loro intento, si può parlare di vulnerabilità *del* linguaggio (J. Butler, *Excitable Speech. A Politics of the Performative*, Routledge, New York & London 1997).

che sta compiendo non le sta compiendo contro esseri umani ma contro oggetti o bestie. È in fondo un altro modo che la lingua ha per salvare, ma questa volta perfino il carnefice. La disumanizzazione della vittima fa sì che il carnefice continui a sentirsi umano.

Volendo continuare a sottolineare l'ambivalenza della lingua, il suo essere distruttiva e redentrice, dall'analisi dei memoriali emerge che per i prigionieri la salvezza – anche psicologica e morale – è profondamente intrecciata con la dimensione linguistica. Come dice ancora una volta Virno, la lingua è veleno ma anche antidoto. Racconta Primo Levi ne *Il sistema periodico*: «scrivendo trovavo breve pace e mi sentivo ridiventare uomo»⁵⁴. O ancora, è interessante quanto scrive Levi nel capitolo “Il canto di Ulisse” in *Se questo è un uomo*. Nel momento in cui all'autore, nella desolazione del lager, in compagnia di Jean detto Pikolo, ritornano a risuonare, «chissà come e perché»⁵⁵, i versi danteschi, egli stesso assiste ad un progressivo riappropriarsi della propria umanità: «Come se anch'io lo sentissi per la prima volta: come uno squillo di tromba, come la voce di Dio. Per un momento, ho dimenticato chi sono e dove sono»⁵⁶. Di quella lingua, di cui talora nel lager non si riusciva più a far emergere perfino la funzione comunicativa, di quella lingua, dicevamo, viene recuperata – seppur momentaneamente – addirittura la dimensione poetica che ha il potere di fare emergere un passeggero barlume di umanità all'interno della vita del lager.

Concludo, riprendendo il titolo della giornata⁵⁷ che sta all'origine della raccolta di saggi in cui si inserisce questo lavoro, con un veloce riferimento all'importanza che ha, ancora oggi, interrogare la memoria. Mi pare che uno

⁵⁴P. Levi, *Il sistema periodico*, Einaudi, Torino 2014 (1975), p. 143.

⁵⁵P. Levi, *Se questo è un uomo*, cit., p. 100.

⁵⁶*Ivi*, p. 102. Nella stessa direzione va quanto scrive Semprun: «In quei momenti era necessario opporre subito al linguaggio gutturale e primitivo delle SS, che si riduceva a qualche parola volgare di insulto o di minaccia – *Los, los! Schnell! Schwein! Scheißker!* –, opporre nella mia coscienza, nella memoria, la musica della lingua tedesca, la sua precisione complessa e cangiante» (J. Semprun, *Vivro*, cit., p. 41). Sul riferimento all'Ulisse dantesco in Levi si veda anche V. Ferme, *Translating the Babel of Horror: Primo Levi's Catharsis through Language in the Holocaust*, in «Italice», 78/1 (2001), pp. 53-73.

⁵⁷“Interrogare la Memoria. Riflessioni sulla Shoah”, 29-30 gennaio 2019, Palermo.

dei modi più proficui che abbiamo per interrogare la memoria sia interrogare la lingua, studiare le pratiche linguistiche iscritte nelle testimonianze. È nella lingua, infatti, ancora una volta, che ritroviamo tracce che, se opportunamente indagate, ci consentono di leggere e interpretare gli uomini e la storia. Quel che abbiamo visto è che la lingua si presta particolarmente a svolgere la funzione di cartina di tornasole per analizzare quello che Rousset chiamava opportunamente – con una fortunata espressione – «universo concentrazionario»⁵⁸. In maniera ancora più forte, vista l'eccezionalità dell'esperienza concentrazionaria che più volte abbiamo ricordato, forse davvero la lingua del lager «è l'unico mezzo [...] per penetrare all'interno dei campi e non rimanere inevitabilmente fuori, come accadrebbe basandoci unicamente sulle fonti storiche e statistiche»⁵⁹.

⁵⁸D. Rousset, *L'Univers concentrationnaire*, Éditions du Pavois, Paris 1946.

⁵⁹A. Devoto, *Il linguaggio*, cit., p. 34.

Interludio

L'ossessione della memoria

ANDREA LE MOLI

Il tema dell'identità e del suo rapporto con la memoria è da sempre al centro degli scritti, letterari e politici, di Abraham Yehoshua. È il modo in cui si elabora il proprio passato, lo stile con cui ci si racconta a definire chi siamo come individui ma anche come popoli. In questa attenzione al modo in cui la persistenza del passato condiziona le nostre vite Yehoshua non è spinto tanto da un'ansia di conservazione o di critica della tradizione e della storia. Domina in lui, piuttosto, una preoccupazione autentica e urgente per il *futuro* degli individui di cui sono fatti i popoli e per il *destino* di questi ultimi.

È così che, se negli scritti politici il tema è affrontato rispetto al modo in cui entità collettive vivono il rapporto con altre entità collettive (il tema della diaspora e della perdita dell'identità ebraica è un *leitmotiv* insistente), i romanzi e i racconti utilizzano il filtro dell'individualità per mostrare *in piccolo* (un po' come nella *Repubblica* di Platone) come la memoria, la storia, il ricordo, strutturano la personalità di un popolo, una nazione, uno stato.

In questo senso a me pare che dai testi di Yehoshua emerga con molta chiarezza la natura *dialettica* della memoria. Ossia il fatto che il ricordo che garantisce la sopravvivenza dell'individuo e dello stato funziona principalmente grazie al suo opposto: l'oblio, la rimozione, il coprimonto dei ricordi.

*Il testo riproduce quello della *Laudatio* tenuta dall'autore in occasione del conferimento della Laurea *Honoris Causa* in Scienze Filosofiche e Storiche presso l'Università degli Studi di Palermo ad Abraham B. Yehoshua il 10 settembre 2019.

È la natura interpretativa e fondamentale *selettiva* della memoria che assicura la conservazione dell'energia psichica necessaria a contenere l'individuo entro i suoi confini. È il rapporto alla dimenticanza che definisce lo stile narrativo di un individuo e quello storico-destinale di uno Stato. È in pratica lo scegliere *cosa* dimenticare e come conservare quel che resta in rapporto al dimenticato a definire la memoria, il meccanismo da cui l'identità dipende.

Ecco allora che nei suoi testi Yehoshua ci invita a superare la paura dell'oblio e ad apprendere la sua necessità, il suo valore nella tenuta delle nostre fragili identità individuali e collettive. E denuncia i pericoli di un rapporto malsano con l'oblio e la memoria come fonte di quel che minaccia il nostro rapporto con gli altri, singoli e Stati.

Nel suo ultimo romanzo, *Il Tunnel* (2018), il protagonista impara a convivere con la demenza incombente di cui all'inizio ha terrore, e nel momento in cui l'importanza del dimenticare gli si fa presente la sua vita cambia in positivo. In *Fuoco amico* (2006) si vede come la fuga dai ricordi traumatici (la morte di una moglie e un figlio) può attraversare i continenti per rimuovere storia, lingua, relazioni e amicizie ma non per questo porta a smettere di soffrire.

I romanzi di Yehoshua sono ricchi di scene madri in cui i protagonisti "fanno i conti" col passato e mettono in fila i ricordi per confrontarli, solo per scoprire, come in *La comparsa* (2014), che l'essenziale del confronto è ciò su cui i ricordi divergono, vale a dire quello che i contendenti all'oggettività del "che cosa è successo" hanno scelto di dimenticare.

La costruzione dell'identità personale si rivela dunque non solo provvisoria ma affidata a meccanismi involontari, forse accidentali. In balia di dinamiche che ci si illude soltanto di governare, l'identità personale si rivela più un mistero che un fronte di piena consapevolezza. Ciò comporta uno degli effetti paradossali della letteratura di Yehoshua: il fatto che le soluzioni che i suoi personaggi adottano siano anch'esse provvisorie. E soprattutto che funzionino (quando funzionano) soltanto per loro, respingendo ogni universalismo psicologico.

I personaggi di Yehoshua sono autentici proprio in quanto sono *unici* e perché quello che fanno vale soltanto per quel complesso di misteri insondabili che è la loro anima individuale. Chi si sognerebbe di affrontare

una crisi di coppia come l'Adam de *L'amante* (1977) o di separare gli altri personaggi del primo grande romanzo di Yehoshua da quel groviglio di connessioni immaginative e oniriche che ne strutturano le personalità in modo irripetibile?

È il mistero dell'anima che Yehoshua riproduce ogni volta. L'abisso nascosto nel modo in cui un individuo, nel raccontarsi, si lega ogni volta di nuovo a se stesso e ad altri individui.

Questo ci porta alla problematica della *colpa*. L'idea che mi sembra affiorare da molte pagine di Yehoshua è che se appare praticamente impossibile scoprire di chi sia la colpa nel guastarsi fino all'irrimediabile dei rapporti tra gli individui, sarebbe a maggior ragione privo di senso cercare una "colpa" originaria nei conflitti tra gli stati o tra i popoli. E, soprattutto, di fare di questa ricerca della "causa prima" il presupposto per una riconciliazione. Ciò ancora una volta perché anche la colpa è legata alla memoria, al come ci raccontiamo le cose, a chi o cosa identifichiamo come causa di quel che ci è successo.

Magistrale in questo senso la vicenda narrata ne *Il responsabile delle risorse umane* (2004), il cui protagonista sceglie di assumersi la responsabilità di un lutto non causato direttamente ma solo attraverso la propria partecipazione ad una rete di indifferenza. In questo gesto di "prendersi una colpa", anche piccola, per tragedie non proprie, c'è qualcosa di grande. Un modo per testimoniare e ricordare qualcosa che *non* si è vissuto direttamente ma che non per questo cessa di riguardarci in quanto individui, uomini o Stati.

L'aver il coraggio di dimenticare ciò che più direttamente ci riguarda e di testimoniare quel che sembra al di là di ogni ricordo è una delle più importanti indicazioni che ci vengono dai personaggi di Yehoshua. Pochi scrittori fanno vedere con altrettanta vividezza come alla ricerca spasmodica (e impossibile) dell'oblio per sopravvivere a ricordi dolorosi corrisponda una altrettanto spasmodica e impossibile "ossessione della memoria". Una spinta a ricordare ogni cosa credendo così di consolidare un'identità. Mentre in realtà impedisce l'insorgere di una "sana dimenticanza" e l'irruzione di ricordi altrui che ci trasformino e ci curino.

Qualunque stile narrativo, individuale o collettivo, che impedisca l'entrata in scena di nuovi personaggi, qualunque memoria del passato che

prescriva ineluttabilmente il futuro non fa i conti con l'altro da cui ogni memoria è attraversata. Mentre Yehoshua dimostra che si può anche scegliere di ricordare ciò che non si è (ancora) vissuto, che si può vivere il futuro assumendosi colpa e responsabilità per il passato di qualcun altro.

L'evento della Shoah, che ancora oggi dispiega le sue conseguenze nei conflitti che attraversano le fragili vite dei suoi personaggi, è forse l'esempio più forte di un'esperienza della memoria che si oppone tanto al "semplice ricordo" quanto a un'impossibile dimenticanza. E che proprio per questo merita, ogni volta, di essere raccontato.

Israele tra mito e storia

ABRAHAM B. YEHOASHUA

Nel corso della discussione sulla proposta di revisione dell'insegnamento della storia sionista e sulla possibile "esplosione" di miti sionisti, sul quotidiano «Haaretz» appare una strana ma commovente lettera. L'autore, pur riconoscendo che la ricerca storica è volta alla ricerca della verità, teme nondimeno che tale verità possa incrinare il buon senso di molti miti e racconti ebraici e sionisti che invece risultano vitali per la formazione dell'identità nazionale. E consiglia di affiancare all'insegnamento della storia come ricerca della verità speciali lezioni volte a preservare importanti miti ebraici e sionisti.

Questo patetico tentativo di stabilire una possibile correlazione tra mito e storia è un indicatore della tensione tra educazione e identità che nel prossimo futuro potrebbe solo peggiorare. La maggior parte delle nazioni fa oggi i conti con l'esigenza di trovare una guida, nella ricerca della propria identità, per orientarsi tra eredità storica individuale e identità globale. Nel corso della storia il popolo ebraico ha costruito la propria identità nazionale principalmente sui miti piuttosto che sulla conoscenza della storia vera e propria ed è giunto per lui il momento di confrontarsi urgentemente con questo fatto. Mi spingerei fino a chiedere se Israele (e qui distinguo tra gli ebrei nella diaspora e gli ebrei in Israele) si trovi a un bivio, dovendo decidere se modellare la propria identità nazionale futura sul modello europeo, costruiri-

*Il testo riproduce quello della *Lectio Magistralis* tenuta da Abraham B. Yehoshua in occasione del conferimento della Laurea *Honoris Causa* in Scienze Filosofiche e Storiche presso l'Università degli Studi di Palermo il 10 settembre 2019.

to essenzialmente sulla consapevolezza della continuità spazio-temporale della storia o sul modello americano, basato essenzialmente su miti vecchi e nuovi.

Probabilmente esagero nella contraddizione tra i modelli identitari americani o canadesi e quelli europei e asiatici (come quello giapponese o cinese), ma mi sembra che rispetto a Israele valga la pena chiarire questo punto, più per amor di chiarezza futura che per riguardo verso il passato.

Che cos'è il mito? Qual è il significato di questo concetto vitale ma elusivo? Roland Barth, il celebre studioso della cultura, parla di mito e mitologia come di un'accettazione del mondo che si vuole e non del mondo che è. La parola deriva dal greco *mythos* nel senso di condizione fattualmente vera, come negli scritti omerici. Il nome indica una grande autorità e il verbo la capacità di dire la verità.

In Grecia – a quanto afferma l'enciclopedia – il mito è un tentativo di spiegare il rapporto tra razionalità (verità) filosofiche, moralità e credenze religiose; un tentativo prescientifico di interpretare un fenomeno reale o immaginario attraverso i rapporti tra gli dèi stessi e tra gli dèi e gli esseri umani. O per dirla, più succintamente: mito umano = verità umana e non “la” verità stessa.

La prima cosa che colpisce in queste definizioni è la combinazione di due poli. Da un lato il polo della verità suprema che, dotato di un potere enorme e pressoché irreali, integra elementi che non possono mescolarsi l'uno all'altro. Dall'altro il polo della non-verità o immaginazione soggettiva, che cerca di dare significato e verità a cose la cui esistenza non può essere provata fattualmente o storicamente. “Non è la verità, non è un fatto, è solo un mito”, sentiamo la nostra voce protestare contro bugie e fatti alterati che hanno acquisito uno status non dovuto. Da qui l'urgenza della gente di far saltare i miti, nella credenza che così facendo si stia servendo la verità, ripulendo l'aria dalle menzogne.

Il mito è una super-storia che aleggia sulla storia ancorata a spazio e tempo cercando di esprimere e attualizzare una verità più profonda, generale e senza tempo che, tuttavia, ha molta più rilevanza concreta di un fatto storico che venga invalidato quando la sua “durata” scade. Il mito è costante e può esser condiviso da persone diverse in luoghi diversi. La vicenda della crocefissione e della resurrezione di Gesù non è un fatto storico che ebbe

luogo nel 30 a. C., ma un mito che miliardi di persone reputano reale e vero almeno quanto ciò che leggono sui giornali.

Il sacrificio di Isacco è un racconto mitologico di tale potere nella coscienza identitaria ebraica da aver infuso la coscienza religiosa e nazionale per migliaia di anni. Non ha importanza il fatto di collocarlo storicamente in un tempo e uno spazio precisi; la sua forza è ancora attiva per ebrei che che vivono a migliaia di chilometri dalla collina di Gerusalemme ove ebbe luogo.

Un fatto storico particolarmente importante e potente può essere nel corso del tempo elevato fino a diventare un mito. L'olocausto, per esempio, non è semplicemente l'ennesimo evento storico accaduto in un certo luogo e in un dato momento, ma sta già assurgendo al cielo della mitologia. I suicidi collettivi degli ebrei che si rifiutavano di convertirsi durante le crociate alla fine dell'XI secolo sono già stati scissi da tempo, spazio e circostanze storici per divenire *exemplum* mitologico.

