

LA “MEMORIA EREDITARIA”: LA SHOAH NEL ROMANZO E NEL FILM *GEBÜRTIG*, DI ROBERT SCHINDEL

di *Alessandro Costazza*

Premessa: la “seconda generazione” di scrittori ebreo-tedeschi

Il fatto che nelle terre dei carnefici vivano ancora le vittime di un tempo non è per nulla un fatto scontato, considerato che lo stesso Congresso Internazionale Ebraico aveva affermato nel 1948 che nessun ebreo avrebbe più calpestato il suolo tedesco e austriaco. Quanti dopo la chiusura dei campi per *Displaced Persons* all’inizio degli anni ’50 decisero di “fare l’impensabile”,¹ rimanendo in quei paesi che avevano ideato e organizzato lo sterminio del loro popolo e parlando la lingua dei carnefici, pagarono questa decisione con grandi sensi di colpa nei confronti degli altri ebrei sparsi per il mondo e furono costretti a rimuovere quello che avevano subito, per cercare di integrarsi e di assimilarsi nella società che li ospitava.²

¹ Così il titolo del libro di RUTH GAY, *Das Undenkbare tun: Juden in Deutschland nach 1945*, München, Beck, 2001.

² Sul destino degli ebrei in Austria e in Germania dopo il 1945, sulle motivazioni che spinsero molti a rimanere, sulle rinunce e compromessi che questa scelta ha comportato, si vedano, oltre all’opera già citata di Gay: ERICA BURGAUER, *Zwischen Erinnerung und Verdrängung – Juden in Deutschland nach 1945*, Reinbeck bei Hamburg, Rowohlt, 1993; MICHAEL BRENNER, *Nach dem Holocaust. Juden in Deutschland 1945-1950*, München, Beck, 1995; OTTO R. ROMBERG, SUSANNE URBAN-FAHR (a c. di), *Juden in Deutschland nach 1945 – Bürger oder ‘Mit’-Bürger?*, Frankfurt a.M., Tribüne-Verlag, 1999; RICHARD CHAIM SCHNEIDER, *Wir sind da! Die Geschichte der Juden in Deutschland von 1945 bis heute*, Berlin, Ullstein Verlag, 2000; JULIUS H. SCHOEPS (a c. di), *Leben im Land der*

In questo clima di rimozione del passato e di assimilazione solo esteriore è cresciuta la “seconda generazione”³ di scrittori ebreo-tedeschi, vale a dire quegli autori nati dopo la fine della guerra che si definiscono esplicitamente ebrei e trattano nelle loro opere temi tipicamente ebraici.⁴ Pur non costituendo né un movimento né un gruppo letterario con finalità, contenuti o caratteristiche formali comuni, questi scrittori condividono una serie di temi ricorrenti nelle loro opere. La tematica comune più centrale è senz’altro costituita dalla ricerca della propria identità, tema a sua volta strettamente collegato con quello del rapporto con i genitori, con la cultura, le tradizioni e la religione ebraica e non da ultimo con lo stato di Israele.⁵

Täter. Jüdisches Leben im Nachkriegsdeutschland (1945-1952), Berlin, Jüdische Verlagsanstalt, 2001; KATJA BEHRENS (a c. di), *Ich bin geblieben - warum? Juden in Deutschland - heute*, Gerlingen, Bleicher-Verlag, 2002, qui soprattutto WOLFGANG BENZ, *Juden in Deutschland nach 1945. Zwischen Antisemitismus und Philosemitismus*, pp. 7-33. Per quanto riguarda in particolare l’Austria cfr. RUTH BECKERMANN, *Unzugehörig: Österreicher und Juden nach 1945*, Wien, Löcker, 1989; EVELYN ADUNKA, *Die vierte Gemeinde. Die Wiener Juden in der Zeit von 1945 bis heute*, Berlin, Philo Verlag, 2000.

³ Sulle difficoltà di una precisa definizione della “seconda generazione”, che farebbero preferire l’espressione “generazione dopo la Shoah”, cfr. HARTMUT STEINECKE, “Deutsch-Jüdische” *Literatur heute. Die Generation nach der Shoah*, in SANDER L. GILMAN, HARTMUT STEINECKE (a c. di), *Deutsch-Jüdische Literatur der Neunziger Jahre. Die Generation nach der Shoah*, Berlin, Erich Schmidt Verlag, 2002, pp