Per oltre duemila anni, nella diaspora, gli ebrei hanno costruito la propria identità principalmente su una coscienza mitologica, non storica. Ciò fu dovuto *in primis* al semplice fatto che la religione era stata la componente di base della loro identità per tanti anni e le identità religiose sono caratterizzate principalmente da elementi mitologici, non storici. La base di una vita comunitaria nazionale vincolata a un territorio definito dotato di una lingua propria non era mai stata reale. Esisteva invece nell'immaginazione e nelle metafore, nei simboli e nei rituali della religione, così che la possibilità di fissare una coscienza storica precisa legata a luoghi reali con una esatta cronologia, nell'identità ebraica era debole e minimale.

Cercherò di chiarire quanto dico con uno tra molti esempi: gli ebrei hanno pianto la distruzione del Primo tempio segnando un giorno speciale di digiuno nel calendario ebraico. Il digiuno è osservato in Israele ancora oggi. Di fatto il digiuno commemora la distruzione del Primo e del Secondo Tempio. Il primo fu distrutto nel 580 a.C. e il secondo nel 70 d.C. I due eventi storici sono molto differenti l'uno dall'altro e distano tra loro circa 600 anni. Anche i motivi della distruzione furono differenti e unici a seconda dell'epoca. Unendo i due eventi, la memoria cessa di essere storica e diviene la memoria mitologica di un evento oscuro e generalizzato.

Questo perché gli ebrei vagavano di luogo in luogo e, anche se si insedi-

vano per centinaia di anni in un posto, come la Polonia, lo consideravano temporaneo, una sorta di residenza transnazionale fin quando non potessero ritornare alla loro vera patria nella Terra di Israele. Non erano interessati a documentare e registrare il loro stile di vita o ad analizzare il loro rapporto con i non-ebrei tra i quali vivevano. Tempo e spazio erano irrilevanti, transitori, non degni di essere preservati nella memoria nazionale. Dopo tutto il Messia sarebbe arrivato presto per portarli alla loro terra natia, al luogo autentico cui appartenevano. In terra d'Israele il tempo stesso sarebbe cambiato divenendo tempo divino, tempo della redenzione; e avrebbe completamente trasformato il loro stile di vita, fino a quel momento del tutto dipendente dalla misericordia dei popoli intorno a loro.

In aggiunta a ciò, poiché gli ebrei erano sparsi in tutto il mondo era anche impossibile da un punto di vista pratico registrare le storie dei molti luoghi stranieri in cui vivevano. Come poteva un ebreo yemenita registrare lo stile di vita di un ebreo polacco che non aveva mai visto e la cui realtà gli era inaccessibile? L'unico contesto nel quale potevano incontrarsi e sviluppare un senso di appartenenza non era nella registrazione e nel ricordo di una storia particolare, ma soltanto nei miti generali che fissavano la loro identità.

Così gli ebrei sono soliti ripetere incessantemente questo passo: in ogni generazione un uomo deve vedere se stesso come in fuga dall'Egitto. Diciamo allora che il mito, a differenza della storia, è qualcosa di presente e vivo e che gli ebrei devono ridisegnare la propria identità secondo il mito e non secondo il contesto storico immediato in cui operano.

Quali sono i vantaggi o gli svantaggi di un'esistenza basata sulla coscienza mitologica? Il vantaggio apparentemente ovvio è il fatto che gli ebrei possono disperdersi per il mondo tra le più varie nazioni e civiltà e ancora conservare il nucleo della loro identità senza diventare troppo dipendenti dalle condizioni e dalle circostanze storiche locali. Nonostante le enormi differenze nello stile di vita delle diverse comunità, gli ebrei poterono mantenere la loro unità attraverso la fede negli stessi miti, di solito religiosi, e ciò nonostante questi miti si siano sviluppati nel corso del tempo per includere miti spirituali generali. Inoltre il mito della redenzione messianica era una fonte di speranza nei tempi duri della persecuzione all'interno dei paesi che li ospitavano.

Tuttavia gli svantaggi della coscienza mitologica superano di molto

i vantaggi. In primo luogo pochi possono conservare la propria identità per un tempo esteso attraverso la coscienza mitologica, separati da una connessione reale con la vera patria e da un contesto vincolante con il proprio autentico popolo. Così, per lunghi anni di esilio molti ebrei si sono assimilati ai contesti e hanno perso la propria identità. Per tutto il mondo antico e fino al I secolo d.C. vi erano nel mondo tra 4 e 6 milioni di ebrei. Nel XVIII secolo il loro numero era sceso ad appena un milione.

Più seriamente – l'essenza del mito era diventata una sorta di monade leibniziana che non poteva essere cambiata né corretta e neppure era aperta alla critica razionale. Al massimo poteva solo essere interpretata. Prendere o lasciare erano le sole opzioni disponibili. Pertanto gli ebrei che erano vincolati alla loro coscienza mitologica ad esempio accettavano l'odio dei non-ebrei come un inalterabile decreto del fato. A certi livelli la loro identità mitologica produceva una reazione altrettanto mitologica, così che i cristiani consideravano il loro mito della crocefissione come un rigetto e una negazione completi dell'identità ebraica. L'identità mitologica, quindi, non portava gli ebrei ad affiancarsi ad altri popoli nella storia e non gli faceva vedere la loro come una parte della storia universale, ma li spingeva a ritenersi sempre odiati ed essenzialmente altri.

In questo modo, tra mobilità geografica, flessibilità sociale e adattabilità dell'ebreo individuale, lo spirito collettivo ebraico rimaneva fisso e pietrificato nell'identità mitologica che, assieme alle visioni di rovina e distruzione, gli consentiva di nutrire la passiva e vana speranza di una salvezza divina e gli impediva di percepire correttamente i terribili pericoli che li minacciavano – come dimostra l'olocausto.

Pertanto, quando il grande filosofo ebreo Gershom Scholem definiva il sionismo come il ritorno degli ebrei alla storia, intendeva soprattutto la possibilità che gli ebrei modificassero e indebolissero l'elemento mitologico della loro identità e rafforzassero la coscienza storica in una patria definita da chiari confini, in cui ci fosse una coscienza del tempo, una sequenza di prima e poi. Una coscienza che imparasse dagli errori passati e ritenesse di poterli correggere. Una coscienza che imparasse anche la storia altrui, in particolare dei popoli vicini, dai quali apprendere come migliorarsi, cambiare e correggersi senza danneggiare il nucleo della propria identità.

Ciononostante, sebbene il sionismo abbia più di cento anni e molti

siano stati i suoi meriti nel determinare una identità nazionale, la lotta tra coscienza storica e coscienza mitologica di Israele è ben lungi dall'essere risolta. La coscienza mitologica è ancora coltivata e fortificata in Israele per via di almeno quattro differenti fattori:

1. L'esistenza di comunità religiose in tutto il paese che preservano i codici fondamentali della coscienza mitologica (nei seminari e negli istituti religiosi si continuano a studiare i testi sacri senza riferimento al loro background storico);
2. La profonda connessione con le comunità ebraiche disperse, la cui identità continua in generale a esistere attraverso gli antichi miti;
3. La globalizzazione, che sembra offuscare l'identità nazionale e crea una mobilità tra i nuovi miti mondiali che gli ebrei possono facilmente combinare con i propri;
4. La connessione politica simbiotica con gli USA, la cui inclinazione identitaria di base è rivolta al mito e non alla storia.

In conclusione, tutti quelli tra noi che vogliono rafforzare la coscienza storica come anticorpo rispetto agli elementi religiosi regressivi o come rinforzo della coscienza razionale israeliana nei confronti della mentalità da diaspora, o come mezzo per rendere Israele un membro effettivo della famiglia delle nazioni, normalizzando un'esistenza nazionale che assuma la responsabilità morale delle sue azioni e non sia legata ai decreti mitologici del destino – tutti coloro che vogliono far ciò per il tramite della scienza o dell'arte farebbero bene ad adottare il modello europeo come fonte di ispirazione e studio.

(Traduzione di Riva Rubin e Andrea Le Moli)

Tempo secondo

Fantasma e trasmigrazioni. Le memorie degli altri in Georges Perec e Richard Mosse

VALERIA CAMMARATA

1. La memoria della Shoah, luoghi e tempi eccentrici

Esistono modi, luoghi, narrazioni canonici della Shoah, e ne esistono degli altri che partono da luoghi e tempi eccentrici e approdano a luoghi e tempi altrettanto eccentrici. Si tratta di racconti, di testimonianze tentate da chi non è stato protagonista di tali tragici eventi ma che, ciononostante, ne è stato affetto e che sente su di sé il peso di una mancanza, la mancanza della voce di quelle persone che invece la Shoah hanno vissuto e non hanno potuto raccontarla, voci che si sono tramutate in fantasmi, voci che si sono trasformate, che hanno subito una metamorfosi, che sono “trasmigrate”. Questi racconti, insieme ai tempi e agli spazi che occupano o che travalicano, sono in grado di mettere in funzione non già la memoria nel senso del termine tedesco *Gedächtnis*, appannaggio per esempio dei monumenti storici, ma nel senso di *Erinnerung*, la sfida, tutta personale e relativa, a ricollegare le memorie altrui con il proprio personale archivio eccedendo proprio i luoghi ufficiali, istituzionali del ricordo e della *historia*. Dalla memoria delle persecuzioni del ventesimo secolo e delle migrazioni che scatenarono giungeremo così ai nuovi fenomeni migratori e alle violenze che tuttora li accompagnano.

In questo articolo si analizzeranno due opere – *Recits d'Ellis Island*, di Georges Perec e Robert Bober e *Incoming* di Richard Mosse – e il loro modo di riflettere sulla Shoah in maniera eccentrica, obliqua attraverso due

particolari lenti che guardano alle migrazioni di esseri umani in condizioni di pericolo: quella di *phantasmata* e quello di “trasmigrazione”, tanto nella sua accezione di migrazione, di passaggio di qualcosa o qualcuno attraverso lo spazio, ma anche attraverso il tempo, quanto nel senso di trascendenza dello spirito o dell’anima da una forma di esistenza corporea a forme di esistenza meno tangibili. All’interno di queste due opere la parola si fa accompagnare dall’immagine fotografica per raccontare vicende tragiche senza esporle, attraverso immagini a loro volta migranti, che provengono da un altrove e da un momento eccentrico rispetto all’argomento della Shoah, ma che possono problematizzare la nostra comprensione del modo in cui la storia (con la S maiuscola, nelle parole di Perec) è scritta e in cui è contestualizzata attraverso i discorsi¹.

La trasmigrazione è la metamorfosi che la migrazione, più o meno violenta, impone ai migranti, ma anche quella che le immagini subiscono oltrepassando il confine con la parola. Allo stesso modo le persone, le loro immagini e le narrazioni che li riguardano tornano da un passato recondito per parlare di qualcosa di diverso, e provocano, a loro volta, una trasmigrazione nella mente dei lettori, costretti a improprie connessioni.

Tanto le immagini di Mosse quanto quelle di Perec e Bober presentano il carattere degli spettri. Da un lato i soggetti in esse rappresentati non appaiono come persone, come essenze, ma, appunto, come fantasmi, cioè come entità a metà tra il visibile e l’invisibile, tra la vita e la morte, tra la presenza e l’assenza, tra il vero e il falso. Dall’altro lato le immagini portano in sé queste stesse caratteristiche, oltre a quelle che sono loro più proprie di materialità e immaterialità. In più esse appaiono infestate da elementi indecidibili che però catturano il nostro sguardo, ci irretiscono per lasciarci nel dubbio di ciò che abbiamo realmente visto².

¹D. Chon, *Moths, Photographs and Emigrants: The Capacity for Transmigration in the Work of W.G. Sebald*, in «Criticism» 2 (2016), pp. 251-279, qui p. 272.

²Queste considerazioni derivano dallo *hauntological approach* proposto da Jaques Derrida in *Spettri di Marx*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 1994 e per certi versi riconducibile a molti studi recenti sulle immagini proposti dalla *visual culture*. Per una proposta di applicazione dell’*hauntological approach* alle immagini della migrazione si veda C. Giubilaro, *Haunting Photography. Eventi migratori, politiche dell’affetto e topografie dello sguardo*, in F. Salvatori (a cura di), *L’apporto della geografia tra rivo-*

Ma cosa c'entrano l'isola di Ellis Island e le strade della rotta balcanica con la necessità della memoria della Shoah? E cosa c'entrano l'una con l'altra?

Questi luoghi vengono riletti – rispettivamente tra il 1978 e il 1980 da Georges Perec (insieme con il suo amico il regista Robert Bober) e da Richard Mosse tra il 2014 e il 2017 – come metafore della memoria o, meglio ancora, come luoghi impropri della memoria. Luoghi, cioè, che non lasciano alcuno spazio alla commemorazione, che non possono essere considerati a rigore monumenti, che, tuttavia, mettono in campo tutta la serie di questioni ormai imprescindibili non solo da quando è stato istituito il Giorno della Memoria, ma da quando ci si interroga sulla Shoah: sono le questioni che riguardano la possibilità stessa di una documentazione (prima ancora che di una memoria) autentica, legittima, efficace. Proprio per queste ragioni entrambe le opere scelgono dei mezzi espressivi che mettono in scena la discutibilità della rappresentazione del dolore degli altri³, attraverso delle opere che fanno del reportage fototestuale o cinetestuale una rappresentazione finzionale tanto quanto potrebbe esserlo qualsiasi altra performance artistica. Insomma i “documentari” di cui parleremo più avanti non ci assicurano la verità, ma dimostrano in primo luogo che neanche l'immagine fotografica è portatrice di realismo, e in secondo luogo che non è necessario il realismo per il tipo di riflessione che dobbiamo oggi compiere.

Le opere di Perec e Mosse cercano in qualche modo delle risposte alle domande poste dalla necessità e dalle difficoltà della memoria della Shoah – se sia lecito parlarne, da quale punto di vista e attraverso quale voce, attraverso quali mezzi –, gettando uno sguardo sull'assenza, tentando di ricostruire memorie di soggetti assenti, assenti all'immagine filmica, fotografica, monumentale, soggetti che non hanno lasciato traccia, che non possono lasciare traccia e che però qualcuno ha deciso di non dimenticare.

luzioni e riforme Atti del XXXII Congresso Geografico Italiano (Roma, 7-10 giugno 2017), Roma: A.G.E.I., pp. 2175-2180.

³Cfr. S. Sontag, *Davanti al dolore degli altri*, Mondadori, Milano, 2003.

2. Fantasmi della memoria

Georges Perec rientra nella categoria di coloro che avrebbero potuto vivere l'esperienza dei campi di concentramento e di sterminio, ma che ne fu salvato da un gesto estremo della madre: «Io fui solo spettatore, non protagonista... non sono l'eroe della mia storia. E a essere precisi neppure il cantore. Anche se gli avvenimenti cui ho assistito hanno sconvolto il corso della mia esistenza, anche se continuano a influenzare pesantemente il mio comportamento»⁴.

Ne fu dispensato dice lui ma insieme fu dispensato dalle sue memorie più preziose, quelle della sua infanzia, quelle del suo popolo. Figlio di ebrei polacchi emigrati in Francia, perde piccolissimo i suoi genitori: il padre (arruolato volontario nella legione straniera) muore al fronte nel 1940, la madre riesce a farlo partire quando aveva appena sei anni con un convoglio della Croce Rossa diretto a Villard-de-Lans nel 1942. È questa la data dell'ultimo nebbioso ricordo della madre, che sarebbe stata catturata pochi giorni dopo, deportata ad Auschwitz da cui non sarebbe più tornata. A Villard-de-Lans Perec viene battezzato con rito cattolico, perso il nome (in origine Peretz), persi i genitori, perde anche la sua ebraicità: «non ho ricordi d'infanzia [...] ne sono stato dispensato: un'altra storia, la grande storia, quella con la s di "scure", aveva risposto per me: la guerra, i campi»⁵ scrive nel suo capolavoro autobiografico *W o ricordo d'infanzia*, un capolavoro di autobiografia finzionale, potenziale (dice Perec, membro dell'OuLiPo), obliqua, avrebbe detto poi Philippe Lejeune⁶.

Tutta l'opera e la vita stessa di Perec saranno dedicate al costante tentativo di colmare questa incolmabile lacuna, attraverso l'invenzione letteraria, cinematografica, fotografica, pittorica. Un'opera dedicata al falso, al tentativo di riempimento dei vuoti di spazio e di tempo.

In questo progetto rientrano anche i *Récits d'Ellis Island*, un progetto composito portato avanti con il regista Robert Bober nato come film-documentario e quasi subito seguito da un libro, costruiti per raccontare, o meglio per costruire la memoria di un luogo che all'epoca delle prime

⁴G. Perec, *W o ricordo d'infanzia*, Einaudi, Torino 2005, p. 8.

⁵*Ibidem*.

⁶Cfr. P. Lejeune, *Il patto autobiografico*, Il Mulino, Bologna 1986.

riprese era appena stato trasformato in museo dopo anni di abbandono. In realtà è proprio negli spazi ancora abbandonati che Perec e Bober trovano i materiali più autentici per la loro narrazione.

Ma perché parlare di Ellis Island a proposito della Shoah?

Una prima risposta può apparire scontata: perché da Ellis Island passarono molti dei profughi, dei perseguitati dai regimi nazifascisti per salvarsi dai campi di sterminio e dalle persecuzioni. E molti ancora dei sopravvissuti ai campi sarebbero continuati ad arrivare. In secondo luogo perché, per certi versi, lo sguardo che Perec e Bober proiettano su Ellis Island ne fa una metafora dei campi di concentramento. Bisogna ricordare – dice però Perec in un'intervista con Liberman – che la gente che aveva impiegato mediamente due anni e tutte le proprie finanze per prepararsi al viaggio verso gli Stati Uniti, arrivava a Ellis Island piena di speranza per una nuova vita. Certo l'arrivo era terribile e pieno di incertezza, bisognava passare la prova dell'isola delle lacrime. Ma i deportati che arrivavano nei campi non avevano certo le stesse speranze.

In terzo luogo perché oggi, non a caso, il Jewish Heritage Museum di New York sorge a Battery Park, proprio di fronte a Ellis Island e alla Statua della Libertà. Una grande vetrata alla fine della sala al terzo piano, alla fine del tour che ci ha fatto conoscere la storia degli ebrei prima, durante e dopo la Shoah, si affaccia proprio su questi simboli che fanno parte del tour, metafore questa volta della Terra promessa (anche se ad alcuni ebrei, partigiani, resistenti, rifugiati e altre minoranze questa terra promessa fu comunque negata).

Ma non possono che essere le parole di Perec a spiegarci veramente cosa significhi Ellis Island per lui:

Ellis Island è per me il luogo stesso dell'esilio, ossia il luogo dell'assenza di luogo, il non luogo, il da nessuna parte. È in questo senso che queste immagini mi riguardano, mi affascinano, mi coinvolgono come se la ricerca della mia identità passasse per l'appropriazione di questo luogo-immondezzaio dove dei funzionari spossati battezzavano degli Americani a palate. Ciò che per me si trova qui non sono per niente dei riferimenti, delle radici o delle tracce, ma il contrario: qualche cosa d'informe, al limite del dicibile, qualche cosa che posso chiamare chiusura, o scissione, o

rottura, e che è per me molto intimamente e molto confusamente legato al fatto stesso di essere ebreo⁷.

Immagini di fantasmi, tracce di passaggi ormai lontani infestano il fototesto – in cui le parole di Perec, le immagini di Bober e quelle di repertorio si articolano in maniere sempre diverse fino a far perdere le tracce delle due distinte autorialità. L'opera è divisa in tre parti: una prima parte “documentaria” intitolata *L'Île des larmes*; una seconda parte, intitolata *Description d'un chemin*, che narra – soprattutto attraverso la voce di Perec qui particolarmente coinvolto – l'intreccio problematico tra dispersione e identità; la terza, *Mémoires*, riporta le testimonianze dirette di coloro che passarono per quella piccola isola vicina ma non troppo alla Statua della Libertà⁸.

Una storia, per la verità milioni di storie, di questi e di altri cammini che deve essere ricostruita, ma in che modo? «Come descrivere? Come raccontare? Come guardare?»⁹. In *Immagini malgrado tutto*, a proposito di alcune fotografie scattate dai detenuti del campo di concentramento di Auschwitz, Georges Didi-Hubermann afferma che «in ogni produzione testimoniale, in ogni atto di memoria i due – linguaggio e immagine – sono assolutamente solidali e si soccorrono a vicenda: un'immagine sorge spesso là dove mancano le parole, e una parola sorge spesso là dove sembra mancare l'immaginazione»¹⁰. Ma quando parola e immagine sono sottratte ai legittimi protagonisti, è legittimo riappropriarsene seppur per dare loro nuovamente voce? Per rispondere a questa domanda Perec e Bober tentano la strada della ricerca personale, l'unica che può opporsi al caos del reale e dei ricordi facendo da *contrainte* per una tra le tante narrazioni.

⁷G. Perec, R. Bober, *Récits d'Ellis Island. Histoires d'errance et d'espoir*, POL, Lonrai 2007.

⁸Sulla storia di Ellis Island e sugli altri luoghi newyorkesi attraversati dai flussi migratori più o meno a partire dallo sbarco della Mayflower, si veda N.L. Green, *L'île de M. Ellis, du dépôt de munitions au lieu de mémoire*, in «Homme et Migrations» 1247 (2009), pp. 40-47.

⁹G. Perec, R. Bober, *Récits d'Ellis Island*, cit., p. 37.

¹⁰G. Didi-Huberman, *Immagini malgrado tutto*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2003, p. 43.

Le storie di erranza, delle quali Perce e Bober cercano di ricostruire le testimonianze, sono retrospettive, attraversano luoghi abbandonati o trasformati in museo, oggetti che sembrano ormai aver perso il loro significato e la loro voce originaria. Che devono essere ancora interrogati, a cui bisogna ridare voce. Una voce non documentaria ma umana, anche evanescente. Come le Polaroid che Perce scatta per il proprio archivio personale. Al progetto vero e proprio Perce e Bober cominciano a lavorare nel 1977, quando il regista viene a conoscenza della riapertura di Ellis Island che il governo federale, dopo un annoso dibattito, ha deciso di non destinare a un parco di divertimenti né a un casinò, ma ad un museo, facendo seguito alla legge con cui nel 1965 il presidente Lyndon Johnson lo aveva proclamato monumento della storia nazionale degli Stati Uniti, equiparandolo per importanza alla Statua della Libertà. I due autori passeranno due anni a “conoscersi” e studiare il progetto prima di partire, nel 1979, per affrontare lo stesso cammino di quelle persone che, partendo dall'Europa, attraversando l'Atlantico, passando attraverso Ellis Island e la *Golden Door* venivano trasformati in nuovi cittadini americani. La metafora che viene fuori dai *Récits*, infatti, non è tanto quella del centro di detenzione o di concentrazione, ma quello della fabbrica di cittadini americani, soprattutto per quanto riguarda il periodo che va dal 1892, anno di apertura, al 1924. L'apertura del centro di Ellis Island che sostituisce quello di Castle Garden, segna infatti, come ci racconta lo stesso Perce nel primo capitolo del libro:

[...] la fine di un'emigrazione quasi selvaggia e l'avvento di un'emigrazione ufficializzata, istituzionalizzata e, per così dire, industriale. Dal 1892 al 1924, quasi sedici milioni di persone passarono da Ellis Island, in una misura che va dai cinque ai diecimila al giorno. La maggior parte non vi avrebbe soggiornato che per qualche ora; soltanto il due o il tre per cento sarebbero stati rifiutati. Insomma, Ellis Island non sarà altro che una fabbrica di americani, una fabbrica per trasformare degli emigrati in immigrati, una fabbrica all'americana rapida ed efficace come una macelleria di Chicago¹¹.

Quello che avviene all'interno del centro per l'emigrazione di Ellis Island è a tutti gli effetti un processo di trasmissioni. Giunti sull'isola americana

¹¹G. Perce, R. Bober, *Récits d'Ellis Island* cit., p. 10

i migranti che hanno già attraversato uno stadio metamorfico, superando la soglia liquida dell'Atlantico, chiusi nei bozzoli dei transatlantici, sono pronti per essere "raccolti", per morire nella vecchia identità e rinascere come nuovi cittadini americani.

Perec e Bober cercano di ricostruire le storie individuali delle persone che sono passate da quel luogo in tempi diversi e lontani, e non possono che farlo attraverso quel luogo e la sua storia. Non si tratta, tuttavia, di produrre un documentario su un luogo simbolico e astratto, sul luogo della commemorazione, quello delle guide o dei turisti distratti. Esso diviene un luogo significativo proprio perché investito dalla memoria, dall'immaginazione che lo ricopre di un'aura simbolica: «I luoghi della memoria non sono quelli in cui ricordiamo, ma quelli in cui la memoria lavora: non la tradizione in sé, ma il suo laboratorio [...] i luoghi della memoria stanno dietro i resti. La forma estrema in cui sussiste una coscienza commemorativa, in una storia che la interpella perché l'ignora»¹².

Per quanto riguarda l'economia generale di quest'opera composita è necessario chiarire che il progetto iniziale prevedeva soltanto la realizzazione del film, ma nella fase finale del montaggio Georges Perec comincia a pensare anche a una sorta di supporto testuale che faccia da ancoraggio all'opera filmica, che metta su carta le parole che Perec "recita" nel film, che aggiunga fotografie e documenti a quelli disponibili nel film, che ne riveli in qualche modo il dietro le quinte, come un diario o un giornale di bordo del viaggio dei due autori, ma anche una sorta di album familiare. L'idea del testo, originariamente di Perec ma poi condivisa con Bober, si chiarisce nella fase del montaggio del film, ma probabilmente, come dimostra anche l'analisi genetica dell'opera¹³, sorge già in una fase precedente. Non è un caso infatti che la seconda scena del film mostri Georges Perec che sfoglia un "prototipo" pieno di fotografie, ritagli di giornali, documenti e appunti che sarebbe poi diventato il libro pubblicato nel 1980.

Come ci racconta l'autore attraverso la sua voce nel film e attraverso la sua scrittura nel libro, due domande hanno "guidato" questo progetto: a

¹²P. Nora, *Le lieux de mémoire*, Gallimard, Paris 1984, p. XXXIV.

¹³C. de Bary, *Récits d'Ellis Island (Georges Perec). Des récits contestés*, in «Cahiers de Narratologie» (En ligne), 16 (2009).

Parigi tutti chiedevano «Di che si tratta?», mentre a New York tutti domandavano «Perché?», non «Perché un film su Ellis Island?» ma «Perché voi?». Proprio questa è la domanda centrale sia per Perec sia per Bober, ma soltanto le immagini potranno dare una possibile risposta in primo luogo a loro stessi. Non è soltanto perché entrambi, come la maggior parte degli europei, avevano dei parenti emigrati in America. È anche, o forse soprattutto, perché entrambi erano figli di emigrati che avevano trovato (o non avevano trovato) in Francia la terra promessa che altri avevano trovato (o non avevano trovato) negli Stati Uniti. Che il cammino per Ellis Island non appartenesse esattamente a loro è, in fondo, poco importante, perché chi viene a visitare questo monumento alla memoria non è quasi mai chi è passato da lì, chi l'ha visto in funzione, ma i figli, o i nipoti o, oggi, i pronipoti. Sono coloro che vanno alla ricerca di una traccia, di un luogo fisico per quanto ormai spettrale attorno a cui ricostruire una «relazione che li unisca alla loro storia»¹⁴. Una storia, per la verità milioni di storie, di questi e di altri cammini che deve essere ricostruita, ma in che modo? Potranno essere le statistiche ufficiali o gli aneddoti ripetuti all'infinito dalla guida del museo? O ancora gli oggetti rimasti in quel luogo come «rare vestigia»? Forse le fotografie «fissate una volta per tutte nell'evidenza ingannevole del bianco e nero»¹⁵? Tutte queste «evidenze» potrebbero forse dare risposta a un documentario che volesse ricostruire la Storia di Ellis Island. Ma l'interesse di Perec e Bober non ha a che fare né con la Storia come contenuto né con il documentario come forma. Quello che i due artisti e amici vogliono ricostruire è quell'«infraordinario» tanto caro a Perec che permette di ritrovare il quotidiano, ciò che normalmente non lascia tracce e che la Storia, con la S maiuscola, dimentica.

È necessario che tutti questi corpi, dei migranti, degli autori, delle immagini stesse si facciano opachi. È a questo punto che interviene la fotografia, l'unica che può veramente dimostrare «quel che è stato», ma che «è stata» essa stessa e che assume in quest'opera uno statuto molto particolare. Non si tratta infatti di un mezzo attraverso cui i due artisti testimoniano delle vicende che appartengono a quel luogo. Semmai essa diviene testimonianza

¹⁴G. Perec, R. Bober, *Récits d'Ellis Island*, cit., p. 36.

¹⁵*Ibidem*.

dell'assenza, della mancanza delle persone da quel luogo. Le fotografie scelte da Perce e Bober non sono fotografie originali. Si tratta infatti delle fotografie scattate da Lewis Hine a partire dal 1904, che aggiungono una terza mediazione a quelle già "prese" dalla cinepresa di Bober e del testo di Perce. Le fotografie "storiche" ingrandite fino a raggiungere quasi le dimensioni naturali ricollocano le persone che vi sono ritratte nei luoghi in cui "erano state" veramente:

Il referente (la persona fotografata all'inizio del Ventesimo secolo) e l'oggetto (la fotografia) sono messi in scena, producendo così un effetto di contrasto tra il colore delle immagini filmate [e riprodotte nel libro] e il bianco e nero delle fotografie, la rovina di Ellis Island al momento delle riprese che si oppone all'impressione di conservazione e di buono stato del luogo che emana dalle fotografie producendo un'impressione di contemporaneità più vicino che il luogo stesso¹⁶.

Ci sono poi altre storie di erranza e di speranza che hanno bisogno di essere ricordate o almeno immaginate. Ma spesso non lasciano che tracce evanescenti. Questa volta non partono più dall'Europa ma in Europa cercano di arrivare.

3. Trasmigrazioni dell'anima

È a queste storie che tenta di dare risposta l'intera opera di Richard Mosse da sempre impegnato a riprendere luoghi di guerra, di desolazione e sofferenza in modi che vanno al di là delle più diffuse modalità di reportage, sperimentando innanzitutto nuovi mezzi e nuove tecnologie e, soprattutto, mettendo la tragedia alla prova della bellezza. È forse questa la più grande provocazione di Mosse e la causa di molte delle più aspre critiche ad alcune delle sue opere, a partire da *Infra*, la serie di fotografie realizzata in Congo presentata per la prima volta a Londra nel 2011, e poi sotto forma di video-installazione alla Biennale di Venezia nel 2013 con il titolo di *Enclave*¹⁷.

¹⁶C. Tourner, *Le Dispositifs de fiction cinématographique au sein du documentaire Récits d'Ellis Island de G. Perce et R. Bober*, in «Conserveries mémorielles» (en ligne) 6 (2009).

¹⁷Le opere di Richard Mosse sono consultabili al sito www.richardmosse.com.

Con *Infra* il fotografo – che già con *Nomads* e *Breach*, entrambi del 2009, aveva voluto sperimentare la capacità della macchina fotografica di provocare una reazione imprevista alle immagini di guerra, mostrando mere tracce piuttosto che facce – realizza la prima delle sue opere che può tecnicamente farci vedere l'invisibile, di fatto la sua originaria ambizione. Così come avverrà poi in *Incoming*, Mosse utilizza un mezzo non convenzionale per la fotografia documentaristica: si tratta di una pellicola Kodak Aerchrome, una tecnologia originariamente progettata per scopi militari, messa per la prima volta alla prova durante la Seconda Guerra Mondiale, successivamente dall'esercito americano durante la guerra del Vietnam. La particolarità di questa pellicola sta nel far virare tutte le gradazioni del verde (derivanti dalla presenza di clorofilla) verso il rosso e il rosa acceso. Una tale manipolazione dell'immagine consentiva, soprattutto grazie alle riprese aeree, di far risaltare in mezzo alla vegetazione, non più verde ma rosa, ciò che non contiene clorofilla, per esempio gli uomini mimetizzati in quella vegetazione.

Ingannando la vista, dunque, questo tipo di fotografia ci permette di vedere ciò che il nostro occhio nudo o le nostre lenti "civili" non vedrebbero: i nemici, ma anche le vittime e i carnefici di una guerra infinita le cui immagini abbiamo già visto talmente tante volte da essere divenute ormai per noi invisibili. L'Aerchrome pone davanti ai nostri occhi delle immagini perturbanti, stranianti, sconcertanti in primo luogo proprio a causa del colore che le contraddistingue.

In una video intervista realizzata per «Frieze» Mosse spiega:

La gente è particolarmente offesa dal colore rosa, ma è solo un colore. Eppure, fino a che punto si può dire che una fotografia rosa sia più costruita di una fotografia in bianco e nero? Robert Capa usava il bianco e nero, ma noi non vediamo in bianco e nero. Eppure ci sembra più vicino alla verità. In sostanza, si tratta di utilizzare veramente le potenzialità dell'arte contemporanea, la capacità di rendere visibile ciò che è oltre il limite del linguaggio e di portarlo al limite etico del documentario¹⁸.

¹⁸L'intervista è consultabile al seguente indirizzo <https://vimeo.com/68021156>.

La questione non è ovviamente nuova e si inserisce nel dibattito sulla antinomia tra estetico e politico, tra artificio e realtà da sempre cruciale per il foto-giornalismo e per la fotografia documentaria. Già Susan Sontag aveva visto iscritta nella storia della fotografia una vera e propria lotta tra bellezza, retaggio delle sue origini nelle belle arti, e verità, retaggio delle sue origini nella scienza, oltreché nel senso più moralistico del dire la verità, retaggio della letteratura del diciannovesimo secolo e della più recente professione giornalistica. Libero dalle scelte dettate dalla lentezza del mezzo pittorico, il fotografo può mettere in scena un nuovo modo di vedere che riconcilia il desiderio di verità sul mondo con la meraviglia che nel mondo è possibile trovare. Ma quando si tratta di riprendere scene di guerra quale verità e quale bellezza è lecito mostrare e, quindi, vedere? Se, infatti, appare lecito scorgere la bellezza in una scena di guerra dipinta, è molto più difficile accettare di vedere sotto la luce della bellezza fotografie di tragedie. Eppure, afferma Susan Sontag «un paesaggio di devastazione è pur sempre un paesaggio. C'è bellezza nelle rovine»¹⁹. In questi casi, tuttavia, appare più appropriato ricondurre queste fotografie alla categoria del surreale: «un affannoso eufemismo dietro il quale trovava riparo un'idea screditata di bellezza»²⁰. Insomma, sebbene sembri accettabile l'idea che la fotografia del disastro porti in sé il duplice carattere del documentario e dell'opera d'arte, sembra altresì che il secondo non debba mai avere la meglio sul primo, poiché lo scopo di questo genere di immagini deve essere quello di spingere lo spettatore a muoversi (o almeno a pensare di muoversi) contro gli eventi ripresi, e non a rimanere rapito dallo spettacolo mostrato.

La questione è indecidibile perché se è vero che alle immagini terrifiche ci si può assuefare o si può decidere di distogliere lo sguardo, è pur vero che le immagini spettacolari, mirabilmente composte, insomma belle – come quelle di Salgado, nel caso dell'analisi di Susan Sontag, o come quelle di Mosse, nel nostro caso – possono spingere a «credere che le sofferenze e le disgrazie rappresentate siano troppo grandi, ineluttabili, epiche perché si possa pensare di modificarne il corso con interventi politici mirati. Di

¹⁹S. Sontag, *Davanti al dolore degli altri*, cit., p. 74.

²⁰*Ibidem*.

fronte a un soggetto concepito su questa scala la compassione non può che vacillare e diventare astratta»²¹.

Richard Mosse ha costantemente messo alla prova il concetto stesso di fotografia documentaristica, superando i confini tra arte e reportage, mettendo in evidenza come questo genere sia intrinsecamente costituito di reale e di finzione, di testimonianza e artificio. Nel far ciò non si è mai nascosto, però, lo stretto legame di violenza che accomuna la macchina fotografica alle armi e gli sguardi che, in entrambi i casi, passano attraverso il mirino.

Attraverso le sue opere, Mosse ripercorre e cerca di documentare i viaggi intrapresi da rifugiati e migranti illegali attraverso una delle due rotte più trafficate e pericolose verso l'Europa. E cioè quella che porta questi popoli provenienti dalla Siria, dall'Iraq e dall'Afghanistan, attraverso la Turchia, in Grecia, lungo la rotta balcanica.

Anche il progetto di *Incoming* è stato realizzato attraverso un mezzo molto particolare. Si tratta di una macchina fotografica militare in grado di catturare le radiazioni termiche (per esempio quelle corporee) a grandissima distanza, capace di rilevare un corpo umano a più di 30 km. Costruita per ragioni di sorveglianza può essere connessa a sistemi di armi per facilitare il puntamento degli obiettivi militari.

L'International Traffic in Arm Regulation la riconosce infatti come arma a tutti gli effetti; per questo necessita di una specifica autorizzazione per essere trasportata.

È un dispositivo molto pesante (23 kg) e molto sofisticato sia per fabbricazione (la lente, 26 cm di diametro, non è in vetro ma in germanio, lavorata in laboratorio, connessa ad un sensore in tellururo di cadmio refrigerato a -323°), che per utilizzo, niente affatto intuitivo e controllato da computer.

Questo freddissimo strumento degno della più futuristica science fiction, capace di riprendere 60 fotogrammi al secondo, non è in grado di inquadrare scene ad ampio raggio, ha un focus piuttosto ristretto e produce immagini monocromatiche.

²¹ *Ivi*, p. 77.

Di nuovo una testimonianza della scomparsa, in questo modo potremmo sintetizzare l'opera di Mosse.

A seguire la scomparsa delle tracce di umanità dai corpi dei migranti, la scomparsa del *bios* a favore della *zoe*, la separazione tra nascita e nazione. Non a caso il testo di Agamben che chiude la raccolta fotografica, *Biopolitics and the Human Rights*, è proprio il testo ormai classico della riflessione sul nuovo uomo sacro, sul nuovo “morto vivente”, il rifugiato che, spezzando la continuità tra uomo e cittadino fa apparire quella nuda vita che è poi il presupposto della biopolitica nello Stato-nazione moderno, l'uomo dei diritti, dice Arendt in *The Decline of the Nation-State and the End of the Rights of the man*, fuori dalla maschera del cittadino.

Ma soprattutto la scomparsa delle tracce delle singole storie che sono appartenute o che ancora appartengono agli individui che fuggono, destinati alla perdita della loro memoria, nel duplice senso del genitivo (soggettivo o oggettivo). E la necessità che, invece, queste tracce vengano in qualche modo raccolte, ascoltate, salvate.

L'opera di Mosse si inserisce in quello che lui stesso definisce “documentario concettuale”, in cui all'opera non è più il reporter, il cui obiettivo è quello di catturare le immediate circostanze di un evento e di mostrarlo nel modo più accurato possibile. Al contrario è l'artista che si trova “sul posto”, pronto a girare la sua macchina e il suo sguardo da un'altra parte per concentrarsi sulle tracce lasciate dall'evento, creando nello spettatore la consapevolezza di una distanza tra il portatore dello sguardo (e della macchina fotografica) e ciò a cui sta assistendo, perché non è l'evento in sé quello che sta guardando, ma soltanto una delle possibili immagini mediate di quell'evento²².

Mosse problematizza la fotografia collegando la “falsità” del mezzo alle certezze dello sguardo umano, al tempo stesso dimostrando come essa possa rivelare ciò che rimane invisibile a questo sguardo e, quindi, privo di interesse. I suoi sforzi di rappresentare l'irrappresentabile possono forse

²² Allo stesso filone “concettuale” di Mosse possono essere ricondotte, per fare soltanto alcuni esempi, le opere di Adam Broomberg e Oliver Chanarin, *The Day Nobody Died*, 2008; o di Steve McQueen, *Queen and Country*, 2006.

riuscire a sfondare l'apatia spesso associata alle fotografie di vulnerabilità e miseria²³.

Dal punto di vista della teoria del fototesto possiamo ricondurre l'opera alla forma Atlante²⁴. Le immagini si susseguono a centinaia senza alcuna intromissione della parola a cui sono riservate le due ultime ma fondamentali sezioni. Potremmo parlare di una forte retorica dello sguardo e del layout che quasi escludono il paratesto, se non fosse per i due capitoli in chiusura: il testo di Agamben che rappresenta qualcosa di più di un paratesto, e quello di Mosse, in qualche modo didascalia dell'intera raccolta o sua illustrazione che permette anche di ricostruire la logica narrativa che le ha disposte in sequenza, cioè il «far funzionare la tecnologia contro se stessa»²⁵. Una tecnologia biopolitica di disciplina e regolazione, che si ci permette di vedere molto al di là dei nostri limiti sensoriali, ma per mostrarci cosa? Corpi invasi nelle loro più profonda intimità inerme, denudati della loro umanità: sangue, saliva, sudore senza occhi, senza colore della pelle, senza nome. Spiati a chilometri di distanza senza alcuna via di scampo. Ma come si fa a far funzionare la tecnologia contro se stessa? Recuperando le tracce dell'umanità laddove ancora esistono.

Far funzionare la tecnologia contro se stessa, dice Mosse, non significa cercare di riscattarla dai suoi sinistri scopi, ma entrare nella sua logica per rivelarla. Possiamo arrivare ad affermare che il soggetto di quest'opera, infatti, non siano tanto gli emigrati ma le armi che vengono usate contro di loro che ne fanno *homines sacri*. Queste stesse armi diventano il mezzo usato dal fotografo e contemporaneamente l'oggetto della sua ricerca. Entrare nella logica di questa arma, apprendere la sua grammatica, cominciare a parlare il suo nuovo linguaggio visuale, permette di ricostruire, appunto, una narrazione ed una evoluzione dello sguardo lungo questo album.

²³C. Viveros-Faune, *The New Realism*, in «Art in America», <https://www.artinamericamagazine.com/news-features/magazines/the-new-realism/> (data di ultima consultazione 6/11/2019).

²⁴M. Cometa, *Forme e retoriche del fototesto letterario*, in M. Cometa, R. Coglitore (a cura di), *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*, Quodlibet, Macerata 2016, pp. 69-116.

²⁵R. Mosse, *Transmigration of the Souls*, In Id. *Incoming*, Mack, London 2017, n. di pagine non disponibile.

Così dall'effetto straniante di immagini che restituiscono un mondo sconosciuto, estraneo, per quanto dentro un immaginario per certi versi esteticamente interessante, si passa ad uno sguardo più ravvicinato e riconoscibile, con figure umane sebbene disumanizzate, in cui «la pelle umana è resa attraverso una patina disomogenea che dischiude un sistema intimo di circolazione sanguigna, sudore, saliva, e calore corporeo»²⁶.

È chiaro come la macchina violi i corpi che riprende, disumanizzando il soggetto, ritraendo le persone come fantasmi, spogliando l'individuo dal proprio volto e ritraendo l'umano come mera traccia biologica. Gli uomini, le donne, i bambini; i rifugiati, i migranti illegali, così come i volontari e i militari vengono «ritratti come organismi vulnerabili, corporalmente incandescenti, la nostra stessa mortalità è messa in primo piano»²⁷. Nuda vita, o nuda morte.

Procedendo però lungo le pagine la disumanizzazione a poco a poco svanisce e lascia il posto ad una nuova comprensione di quanto questo dispositivo sia capace di creare straordinari ritratti personali o di gruppo drammatici o ordinari.

Il testo che Mosse firma alla fine della sua opera “fototestuale” si intitola, molto significativamente, *Transmigration of the Souls*. La trasmigrazione è, in effetti, il passaggio di un essere vivente da uno stato ad un altro, il superamento di un limite, una soglia, un confine, sia esso reale o immaginario: cambiamenti di stato e cambiamenti di Stato. Passaggi di stato che sono caratteristici dei fenomeni migratori che abbiamo conosciuto negli ultimi due secoli. Come ha notato John Berger già il Novecento (ma anche i primi due decenni del Duemila) è stato il secolo dei viaggi forzati, delle scomparse, delle persone che vedono gli altri, i più vicini a loro, scomparire all'orizzonte senza poterli aiutare. Persone che scompaiono al passaggio di una soglia, per cambiare stato, perdendo la propria identità politica o fisica. Si tratta di un fenomeno per certi versi simile al passaggio dallo stato di bruco a quello di farfalla o falena che già Sebald aveva messo in connessione con il disastro della Shoah in *Austerlitz*. Ma, come nota Doris Chon, un analogo fenomeno di trasmigrazione è quello che riguarda la fotografia le cui immagini, in

²⁶ *Ivi.*

²⁷ *Ivi.*

effetti, attraversano diversi stati fisici e fisiologici, dallo scatto allo sviluppo alla stampa. La stessa impressione ne ricava Mosse, guardando attraverso la macchina fotografica militare, soprattutto quando la fotografia che ha tra le mani non è scattata dalla sua macchina fotografica e la persona in essa “immortalata” non si trova davanti ai suoi occhi:

[...] mentre una moltitudine di gommoni stipati di rifugiati continuava ad avvicinare la costa settentrionale di Lesbo, io camminavo sulla spiaggia vicina al piccolo villaggio di Skala Sikamineas e trovai ai miei piedi un passaporto afgano abbandonato. Lo presi, ed esaminai la foto al suo interno: un uomo di circa vent'anni. Il passaporto abbandonato mi aiutò a comprendere che queste persone sono effettivamente senza Stato. Insieme al suo documento d'identità aveva buttato via il suo status legale. Un altro uomo, arrampicandosi sulle rocce insieme alla moglie e a due bambini, mi disse “La Siria non esiste”. Tutto ciò che è rimasto loro è il fatto biologico della loro nascita, qualcosa che la macchina fotografica metteva in primo piano, dipingendo il corpo umano come il bagliore radioso di processi biochimici come la respirazione, la produzione di energia, l'ipotermia, il calore²⁸.

Questo tipo di fotografia ci rende tutti uguali, cancella tutte le differenze, rappresentandoci tutti come nuda vita, come creature più che come individui investiti dei diritti fondamentali mettendo in crisi il confine tra le nostre democrazie liberali e i totalitarismi: «Questa tendenza al totalitarismo, la crisi al tempo stesso imminente e spettrale al cuore della democrazia liberale, minaccia di spogliare ciascuno di noi della nostra vita politica, riducendoci potenzialmente allo stato di *homo sacer*»²⁹. Non sarebbe la prima volta che accade nella storia.

Cosa hanno in comune, dunque, i cammini, le peregrinazioni di queste due opere? Un'unica risposta alle domande che ci facevamo all'inizio: non si trovano risposte nelle immagini, né nelle parole, le une non possono rimandare alle altre ma non possono nemmeno negarle. Tutto ciò che si può mettere in scena è solo l'impronunciabile e l'inimmaginabile, ossia «il luogo in cui parole e immagini falliscono, in cui entrambe sono rifiutate,

²⁸ *Ivi.*

²⁹ *Ivi.*

proibite in quanto oscenità che violano la legge del silenzio e dell'invisibilità, del mutismo e della cecità»³⁰.

Mutismo e cecità governano le sovrabbondanti immagini del dolore di altri rifugiati, di altri richiedenti asilo. Ma chi ha vissuto la Shoah sa cosa significhi essere rifugiato: come ha detto Liliana Segre: «So cosa vuol dire vedersi negare l'asilo e sentirsi dire che non è vero che si è perseguitati e che non c'è posto per nessuno. Io sono stata clandestina e richiedente asilo, so cosa vuol dire essere nella terra di nessuno quando nessuno ti vuole, come si sta quando le frontiere sono chiuse e si ergono muri. Ma come faccio a gridarlo a chi erge muri?».

³⁰ *Ivi.*

Quattro modi di dimenticare. Wiesel, Freud, Blanchot, Kafka

MICHELE COMETA

Questi frammenti prendono le mosse da un'ovvia considerazione: non possiamo aver memoria di tutto. È impossibile. E non dobbiamo. Sarebbe dannoso, anzi per certi versi fatale, se potessimo, dovessimo o volessimo ricordare tutto, serbare memoria d'ogni cosa, fatto, persona.

Il nostro secolo è stato ed è il secolo della memoria. Pretendiamo di ricordare tutto, di archiviare tutto, di celebrare tutto. Persino la filosofia, la psicoanalisi, la fenomenologia, l'analitica esistenziale di Heidegger e ancora la letteratura, le scienze antropologiche, l'arte, persino l'architettura celebrano la memoria, unica musa ed unica dea.

Se l'arte della memoria è stata una delle pratiche fondative del pensiero occidentale, un'arte dell'oblio, che sarebbe il suo sano *pendant*, non si dà. Non è possibile – come ricordava acutamente Umberto Eco – immaginare le tecniche di un'*ars oblivionalis*, tecniche che ci consentano di dimenticare a comando; l'oblio, insomma, come atto della volontà. Ma, per fortuna, quello che non può la tecnica, l'arte, lo può la natura. E gli umani, buon per loro, dimenticano.

Ma quale uso si può dare dell'oblio o forse, più esattamente, della debolezza congenita della memoria umana? Quale senso possiamo dare a questo oblio? A quali condizioni esso ci domina? Sono queste le domande alle quali cercherò di rispondere esibendo alcuni luoghi che si prestano ad un elogio dell'oblio, ovviamente nella letteratura.

Vi offrirò dunque quattro istantanee. Del resto dell'oblio non si può

trattare in modo sistematico.

Wiesel, Freud, Blanchot, Kafka: quattro istantanee non sui paradossi della memoria – come sarebbe facile – ma sulle virtualità dell'oblio, sull'uso dell'oblio.

I. Wiesel

Rispettate il vecchio che ha dimenticato il proprio sapere. Poiché le tavole spezzate hanno il loro posto, nell'Arca, accanto alle Tavole della Legge.

Talmud

L'ebraismo in questo secolo, anche prima della Shoah, nella diaspora dell'*Ostjudentum*, e naturalmente *dopo* la Shoah, si è proposto come religione della memoria, come cultura della memoria, ha informato di sé la filosofia europea, ricordando, sia pure nella dispersione, i diritti di Israele contro ogni tentativo di dimenticare, di obliare, di obliterare quel popolo. Su questa memoria si radica, sia pure in movimento – «errante radice» è stato detto – l'identità del popolo, in questa memoria si salvano gli avi, la Legge, il pensiero di Israele.

È questo il tema di uno dei più struggenti libri di Elie Wiesel, premio Nobel per la pace nel 1986, reduce dai campi di Auschwitz e Buchenwald. Uno che ha buoni motivi per ricordare (e certamente anche per dimenticare!).

Nel suo splendido romanzo *L'oublié* (*L'oblio*, 1989) si racconta la vicenda dell'ebreo Elhanan e di suo figlio Malkiel. Il padre Elhanan è affetto in vecchiaia da una malattia incurabile, una sorta di amnesia che distrugge i suoi ricordi e con essi la sua identità. E quella di tutto il popolo d'Israele.

La lotta che Elhanan ingaggia con il destino è impari. Il suo passato trascolora inesorabilmente, la sua memoria comincia ad assomigliare ad una spugna che nulla trattiene. Non c'è scampo, e non c'è più giustizia. Il peggiore dei mali, il più disumano, distrugge una vita votata al riscatto di Israele. Il giusto, come al solito, soffre.

Toccherà allora al figlio Malkiel ricordare al posto del padre, ripercorrendo i mille rivoli della sua vita e della sua memoria, alla ricerca di uno

sviluppo, di un percorso, dalla lontana Romania all'esilio, le cui tracce però non si lasciano disporre in una sequenza comprensibile.

Vita, pensiero, azioni e riflessi di queste azioni sono destinate a mescolarsi senza senso per Malkiel, l'unico senso possibile, quello vero, è chiuso nella mente di Elhanan, e scolorisce, imperscrutabile per tutti, pure per lui stesso. Per Elhanan l'unica dimensione diviene quella del mero presente, un presente che appunto si dà nel suo dissolvimento: «Il padre di Malkiel è "murato nell'istante, tagliato fuori dal prima e dal dopo"».

Qui fa capolino, come in molta letteratura ebraica di questo secolo, la figura di Giobbe, il giusto perseguitato, dimenticato da Dio e dagli uomini e dimentico egli stesso persino di reagire alle sollecitazioni di Dio. In un passo tra i più lirici del romanzo si legge:

Malkiel si sorprende a pensare a Giobbe. Povero Giobbe. Dio gli parla e, di colpo, Giobbe resta muto. Dio gli rivolge delle domande, e Giobbe non risponde. Dio rievoca per lui le origini della creazione, e Giobbe non dice nulla. Perdita della memoria anche nel suo caso? È Dio che gliela ha fatta perdere? C'è per lui sofferenza più paurosa, più ingiusta. Adirati, Giobbe. Urla la tua rabbia, papà... Maledici, bestemmia, ma spezza il tuo silenzio, trasformalo in coscienza straziata. Insorgi contro l'oblio involontario, il più disumano dei mali. Scaccia con la collera le ali nere dei corvi.

È un monumento, questo romanzo, ai margini di quella che viene percepita come una tragedia perché equivale al tradimento dell'intero popolo di Israele, come grida disperato Elhanan: «Dio di Abramo, d'Isacco e di Giacobbe, non dimenticare il loro figlio che ne invoca l'intercessione. Sai bene, Tu, fonte di ogni memoria, che dimenticare è abbandonare, dimenticare è ripudiare; non mi abbandonare, Dio dei miei padri, poiché io non Ti ho mai ripudiato».

La protesta di Elhanan ha un significato epocale, è come se Dio si accanisce contro tutte le vittime della Shoah, contro tutti gli ebrei della diaspora: «Dio di Auschwitz, comprendi che devo ricordarmi di Auschwitz. E che devo ricordarTelo. Dio di Treblinka, fa' che l'evocazione di questo nome continui a farmi tremare. Dio di Belzec, lascia ch'io pianga sulle vittime di Belzec». Paradossalmente è l'uomo a diventare l'incorruttibile memoria di Dio: «Anche se Tu mi dimentichi, Dio, io rifiuto di dimenticarTi».

Alcune volte però il gioco delle parti sembra invertirsi. È Dio allora ad attraversare le memorie degli uomini, quasi a diventarne l'unico sostrato, il filo sottile che lega la tradizione al fondamento di tutte le cose. Il padre Elhanan ricorda infatti con ostinazione al figlio: «Quante volte ti ho ripetuto la mia concezione dell'ebreo, Malkiel? Siamo tutti pervasi dalla memoria *di* Dio». Il popolo ebraico, dunque, come prediletto *nella* memoria, salvaguardato nella sua vicinanza a Dio.

Ma il romanzo non si svolge affatto secondo le lineari sicurezze della Tradizione e della Legge. Malkiel, il figlio, sa di essere stato destinato a un'impresa impossibile, ne sperimenta tutti i paradossi, tutte le incertezze e il sostanziale grottesco.

Tuttavia l'oblio non riguarda solo gli uomini, la creatura. Anzi. È sostanziale al Dio stesso. L'oblio è *in* Dio almeno quanto lo è la memoria, e non come *deficit*, come sarebbe facile credere, ma come potenza: «Dio elimina e Dio crea, con la Sua presenza come pure con la Sua assenza. Con Lui tutto è possibile, senza di Lui nulla è possibile. Ma il contrario è ugualmente vero. Non dimenticare ciò che gli Antichi ci hanno insegnato: Dio è anche nella contraddizione. È il limite di ogni cosa, è ciò che fa arretrare il limite». Anche Dio, per Elhanan, non si sottrae al tragico. La sua tragedia sta nell'aver creato un uomo che si sottomette, che non reclama la sua libertà, quella libertà che Dio stesso gli darebbe se solo gliela si chiedesse: «Al limite, dovremmo supporre che sia Dio stesso a volere che l'uomo Gli sia superiore».

Anche dalla parte della creatura, come da quella di Dio, l'oblio può essere inteso come un processo creativo, oltre che selettivo. Proprio mentre giura sulla tomba del nonno in Romania che non lascerà "morire suo padre" nell'oblio Malkiel, infatti, dichiara: «Le parole pronunciate diverranno segni, quelle soffocate serviranno da moniti. Il resto, l'inventeremo. E la memoria di mio padre canterà e piangerà nella mia». La memoria dunque nella tradizione ebraica non va confusa con l'esaltazione del monumento alla Shoah. Quello che conta per la teologia ebraica non è infatti la memoria, ma la legge, l'*halakhab*, l'interpretazione di essa. Non i singoli contenuti del passato sono decisivi, ma i *modi* dell'interpretazione e del rapporto con la Legge. La storia non si esplica per fatti, ma in un sistema di rapporti tra l'esistenza

e la Legge. Non è un caso che la migliore intelligenza ebraica di questi anni abbia combattuto una coraggiosa crociata contro gli “eccessi” della memoria, contro la monumentalizzazione e sclerotizzazione della storia del popolo ebraico cui si rischia di assistere dopo la Shoah. Nell’ultima toccante preghiera del padre Elhanan, sempre in bilico tra devozione e bestemmia (alla maniera di Giobbe), Wiesel dichiara che la cosa più importante, la “cosa essenziale” – proprio quella che il padre ha ormai dimenticato – è «aiutare il proprio figlio a ricordarsi, ad allargare il campo del suo passato, ad arricchire la sua memoria».

Elhanan sa d’esser condannato ormai all’oblio, ma è consapevole d’aver trasmesso al figlio la “cosa essenziale”, la necessità della memoria, non importa *quale*, o meglio *di chi*, perché fondamentale è appunto l’essere ebreo, non venir meno alla promessa fatta dai padri:

Si dice che prima di morire l’uomo riveda tutto il suo passato. Non io. Non scorgo che schegge, frammenti. Ma è forse perché non sto ancora per morire, non fisicamente almeno. È la ragione per la quale continuo a non riuscire a ricordarmi la cosa essenziale che desidero tanto trasmetterti, Malkiel? Non fa niente, figlio mio. Mentre ti parlo, mi dico che, con i tuoi mezzi, scoprirai lo stesso ciò che le mie labbra non hanno potuto o saputo dire. Dio non può essere così crudele al punto di cancellare tutto per sempre. Se lo fosse, non sarebbe nostro padre, e nulla avrebbe senso. E io che ti parlo, non potrei parlare, perché...

La frase di Elhanan resta a metà, né la chiude un punto nel libro. La scomparsa del padre, e della sua memoria, segna l’inizio della memoria del figlio, quella destinata a trasmettersi, sia pure come assenza, come è già stato per lui stesso. Il vuoto, l’oblio del padre, è lo spazio della memoria del figlio. L’ebraismo salva paradossalmente il suo passato insistendo, oltre ogni oblio, sull’eternità del rammemorare, purché si sia consapevoli che a volte il silenzio è più eloquente d’ogni racconto, d’ogni romanzo, un silenzio che consegna ai posteri lo “schema” per così dire della tradizione, il vuoto su cui bisogna “inventare”, come diceva Malkiel.

2. Freud

Sarebbe ormai ora di liberare il fenomeno della memoria dal livellamento in cui lo riduce la psicologia delle facoltà e considerarlo invece come un carattere essenziale dell'essere storico-finito dell'uomo. Il rapporto di ritenere e ricordarsi appartiene, in un modo che per troppo tempo ci è sfuggito, al fenomeno del dimenticare, il quale non solo è perdita e mancanza, ma, come ha sottolineato Nietzsche, una condizione di vita dello spirito. Solo attraverso il dimenticare lo spirito conserva la possibilità del rinnovamento totale, la capacità di vedere tutto con occhi nuovi, in maniera da fondere in una articolata unità ciò che è familiare con ciò che nuovamente gli appare.

Hans-Georg Gadamer

Anche qualcosa di più “secolare”, anzi di “secolarizzato”, ha riaffermato in questo secolo il potere della memoria. Si pensi alla psicoanalisi e al suo fondatore, Sigmund Freud, che ha creduto di vincere per sempre la battaglia contro l'oblio nel momento in cui affermava – nel *Disagio della civiltà* – che l'inconscio nulla dimentica: «Nella vita psichica nulla può perire... , tutto in qualche modo si conserva e... in circostanze opportune, attraverso ad esempio una regressione che si spinga abbastanza lontano, può nuovamente venir portato alla luce». Anzi la vita psichica è l'unica forma di “cultura” in cui «accanto alla più recente fase di sviluppo continuano a sussistere tutte le fasi precedenti».

È questa l'utopia della psicoanalisi che si propone come memoria assoluta del soggetto, e con esso della società.

Per dimostrare la sua tesi Freud si avventura in una comparazione architettonico-archeologica (assolutamente centrale è per il pensiero della memoria, come sappiamo, la metaforica architettonica – si pensi solo alle “stanze” della memoria della mnemotecnica rinascimentale!), e prende l'esempio di Roma che, se potesse esistere una perfetta memoria, come quella della vita psichica, dovrebbe essere vista, da un ideale archeologo, come una

vetrina in cui – in uno spazio diremmo oggi “virtuale” – convivono tutte le architetture del passato:

Nel caso di Roma ciò significherebbe quindi che sul Palatino i palazzi dei Cesari e il Septizonium di Settimio Severo si ergerebbero ancora nella loro antica imponenza, che Castel Sant’Angelo porterebbe ancora sulla sua sommità le belle statue di cui fu adorno fino all’assedio dei Goti, e così via. Ma non basta: nel posto occupato da Palazzo Caffarelli sorgerebbe di nuovo, senza che tale edificio debba venir demolito, il tempio di Giove Capitolino, e non nel solo suo aspetto più recente, quale lo videro i romani dell’epoca imperiale, ma anche in quello originario, quando ancora presentava forme etrusche ed era ornato di antefisse fittili. Dove ora sorge il Colosseo potremmo del pari ammirare la scomparsa Domus Aurea di Nerone; sulla piazza del Pantheon troveremmo non solo il Pantheon odierno, quale ci venne lasciato da Adriano, ma, sul medesimo suolo, anche l’edificio originario di Marco Agrippa; sì, lo stesso terreno risulterebbe occupato dalla chiesa di Santa Maria sopra Minerva e dall’entico tempio su cui fu costruita. E, a evocare l’una o l’altra veduta, basterebbe forse soltanto un cambiamento della direzione dello sguardo o del punto di vista da parte dell’osservatore.

Questo raffinato sfoggio di cultura archeologica – sempre presente nel testo freudiano – è la prova evidente che Freud stesso percepiva come paradossale, e dunque impossibile una memoria assoluta. Semmai il modello archeologico era vigente allorché non si pretendeva, come in questo caso, di rivivere le costruzioni di Roma nella loro interezza, ma appunto come esse si rendono disponibili per gli archeologi, come frammenti, rovine, attraverso le quali ricostruire “idealmente” e senza alcuna pretesa di esaustività le strutture originarie degli edifici.

Freud si rende perfettamente conto che il nesso memoria-archeologia porta all’assurdo e in verità dimostra soltanto che non riusciamo neppure a trovare una metafora soddisfacente per la vita psichica: «Il più pacifico sviluppo di una città include demolizioni e sostituzioni di edifici; una città è quindi fin dall’inizio inadatta a un tale confronto con un organismo psichico». Più facile sarebbe piuttosto parlare della “cancellazione” di Roma.

Freud tuttavia non demorde; per quanto inadatta – eppure esposta con dovizia di particolari! – la metafora della città ci dimostra, per assurdo, l’eccezionalità della nostra psiche: «Resta quindi assodato che soltanto nello psichico è possibile tale conservazione di tutti gli stadi anteriori accanto alla strutturazione finale, e che non siamo in grado di esprimere figurativamente questo fenomeno».

Nel passo immediatamente successivo Freud, con molta onestà, relativizza ancora una volta questa posizione dicendo che nella vita psichica «il passato può essere conservato, non deve necessariamente andare distrutto», e la conservazione, la memoria cioè, sembra di gran lunga la regola. È interessante notare che molto spesso nella terapia psicoanalitica si parla di “restauro”, di “restituzione”, in evidente parallelismo con la teoria dell’architettura nell’Ottocento, perché si è implicitamente consapevoli che essa è un procedimento parziale e del quale non si conoscono *a priori* gli esiti.

La metaforica archeologico-architettonica di Freud porta dunque a un inestricabile paradosso, di cui l’autore stesso non prevede tutte le conseguenze. Tuttavia è necessario ribadire che questa idea architettonica della memoria è certamente la più usuale in Occidente, come hanno dimostrato i trattati di mnemotecnica. E i suoi paradossi hanno sempre affascinato poeti e filosofi.

Ma il rapporto tra psicoanalisi e teoria della memoria (e dell’oblio) è molto più strutturale di quanto potrebbe apparire da questi brevi cenni. Tutta l’esperienza freudiana può essere letta, infatti, come una sublime variazione sul tema della dimenticanza, o meglio sui meccanismi che presiedono all’oblio parziale; non solo per via della centralità della nozione di “rimozione”, ma anche delle costanti ed esplicite interrogazioni sulla funzione della dimenticanza (*das Vergessen*). Freud, che si vantava d’aver una memoria di ferro, è come ipnotizzato dal potere che la dimenticanza sembra avere nella vita quotidiana.

Oggi che le dottrine della psiche hanno rivisto, ridimensionato o fortemente messo in discussione le posizioni freudiane, integrandole proprio sul versante dello studio dell’oblio, il paradosso esposto da Freud nella sua interpretazione archeologica della vita psichica non ha più motivo di esistere. Più resistenti sembrano essere le sue metafore per la costruzione dell’analisi

là dove termini come *restauro* e *restituzione*, apparentemente confinati nel lessico architettonico-archeologico della scienza ottocentesca sopravvivono con tutto il loro fascino. Non è un caso, se pure in una prospettiva di profonda revisione e ampliamento del significato della rimozione freudiana «talvolta “dimenticare” – come ha acutamente scritto Simona Argentieri – non equivale a perdere, ma al contrario può essere un modo per conservare indelebilmente nell’inconscio il significato di un’esperienza. Mentre l’ossessione delle memorie... è il segno di un’esperienza mancata».

Insomma la memoria è solo un’esperienza di sostituzione, molto più simile al feticcio che alla compassione. Dall’esperienza freudiana, tutta concentrata sul significato della memoria ricaviamo la certezza che l’oblio e la dimenticanza sono, in fin dei conti, modi sublimi del ricordare sino in fondo. Al contrario, i monumenti, i ricordi, i *souvenir* sono la negazione di ciò che pure avremmo potuto ricordare e di fatto escludiamo conservando solo ciò che vogliamo conservare. Ogni monumento cancella di fatto tutti gli altri eventi memorabili che pure avremmo potuto costruire. E questo vale anche per il romanzo, per il diario, per l’autobiografia, nemici del ricordo, al servizio dell’oblio, anche se apparentemente sembrerebbe vero il contrario.

Del resto già Leopardi, molto prima di Freud, aveva compreso che l’eccesso di memoria è in verità l’anticamera della rimozione: «Ho detto altrove: non si può fare quello che troppo si vuol fare. Perciò giornalmente si osserva che una cosa sfugge alla memoria nel punto ch’ella si vuol ricordare e se le offre spontaneamente quanto non ce ne curiamo... Queste osservazioni provano ancora l’altro mio pensiero, che il troppo è padre del nulla».

3. Blanchot

Le memorie rivivono dopo un intenso oblio.

Thomas Hardy

Maurice Blanchot ha coniato, insieme a Jules Supervielle, l’espressione «obliosa memoria», affrontando la questione, per così dire ancora una volta dal lato della dimenticanza. La sua domanda essenziale è la seguente: cosa sarebbe l’oblio, l’oblio vero, se non contemplasse la possibilità ultima che

è quella di dimenticare se stesso, che cosa sarebbe se non una contraddizione latente quella di una dimenticanza che si considera intramontabile, eterna, indimenticabile, dunque memorabile? Un oblio che si rispetti deve poter esserlo sino alle estreme conseguenze, deve poter dimenticare se stesso. Scrive Blanchot: «Il tempo della sventura: l'oblio senza oblio, l'oblio senza possibilità di dimenticare».

Ma cosa significa dimenticare la dimenticanza se non accedere a una memoria assoluta, eterna, altrettanto intramontabile? Ma c'è di più. Il rapporto tra memoria ed oblio ci espone a un altro irrisolvibile paradosso.

Ogni parola dimenticata – spiega Blanchot – si segnala a sua volta come “mancanza”, come “lacuna”, *luogo* cioè di una memoria altrettanto indistruttibile perché ogni parola dimenticata costruisce una sorta di mappa, piena di buchi, che segnano la resistenza di uno spazio, di un vuoto: «Nel termine dimenticato – si legge ne *L'écriture du désastre* (*La scrittura del disastro*, 1980) – è possibile cogliere lo spazio a partire dal quale parla e che ora rimanda al suo senso muto, non disponibile, interdetto e sempre latente». È quella latenza che persiste, da cui – avrebbe detto Ernst Bloch in tutt'altro contesto – è sempre pronto a scaturire il futuro. Questa latenza è il luogo di ogni utopia, non è il passato, ma piuttosto ciò che di non redento il passato ci esibisce. Ciò che può essere in ogni momento richiamato alla memoria. I due termini sono dunque nell'affascinante riflessione di Blanchot indissolubilmente legati: “oblìosa memoria”. Ed ancor più lo sono nell'arte dove – come per Kafka – l'oblio collabora con la memoria all'ufficio del poeta. Il poeta è memoria perché attinge agli abissi dell'immemoriale. Proprio questo immemorale è la cosa che val la pena d'essere trasmessa, il proprio più proprio, il senso che, però, si dà come assenza. La poesia è la levatrice dell'immemoriale, ma proprio per questo è nel contempo la madre dell'oblio che lo conserva e lo rende disponibile per sempre: «l'oblio è diverso dal niente: è la vigilanza stessa della memoria – scrive Blanchot – la potenza custode grazie alla quale si conserva la parte nascosta delle cose e gli uomini... si salvano da ciò che sono e riposano nella parte nascosta di se stessi».

Poesia è dunque “immemore memoria”. Quando dimentichiamo consegniamo all'oblio le cose che sono destinate a essere custodite per sempre e a tornare, rigenerate, quando i tempi saranno maturi.

4. Kafka

Infine Kafka e il suo minuscolo paramito, intitolato appunto *Prometheus* (*Prometeo*, 1918), nel quale lo scrittore s'interroga sulla questione fondamentale del discorso mitologico e cioè quella della *tradizione* e del *tradimento* del mito, in fin dei conti, sulla letteratura:

Di Prometeo ci parlano quattro leggende.

Secondo la prima, dato che egli aveva tradito gli dèi per amore degli uomini, venne incatenato sul Caucaso, e gli dèi inviarono delle aquile a divorargli il fegato che ricresceva di continuo.

Stando alla seconda, Prometeo, per il dolore causatogli dai becchi che lo dilaniavano, si schiacciò sempre più profondamente contro la roccia fino a divenire un tutt'uno con essa.

Secondo la terza, il suo tradimento venne dimenticato nel corso dei millenni; dimenticarono gli dèi, le aquile, egli stesso.

Secondo la quarta, ci si stancò di ciò che ormai aveva perduto il suo senso. Si stancarono gli dèi, si stancarono le aquile, la ferita – stanca – si richiuse.

Restò l'inesplicabile montagna di roccia... La leggenda tenta di spiegare l'inesplicabile. Poiché essa nasce da un fondo di verità, deve a sua volta per forza finire nell'inesplicabile.

Ovviamente molteplici sono le interpretazioni di questa fulminante prosa kafkiana. Profonda riflessione sul senso dell'inesplicabile, essa è però anche, e forse prima d'ogni cosa, un'attenta riflessione sul funzionamento della macchina mitologica e con essa della memoria.

Kafka distingue quattro possibili interpretazioni della "leggenda" di Prometeo.

La prima, forse quella che più aderisce al substrato greco del mito, vede un Prometeo che ha «tradito gli dèi per amore degli uomini» ed è stato quindi incatenato sul Caucaso e condannato al supplizio di cui le aquile si fanno strumento.

La seconda leggenda, che Kafka apparentemente presenta come coeva, ma che in realtà tradisce una progressione cronologica, rappresenta già una variante significativa del mito greco con toni esistenzialisti: «Prometeo, per

il dolore causatogli dai becchi che lo dilaniavano, si schiacciò sempre più profondamente contro la roccia fino a divenire un tutt'uno con essa». Il processo della corruzione del mito è ormai avviato, e anche quello della sua “umanizzazione”; scomparsi gli dèi dalla scena, rimane solo l'uomo con il suo immenso dolore, un dolore che lo impietra e allo stesso tempo lo rende eterno monito all'umanità che assiste, impotente, allo scempio. Prometeo si fa roccia, e ciò facendo scompare. Resta la ferita ancora sanguinante e ancora testimone d'una presenza di dolore.

Il momento successivo del mito, cronologicamente posteriore di “millenni”, segna il momento di massima dissoluzione del mito stesso. Alla memoria imposta dalla tradizione si contrappone adesso il vago ricordo di una vicenda ormai consumata: «dimenticarono gli dèi, le aquile, egli stesso». La macchina mitologica giunge così alla sua parabola moderna, lo stravolgimento del mito conserva il mito stesso, ma nella forma di un'assenza.

Di Prometeo, nei loro racconti, rimane solo, *non* il ricordo, ma la consapevolezza che si è ormai dimenticato qualcosa, non necessariamente una “verità”, ma una “fabula” che ha lasciato appena un alone nella nostra coscienza.

Tuttavia Kafka conosce ancora una quarta versione, temporalmente e metafisicamente ulteriore, quella che corrisponde al superamento stesso della macchina mitologica che per millenni, sia pure solo paradossalmente, aveva funzionato. La quarta fase del mito di Prometeo prevede non solo l'oblio dell'eroe, nel doppio senso del genitivo, ma anche quello del mito stesso: «Ci si stancò di ciò che ormai aveva perduto il suo senso. Si stancarono gli dèi, si stancarono le aquile, la ferita – stanca – si richiuse».

Per “stanchezza” i protagonisti del mito rinunciano al mito; l'oblio sancisce una vicenda durata millenni che Kafka chiude senza nostalgia. Resta soltanto la presenza dell'“inesplicabile roccia”, l'unica cosa che del mito ci rimane e che il mito non ha saputo spiegare neppure nei millenni della sua tradizione. In quella roccia è sepolta ogni verità, inattuabile, silenziosa, inesPLICabile appunto: «La leggenda tenta di spiegare l'inesPLICabile. Poiché essa nasce da un fondo di verità, deve a sua volta per forza finire nell'inesPLICabile».

Chi interpretasse questa fulminante prosa kafkiana come una patetica rievocazione della fine del mito greco, o sia pure del mito moderno di Prometeo, correrebbe il rischio di appiattare questa che senza dubbio va considerata la più raffinata teoria della mitologia di questo secolo sullo sfondo di una mera diagnosi sociologica sulla fine dei grandi *récit*. Altrettanto riduttivo sarebbe interpretarla come un aneddoto sull'inconoscibilità della verità, banalizzazione da cui Kafka stesso si mette al riparo con un finale volutamente banale e troppo scopertamente ingenuo perché si possa incappare in tale fraintendimento.

Se il problema del mito, di tutti i miti, fosse solo quello dell'"inesplicabile" mutismo della roccia Kafka si sarebbe soffermato sulle versioni più eloquenti del mito dimostrando, per contrasto, che nonostante le infinite varianti del Prometeo incatenato a nulla è valsa l'ostinazione semantica degli interpreti. Kafka invece ci segnala una significativa corruzione della tradizione mitologica, quella che porta all'*oblio* del mito stesso, al suo esaurimento semantico.

Persino l'estrema dimenticanza che coinciderebbe, a una lettura affrettata, con la dissoluzione della storia, dà senso alla storia stessa. Il mito di Prometeo – che la cultura occidentale conosce effettivamente in dozzine di varianti – sembra consistere proprio nella cancellazione del suo nucleo originario (ma chi ci dice che esso in realtà non sia il risultato di un oblio ancora più antico?). Esso vive di questa dimenticanza. Alla macchina mitopoetica sovrintende perciò il Lete. Persino nella sua forma estrema, «dimenticarono gli dèi, le aquile, egli stesso», il mito sopravvive; tanto è vero che anche quando gli attori sono scomparsi, quando rimane solo l'"inesplicabile roccia" il mito ci dice qualcosa della verità per quanto inesplicabile essa ci si presenti ormai.

Le innumerevoli storie di Prometeo vivono dunque proprio in quanto ne è stato dimenticato il significato originario. Una sublime "dimenticanza" ha fatto sì che ci si ricordasse dell'eroe. Quasi l'oblio – ed è questo il punto – fosse l'essenza d'ogni vera *memoria* mitologica. È infatti proprio *questa sublime capacità di dimenticare* a garantire per Kafka il funzionamento della macchina mitologica. È proprio quest'*oblio* finale a determinare il significato della storia che, sia pure in brevi battute, è narrata proprio come

storia dell'allontanamento dal suo significato originario.

E non è un caso che Hans Blumenberg abbia fatto ricorso nella sua monumentale *Arbeit am Mythos* (*Elaborazione del mito*, 1979) alla felice nozione di “resistenza” quando vuole spiegare il funzionamento della macchina mitologica. Il mito, lungi dall'essere un racconto affidato ad una *élite* di ermeneuti, condannati a una “cattiva soggettività”, è invece una trama che grazie a un “pubblico” *resiste* nella storia; esso *non* è però l'inverarsi nella storia di un presunto archetipo, ma anzi la particolare modalità in cui un racconto senza origini si dispiega nella storia (per questo, ispirandosi a Hans Robert Jauss, Blumenberg tende a considerare le “varianti” come “continuazioni”). L'ermeneutica del mito è la *storia* di questa resistenza, di questo attrito.

Peculiare è però l'essenza di questa resistenza che non è affatto l'estensione di un nucleo originario – si ripiomberebbe così, secondo Blumenberg, nella mitologia degli archetipi – ma anzi il *dispiegarsi di una corrosione*, di cui ci dà notizia l'apologo kafkiano.

Il mito è dunque l'unico racconto che si dà nel suo sfaldarsi, la cui “significatività” (*Bedeutsamkeit*) si dà appunto come dispiegarsi di una corrosione. Esso è, kafkianamente, *distruzione che edifica*, forma che esiste solo nella modalità del suo annullamento progressivo. Non è l'ermeneutica a “disfare” il mito, ma il mito a esistere come forma che si disfà con la storia.

Il mito è *nel* tempo, *contro* il tempo. Solo un potente oblio, forma estrema della corrosione temporale, autorizza il ricominciare di nuovo, daccapo. Qui non è più in questione la “verità di fondo” di Prometeo o la sua capacità di mantenersi incorrotto nei secoli; tutto ciò è comunque fuori discussione nel caso del mito, la verità è inattingibile e tutto il *logos* è corrottile; quel che conta invece è la capacità di dimenticare, che autorizza nuove fabulazioni, persino quelle metamorfosi radicali del mito in cui, ad esempio, Prometeo, pur scomparendo, rimane, dapprima nel volto stanco degli dèi e delle aquile e poi nel profilo imperturbabile della roccia. «La ferita – stanca – si richiuse»: il silenzio del mito, così come la sua loquacità, fanno parte del mito dell'uomo. Solo il Lete può autorizzarci ad una vera metamorfosi del mito, senza nostalgie per una verità che come la roccia di Prometeo esiste comunque oltre la *fabula*, oltre la pena e la sua espiazione.

Il mito dunque non è mai stato altro che una forma raffinata di oblio a cui l'umanità è ricorsa per sopportare le proprie ferite (*l'assolutezza della realtà* per dirla con Hans Blumenberg o il disagio della civiltà come ci insegna una lunga tradizione che da Johann Gottfried Herder giunge sino a Odo Marquard passando per Sigmund Freud), quella stessa ferita che neanche Prometeo riesce a tollerare e che lo costringe a farsi imperturbabile roccia, e alla quale ha però affidato nel contempo tutte le sue speranze e tutte le sue utopie. Sul fondo del Lete il progetto dell'umanità, sempre revocabile e dunque potenzialmente sempre nuovo, scorre cullato dalla mitologia, non cercando di far riaffiorare le improbabili madri d'ogni storia o incantandosi nella contemplazione della propria creatività, ma piuttosto abbandonandosi alla corrente, riconoscendo la propria essenza metamorfica, l'umana debolezza e salvezza dell'oblio. Come ha scritto Walter Benjamin proprio a proposito di Kafka, e con lui Wiesel e Blanchot: «La dimenticanza riguarda sempre il meglio poiché riguarda la possibilità della redenzione».

«La memoria come patrimonio di sofferenza». Le pietre d'inciampo (*Stolpersteine*) di Gunter Demnig in via Madonna dei Monti a Roma

GABRIELLA DE MARCO

Parte dell'uom che viva emerge
dal sepolcrale invido sasso.

Vittorio Alfieri, *Le Rime*

Questo intervento verterà sulla visibilità di un'assenza, ovvero, su una mancanza che diviene, paradossalmente, proprio per non esserci più, una presenza eloquente¹.

¹Lo scritto che qui propongo è stato oggetto del mio intervento al seminario di studi interdipartimentale su *Interrogare la Memoria. Riflessioni sulla Shoah* tenutosi all'Università degli Studi di Palermo il 29 e 30 gennaio 2019. Il mio contributo si intitolava *La memoria come patrimonio di sofferenza. Le Pietre d'inciampo di via Madonna dei Monti a Roma*, e proponeva una riflessione scaturita dall'atto vandalico cui sono state sottoposte, il 9 dicembre del 2018, le pietre d'inciampo di via Madonna dei Monti. Per questa ragione ho voluto mantenere, in questo scritto, un tono di carattere "colloquiale" che rimandasse, per quanto possibile, al contesto che lo ha sollecitato. Ciò, pur negli inevitabili, quanto necessari, aggiornamenti quali quelli forniti dall'apparato di note poste a corredo delle mie riflessioni, note che si riferiscono, nell'ambito dell'ormai ampia letteratura scientifica esistente, sia sul fronte dei contributi filosofici sia su quello della Shoah, ai testi consultati e studiati in relazione all'intervento sull'atto vandalico di via Madonna dei Monti e, poi, alla stesura di questo scritto. Il testo che qui propongo è,

Una presenza eloquente che si manifesta nelle sue successioni spazio-temporali attraverso dei vuoti, delle ferite ripetute che si caricano di significati, anche, simbolici.

In questa giornata dedicata alla memoria, la mia attenzione si concentrerà, dunque, sul tema della sepoltura, sul diritto di ciascuno alla sepoltura intesa come espressione, come condizione di dignità.

Ciò a partire dalle deportazioni criminali nei campi di sterminio attuate dai nazisti, di rom e sinti, omosessuali, ebrei, detenuti politici.

Una riflessione, la mia, sollecitata da un triste, quanto esecrabile, fatto di cronaca.

Nella notte tra il 9 e il 10 dicembre del 2018 sono state divelte a Roma, al numero civico 82 di via Madonna dei Monti, una via posta nel centro

dunque, prima comunicazione di uno studio *in fieri*, pur se idealmente in continuità con alcune ricerche da me avviate negli ultimi anni. Mi riferisco, in particolare, ai temi del museo diffuso, della città, del rapporto tra arte pubblica, spazio pubblico e fruitore, alla risemantizzazione dell'architettura italiana negli anni del fascismo e, ultimo ma non ultimo, ai pregiudizi culturali diffusi nella cultura italiana contemporanea. Rinvio dunque a: *Per un museo diffuso di arte contemporanea: il quartiere Eur a Roma. Frammenti di storia e paesaggio tra preesistenze archeologiche, architettura, arti figurative e cinema*, in «Sinergie», 27 (2015), pp. 975-988 (<http://www.sinergiejournal.it>); *Costruire il consenso: architettura, spazio urbano e committenza nell'Europa contemporanea*, in «Epekeina», International Journal of Ontology History and Critics, 7 (2016), pp. 1-12 (<http://www.ricercafilosofica.it>); *L'Ara Pacis di Augusto e la campagna elettorale per le elezioni amministrative, del 2006, del Comune di Roma*, in «Classico Contemporaneo», 4 (2018), pp. 1-15; *Le pietre d'inciampo di Gunter Demnig a Roma*, in «Artribune», 21 febbraio 2019 (<https://www.artribune.com/arti-visive/2019/02/pietre-inciampo-gunter-demnig-roma-opinione-gabriella-de-marco/>); *Costituzione della Repubblica Italiana, l'Archivio Centrale dello Stato e l'Eur. Un esempio di potenziale risemantizzazione?*, Convegno "Persona, comunità, strategie identitarie", Università degli Studi di Palermo, 27-29 novembre 2018, in F. La Mantia, A. Le Moli (a cura di), *Persona, comunità, strategie identitarie*, Palermo University Press, Palermo 2019, pp. 3-22. La mia gratitudine va, infine, a chi è stato per me un prezioso punto di riferimento. Un grazie, innanzi tutto, all'Associazione Arte e Memoria e, in particolare, alla sua Presidente Adachiara Zevi, a Teresa Terracina e a Elisa Guida. Parole di ringraziamento vanno ad Alessandro Ronzani e Massimo Siclari per i preziosi riscontri e confronti tra la storia dell'arte contemporanea e il diritto. Dedico questo scritto alla memoria di Elisa Perrone, mia nonna.

storico della Capitale, tra via Cavour e via Nazionale, venti pietre d'inciampo realizzate dall'artista tedesco Gunter Demnig e dedicate, nell'ampio progetto generale che informa questo suo lavoro, alle vittime della Shoah².

Le pietre divelte erano state collocate il 9 gennaio del 2012 in memoria dell'unico nucleo familiare composto dalle famiglie Di Castro, Di Consiglio, Di Tivoli e Moscato vittime, inermi, del nazi-fascismo e uccise ad Auschwitz e a Roma, alle Fosse Ardeatine.

Un'intera famiglia quella dei Di Castro, Di Consiglio, sterminata dai nazisti: i più giovani tra i suoi componenti, Cesare Elvezio e Giuliana Colomba avevano rispettivamente due e tre anni³.

Un gesto, quello del dicembre 2018, che si aggiunge all'azione criminale compiuta dai nazisti e che per questo lascia ancor più sgomenti.

Una profanazione della memoria del luogo che non ha giustificazione alcuna: né se causata, come si è immediatamente pensato dalla mano di gruppi neonazisti sia se indotta, come alcuni giornali hanno ipotizzato, da interessi legati a forme fraudolente di collezionismo di opere d'arte sia, infine, se collegata, come altri suppongono, al furto di ottone, materiale con cui sono realizzate le pietre d'inciampo.

La Procura di Roma ha aperto, a riguardo, un fascicolo d'indagine affidato al procuratore aggiunto Francesco Caporale. L'ipotesi è quella di reato per furto aggravato dall'odio razziale⁴.

²Rinvio ai siti: <https://arteinmemoria.it> e alla sezione relativa alle pietre d'inciampo per la cura di Adachiara Zevi: <http://www.Stolpersteine.eu/en/home> (ultima consultazione 06 luglio 2019). Rimando, inoltre, alla rassegna stampa: *Pietre dell'inciampo rubate a Roma, il pm: "Furto aggravato da razzismo"*, in «Il Secolo XIX», 10 dicembre 2018; *Roma, rubate le pietre d'inciampo: rimangono i buchi nel Rione Monti*, in «La Stampa», 10 dicembre 2018; L. Barbuscia, *Roma, Monti: rubate 20 pietre d'inciampo dedicate a vittime della Shoah. Zevi: "Atto criminale"*, in «la Repubblica», 10 gennaio, 2018; *Rubate a Roma 20 pietre d'inciampo Segre: gesto orribilmente vigliacco*, in «Il Sole 24 Ore», 10 dicembre 2018; F. Fiorentino, *Roma, pietre d'inciampo rubate Raggi e Zingaretti uniti: inaccettabile*, in «Il Corriere della Sera - Cronaca di Roma», 11 dicembre 2018.

³Si vedano le due pietre dedicate a Cesare Elvezio e a Giuliana Colomba Di Castro. Rimando inoltre al sito di *Arte in Memoria* citato nella nota precedente.

⁴Si invia alla rassegna stampa come già indicato alla nota 2 di questo scritto.

Varie, dunque, le motivazioni che possono essere state alla base di un simile gesto che, tuttavia, quale ne sia la ragione che le ha scatenate mette in moto, avvia, inevitabilmente, meccanismi identitari, meccanismi di solidarietà, d'indifferenza, se non di vero e proprio fastidio.

Le pietre di via di Santa Maria dei Monti, come già è accaduto con quelle divelte in altre località italiane ed europee, sono state reinstallate, precisamente lo scorso 15 gennaio⁵.

La questione, tuttavia, a mio avviso, non è certo chiusa. Al contrario, l'episodio, purtroppo uno tra i tanti, ha messo in moto una serie di riflessioni non superate.

Non è la prima volta, del resto, che sia nella capitale sia in altre città italiane ed europee si è verificato un simile gesto, esempio tangibile di violenza e odio razziale oltre che di una preoccupante idiozia. L'azione ottusa e violenta ottiene, paradossalmente, nella beccera profanazione, e per ragioni su cui ritornerò, l'effetto contrario.

Furti, devastazioni, atti vandalici a cui sono sottoposte le pietre d'inciampo, o *Stolpersteine*, avvengono, in particolare, soprattutto in Germania e in Austria, secondo quanto afferma Gunter Demnig, l'artista autore del progetto. Un'opera di ampio respiro animata da ragioni etiche, storiche e politiche.

Nel 1990, Demnig decise, infatti, di fronte ad una signora che negava che a Colonia, nel 1940, fossero stati deportati dai nazisti come prova generale per l'eliminazione degli ebrei 1000 sinti, di dedicare la sua vita e il suo lavoro alla memoria di tutti i deportati razziali, militari, politici, rom e omosessuali⁶.

⁵Per la giornata del 15 si invia alla rassegna stampa: *Memoria: da domani la posa di 26 nuove "pietre d'inciampo" per le strade di Roma. Da Monti a Centocelle ai Parioli ecco le vie dove verranno installati i "mattoncini della memoria"*, in «Roma Today», 15 gennaio 2018; *Roma, ricollocate a Monti le 20 pietre d'inciampo rubate*, in «Il Messaggero», 15 gennaio 2019; *Ricollocate le pietre d'inciampo rubate un mese fa al rione Monti*, in «La Stampa», 15 gennaio 2019; *Shoah, ricollocate a Monti le 20 pietre d'inciampo rubate*, in «la Repubblica», 15 gennaio 2019.

⁶Rimando a <http://www.arteinmemoria.it/>, in particolare, alla sezione *Memorie d'inciampo* a cura di Adachiara Zevi. Rinvio anche al sito di Gunter Demnig: <http://www.Stolpersteine.eu/en/home/> (ultima consultazione 06 luglio 2019).

L'artista elaborò così un progetto ancora in corso, sicuramente di forte impatto e, al tempo stesso, di rispettosa discrezione.

Un sampietrino come quelli che pavimentano molte strade delle nostre città, reca incisi sulla superficie di ottone lucente, pochi dati identificativi: nome e cognome, data e luogo di nascita, data e luogo di deportazione, data di morte se conosciuta.

La pietra o lapide, che definisco anche lapide proprio perché reca un'iscrizione e ha una finalità, sebbene simbolica, sepolcrale, è sempre posta sul marciapiede prospiciente l'abitazione da cui è stata prelevata la vittima, per il suo viaggio senza ritorno.

Il deportato, dunque, grazie alla pietra d'inciampo, torna metaforicamente nella propria casa.

Vi torna con la dignità di persona per essere ricordata dai parenti e dai tanti cittadini che, per caso, passano lì davanti.

Se l'elencazione dei nomi con le date di nascita e di morte è, nella cultura occidentale, propria sia delle sepolture sia dei monumenti e dei memoriali, significativa in controtendenza è la scelta dell'artista di non utilizzare il piano verticale e quindi la facciata della casa dove abitavano i deportati, ma di disporre sulla strada la pietra d'inciampo.

Una soluzione che la rende assimilabile alle tombe pavimentali, e come queste soggetta al calpestio dei passanti.

Un'installazione d'arte contemporanea, quella ideata da Demnig, che nel suo impianto generale è diffusa in 22 paesi europei, in 898 città della Germania, e che può ritenersi sotto il profilo storico artistico come il più grande esempio nel mondo di «museo diffuso della memoria»⁷.

Fuori dagli spazi museali, fuori dalle principali gallerie, lontane dagli ambienti delle più importanti e prestigiose manifestazioni internazionali di arte contemporanea, le sue iscrizioni si diffondono nelle piazze, nei vicoli, nelle strade delle città europee divenendo parte integrante del tessuto urbano, parte integrante, che piaccia o no, della città in divenire.

Ricco di sollecitazioni, e per molti aspetti pionieristico sotto il profilo

⁷Rinvio a <http://www.arteinmemoria.it/memoriediniciampo/home.htm>, sezione *Memorie d'inciampo* (ultima consultazione 06 luglio 2019).

estetico e museologico, mi appare, in particolare, il rapporto che l'opera stabilisce tra il fruitore, la piazza e la strada, sul tema della memoria.

Non, quindi, un segno retorico della tragedia della Shoah, ma traccia volta a sollecitare un confronto, che spesso diviene anche scontro, tra individuo e collettività, tra derive razziste e senso di comunità, tra memoria privata e memoria pubblica, tra mediazione tra spazio pubblico e spazio privato, tra storia, memoria e ricordo.

La scelta della strada o della piazza è, infatti, un azzardo a cui va incontro Demnig.

Un azzardo non prevedibile, non governabile fino in fondo da parte dell'artista tedesco che, come tale, può mettere a rischio la memoria, come del resto dimostrano i recenti quanto ripetuti atti vandalici cui nel tempo sono state soggette le pietre d'inciampo.

Appare evidente come il lavoro racchiuda, innegabilmente, al suo interno un inevitabile valore semantico di natura politica che trascende da un approccio meramente formale.

Ciò porta, necessariamente, lo storico dell'arte ad un'analisi che inquadri la sua opera all'interno di quell'ampio e complesso dibattito che da decenni e su più fronti s'interroga sulla trasmissione della memoria della Shoah.

Ma non solo: questo aspetto induce a porsi il problema sulla scia anche de *La Repubblica del dolore* di Giovanni De Luna, della relazione, del dialogo tra memoria e storia. Ciò unitamente alla necessità da parte dello storico dell'arte di distanziarsi dall'inegabile dimensione emotiva che può far da sfondo, e non solo da sfondo, a tutte quelle ricerche visuali che hanno come oggetto la Shoah⁸.

Non nascondo, quindi, che il lavoro di costruzione del percorso storiografico di questo ampio progetto sulle *Pietre d'inciampo* sia stato caratterizzato, da parte mia, da "un continuo fare e disfare" volto alla realizzazione di un contributo che mi auguro non asettico, pur se teso alla costruzione di un'idea di storiografia storico-artistica intesa come esercizio critico e che come tale legga, si sforzi di leggere, con le opportune contestualizzazioni, la

⁸G. De Luna, *La repubblica del dolore. Le memorie di un'Italia divisa*, Feltrinelli, Milano 2011.

storia.

A partire, dunque, pur nella vasta, ineludibile e corposa bibliografia (che non cito perché do per acquisita) mi riferirò alle pagine, per me fondanti, elaborate sul tema della memoria culturale, del ricordo, dell'oblio da Aleida Assmann, da Paul Ricoeur e da Giorgio Agamben⁹.

Pur nell'impianto storiografico prevalente, ho, dunque, cercato, sul fronte del metodo, come è ormai mia consuetudine da tempo, di tracciare dei percorsi in dialogo con altri ambiti di ricerca, in una sorta di intertesto che permetta a punti di vista affini di coesistere.

In definitiva, un approccio che vuole che ogni atto discorsivo sia strutturato dalle posizioni con cui si confronta.

Questa l'impostazione che ha orientato il mio ragionamento sollecitato dall'inquietante episodio di cronaca di via Madonna dei Monti.

La memoria intesa, dunque, per riprendere un concetto da me più volte ribadito, non come formula vuota, come esercizio di mera retorica ma come

⁹Questa mia riflessione centrata a partire dalla sciagurata azione del dicembre 2018 sul tema della sepoltura s'incrocia, inevitabilmente, con una molteplicità di temi e punti di vista che coinvolgono discipline diverse. Temi quali la Shoah, il diritto alla sepoltura, l'arte contemporanea, il diritto alla memoria e all'oblio, l'arte pubblica. Molte dunque le pubblicazioni notevoli che hanno segnato a partire dal secondo dopoguerra il dibattito storico culturale internazionale. Contributi che do per acquisiti. Basti pensare alle imprescindibili riflessioni di Adorno, per cui rinvio al suo *Dialettica negativa*, S. Petrucciani (a cura di), trad. it. di P. Lauro, Einaudi, Torino 2004, p. 361. Qui mi riferisco invece ai testi consultati per questo contributo. Riguardo A. Assmann mi riferisco a *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, C.H. Beck, München 1999, d'ora in poi citato solo nell'edizione italiana *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria*, trad. it. di S. Paparelli, Il Mulino, Bologna 2002; P. Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Seuil, Paris 2000, d'ora in poi citato solo nell'edizione italiana *La memoria, la storia, l'oblio*, trad. it. di D. Iannotta, Raffaello Cortina Editore, Milano 2003; G. Agamben, *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone. Homo sacer*, Bollati Boringhieri, Torino 1998; A. Zevi, *Monumenti per difetto. Dalle Fosse Ardeatine alle pietre d'inciampo*, Donzelli, Roma 2014; E. Loewenthal, *Contro il giorno della memoria*, ADD Editore, Torino 2014. A. Zevi, *Giorno della memoria*, in A. Portelli, (a cura di), *Calendario civile*, Donzelli, Roma 2017; A. Zevi, *Roma, Monti: rubate 20 pietre d'inciampo dedicate a vittime della Shoah*, in «la Repubblica», 10 dicembre 2018.

lettura volta alla condivisione, con tutte le difficoltà, le contraddizioni che questa comporta, di una cittadinanza democratica.

Materia incandescente che non esclude, non può escludere quella che parafrasando Abi Warburg si può chiamare come una memoria sociale basata su un «patrimonio di sofferenza dell'umanità». E che come tale appartiene, anche, alla collettività¹⁰.

Dopo l'uccisione di sei milioni di esseri umani tra ebrei ed altre vittime attuata dal nazismo, la "massa dell'assenza", osserva Aleida Assman in *Ricordare, Forme e mutamenti della memoria*, che cito nell'edizione italiana del 2002, "è cresciuta a dismisura"¹¹.

Ciò pone, inevitabilmente, su molti fronti alcuni interrogativi: sebbene, infatti, la memoria non possa essere imposta esiste, al tempo stesso, dal punto di vista etico, morale, un obbligo di memoria collettivo nel caso della Shoah.

Paul Ricoeur, ne *La Memoria, la storia, l'oblio*, scrive, a riguardo, della Shoah come di un'esperienza che comprende oltre alla sfera dolorosa e drammatica dei sopravvissuti e/o dei parenti delle vittime, una sfera pubblica che investe l'aspetto giuridico, politico e la moralità sociale¹².

Uno statuto di cittadinanza che va «condiviso e rinnovato nel tempo, con il tempo». Ricoeur sostiene che l'Olocausto, per riprendere il termine di derivazione anglosassone, è un'esperienza al limite che, come tale, apre un difficile varco rispetto alle consuete capacità di ricezione, di comprensione condivisa.

L'esperienza da condividere, da trasmettere è quella di un'umanità senza precedenti e ciò rende se non difficile, certamente problematico il percorso di avvio di ricostruzione storiografica.

Il rifiuto del negazionismo, e Ricoeur è ancora una volta una stella polare, si gioca a questo livello.

Le sue attente pagine conducono il lettore su percorsi ineludibili per chi si avvicina a questo capitolo della storia del Novecento, anche sul fronte

¹⁰ A. Assmann, *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria*, cit., p. 411.

¹¹ *Ibidem*.

¹² P. Ricoeur, *La memoria, la storia, l'oblio*, cit., p. 668.

della lettura storico-artistica, quali quelli della filosofia del diritto, del diritto penale, fornendo, qualora ce ne fosse bisogno, ulteriori strumenti per leggere retrospettivamente il genocidio razziale attuato dal nazismo e per trovare le necessarie parole e modalità per ricordarlo e studiarlo nel presente.

Si è trattato, non bisogna dimenticare, di crimini definiti come contro l'umanità secondo un *iter* giuridico che a partire dalle carte dei tribunali militari internazionali di Norimberga e di Tokyo dell'8 agosto del 1945 e del 19 gennaio del 1946, sino alla *Dichiarazione universale dei diritti dell'uomo* adottata dall'Assemblea Generale dell'Onu, del 10 dicembre del 1948 e al *Codice penale* del 1994, definiscono crimini imprescrittibili gli atti disumani, le persecuzioni che, in nome di uno Stato che pratica una politica di egemonia ideologica, sono stati perpetrati in maniera sistematica contro le persone, a ragione della loro appartenenza a una collettività razziale o religiosa e contro gli avversari di questa politica¹³.

Il giudizio di questi tribunali ha suscitato un'azione penale speciale di diritto internazionale e di diritto interno che definisce i crimini contro l'umanità come crimini di genocidio distinguendoli dai crimini di guerra. Ciò, dunque, pur nei pericoli, nei rischi a cui prima accennavo fa porre il problema dei mezzi a disposizione della storiografia per comprendere, elaborare, conservare e tramandare la cultura della memoria. Fa porre il problema, e faccio ancora mie le considerazioni di De Luna, su quale patto, su quali pilastri si debba costruire l'albero genealogico di una nazione e dell'Europa¹⁴.

Quali dunque i percorsi praticabili per evitare di incorrere sia nell'apiattimento retorico sia nel pericolo di strumentalizzare, sebbene in buona fede, fatti drammatici, e ancor più drammatici perché hanno coinvolto la popolazione civile?

Le strade percorribili a nostra disposizione sono diverse, tra loro correlate ma non necessariamente assimilabili.

Tra queste ne ho individuate alcune:

¹³ *Ivi*, p. 669. Rinvio, inoltre, al volume di Giovanni De Luna, *La repubblica del dolore*, cit.

¹⁴ G. De Luna, *La repubblica del dolore*, cit., p.13.

- «I luoghi del delitto», per citare sempre la Assmann, quali i campi di concentramento, vere e proprie fabbriche della morte che si fanno museo, memoriale¹⁵.
- *Le giornate della memoria* come questa odierna sebbene sottoposte al rischio, come osservava Giovanni De Luna nel già ricordato *La Repubblica del dolore* di divenire rituali soggetti, pur nelle buone intenzioni, a una sorta di depotenziamento¹⁶.
- La scuola, l'Università, la ricerca devono svolgere un ruolo fondamentale, sebbene su questo aspetto sia consapevole di aprire una voragine per l'ampiezza degli argomenti che non posso affrontare. Accenno, solo, all'importante contributo che possono fornire i manuali di storia dell'arte contemporanea sul tema della Shoah.
- E, infine, la pratica artistica contemporanea intesa nell'accezione più ampia del termine che investe ambiti della produzione culturale quali quello teatrale, letterario, cinematografico, storico-artistico.

Qui ricordo, per quanto attiene la ricerca artistica contemporanea, pur nella spiacevolezza del mero inventario, alcuni esempi di artisti che hanno fatto della Shoah, intesa come patrimonio collettivo della sofferenza, una cifra peculiare della loro ricerca. Penso, in particolare, a Boltansky, Kiefer, Richter, Naomi Teresa Salmon e, ancora per il contesto italiano, Mario Samonà, Fabio Mauri, Maria Dompè, Studio Azzurro¹⁷.

¹⁵A. Assmann, *Ricordare*, cit., cap. *La memoria come Patrimonio di sofferenza*, p. 413 e ss. Dall'intestazione del capitolo è liberamente tratto il titolo del mio intervento.

¹⁶G. De Luna, *La repubblica del dolore*, cit., pp. 9-18. Fondamentale è il testo di E. Loewenthal, *Contro il giorno della memoria*, ADD Editore, Torino 2014.

¹⁷L'intervento del 30 gennaio 2019 era accompagnato da una serie di immagini di opere realizzate da alcuni tra gli artisti citati. In particolare: *Asservate* di N.T. Salmon (<http://www.naomiterzasalmon.net/projects/asservate.html>); *Maison manquante*-Berlino di Ch. Boltanski (<http://www.rudedo.be/amaranto9/frankrijk/christian-boltanski-1944/christian-boltanski-la-maison-manquante-1990/>); *Ebrei* di F. Mauri (<http://www.fabiomauri.com/opere/performance/ebrea.html>); *Il Memoriale degli italiani di Auschwitz-13 Aprile 1980* di L. Belgiojoso, P. Levi, M. "Pu-

In particolare, nel tratto tematico comune a tutti gli artisti che si accostano al tema della Shoah, analogamente a Demnig, sia Boltansky sia la Salmon lavorano sul tema dell'assenza.

L'assenza come presenza per riprendere l'oggetto centrale del mio ragionamento.

Come rendere concreta l'assenza, come elaborarne il ricordo?

Demnig nell'intero progetto interviene sui luoghi dove si è manifestato l'orrore scegliendo non i campi di sterminio ma l'abitazione privata.

Abitazione come metafora anche della banalità del quotidiano da cui improvvisamente alcuni sono stati privati, e senza motivazione alcuna, perché non sopravvissuti per mano di altri, al diritto alla vita.

Un'assenza che si è cercato di ricomporre, di colmare, attraverso la vasta operazione delle pietre d'inciampo e che il gesto vandalico del dicembre 2018 ha, apparentemente, nuovamente cancellato.

Cosa è successo nel periodo intercorso tra la profanazione e la rinnovata installazione? L'atto scellerato ha inizialmente prodotto una buca, una sorta d'impronta, di calco di qualcosa che non c'era più, ovvero le pietre d'inciampo e con esse la memoria delle famiglie deportate e uccise.

Già il giorno stesso è nata una sorta di edicola spontanea, estemporanea, con la riproduzione delle pietre divelte con i nomi e le date di nascita e di morte dei componenti delle famiglie Di Castro e Di Consiglio.

Un giusto ricordare in reazione al cancellare, un civile omaggio da parte di sconosciuti.

Il vuoto improvviso è tornato ad essere un pieno.

pino" Samonà, N. Risi, L. Nono (https://it.wikipedia.org/wiki/Cronaca_di_una_deportazione_-_Il_Memoriale_di_Auschwitz); 27 Gennaio 2002, *intervento site specific*-Sinagoga, Roma di M. Dompè (<http://www.mariadompe.com/>); *Mutability*, Cimitero Acattolico di Roma-2006 di S. Stucky; *Chiaroscuro-Opera di arte pubblica*, Roma, 2018/2019 di A. Jaar (<http://www.artemagazine.it/mostre/item/8281-il-maxxi-presenta-l-opera-chiaroscuro-dell-artista-cileno-alfredo-jaar>). Infine, accompagnava la mia selezione il lavoro di S. Stucky e S. Trappolini *Arredo urbano*, 2011 (un video non legato al tema della Shoah bensì a quello del "sacro" e della sepoltura e per questo motivo da me incluso nella selezione di opere proposta).

Un vuoto eloquente, come ho affermato, che si carica, a mio avviso, di un potenziale simbolico rendendo, così, ancor più forte il lavoro di Demnig.

La traccia delle pietre con i nomi e la data di nascita e di morte dei componenti delle famiglie Di Castro, Di Consiglio, Di Tivoli e Moscato era divenuta nel non esserci più una testimonianza pubblica ma anche un memento continuo con tutte le implicazioni giuridiche, estetiche, storiche e antropologiche che ne conseguono di quei drammi personali e collettivi fornendo, inoltre, un'occasione di meditazione ulteriore sulla morte.

Si è trattato di un crimine, da parte dei nazisti, contro la natura stessa dell'essenza umana perché è stato negato, tolto, insieme alla vita il diritto di esistere, attraverso la mancata sepoltura, nell'eternità.

Alla luce di questo aspetto, le pietre d'inciampo acquistano corpo non diventando una delle molte installazioni di arte contemporanea sul tema della Shoah ma un'operazione di civiltà, perché consentano l'elaborazione del lutto, anche qualora queste siano oggetto di bieche profanazioni.

Da qui il senso poi non troppo indecifrabile della mia citazione in calce a *Le Rime* di Alfieri¹⁸.

Lo sfregio alle pietre d'inciampo attua, pur se in forma grossolana, una sorta di *damnatio memoriae* espressione dell'ignoranza di chi l'ha praticata che nella negazione brutale compiuta attraverso la cancellazione ne fa oggi, come già nei cippi antichi, una traccia permanente.

Il vuoto, il "buco" prodotto su quella che tecnicamente posso definire, sulla scia della scultura classica, "come permanenza del piano", ovvero in questo caso il manto stradale, diviene, necessariamente, luogo di accadimento e interazione con la persona, con il passante, con il fruitore dando vita ad una rimodellazione che a mio parere non cancella la memoria; al contrario ne esalta, ne rafforza il ricordo.

Se l'originale è perduto noi lo sentiamo ancor più nell'assenza, come drammatico elemento mancante in relazione al resto, a ciò che resta. Una mancanza dovuta ad un'opera espropriata dal luogo, che era nata efficacemente in rapporto con il luogo.

¹⁸V. Alfieri, *Poesie originali*, Dai torchi del Majno, Piacenza 1810, p. 221. Il giorno dell'intervento la citazione da Alfieri apriva la proiezione d'immagini. In questa sede è posta in calce a questo scritto.

Una relazione che mi piace definire come “di necessità”. Una “relazione di necessità” che fa realmente e non strumentalmente del lavoro dell’artista tedesco un intervento *site specific*.

Le pietre d’inciampo impongono, costringono in questi tempi frenetici e in direzione opposta alle intenzioni del gesto del 9 dicembre un ragionamento sul concetto apparentemente antico e obsoleto di *pietas*. *Pietas* che diviene chiave di accesso per ricordare, descrivere l’orrore, l’immane tragedia dei campi di sterminio. *Pietas* intesa come valore, come sentimento a cui si è legati da vincoli affettivi, familiari, sociali, come compassione e rispetto.

Attraverso la memoria eternatrice della sepoltura e del nome del sepolto, si accede al diritto di eternità acquisita.

L’operazione condotta da Demnig si fa, in senso lato, quindi, in quell’inscindibile connubio tra forma e contenuto, luogo di rivelazione, memento, espressione di risarcimento sia individuale sia collettivo.

Un simbolo, nella tragedia che l’ha generato, accumulatore di energia. Concludo sparigliando apparentemente le carte, con la citazione di un lavoro recente dell’artista cileno Alfredo Jaar e che ben si presta a commentare il gesto vandalico di via Madonna dei Monti.

Jaar in occasione della mostra *La Strada. Dove si crea il mondo*, al Maxxi di Roma, ha realizzato, come sua consuetudine, un intervento pubblico, tappezzando i muri della città con un manifesto non firmato che citava una frase tratta dai *Quaderni dal carcere* di Gramsci: «Il vecchio mondo sta morendo/quello nuovo tarda a comparire /E in questo chiaroscuro /nascono i mostri»¹⁹.

¹⁹Hou Hanru (a cura di), *La Strada. Dove si crea il mondo*, catalogo della mostra tenutasi a Roma, MAXXI, ottobre 2018 - aprile 2019, Quodlibet, Macerata 2018. *Chiaroscuro*, 2018 è il titolo del citato lavoro di Alfredo Jaar che riporta la frase di Antonio Gramsci tratta dai *Quaderni dal carcere*, quaderno 3, Einaudi, Torino 1975, p. 311.

Visita il nostro catalogo:



Finito di stampare nel mese di
Aprile 2020
Presso la ditta Photograph s.r.l. - Palermo
Progetto grafico di copertina: Luminita Petac
Editing e Typesetting: CRF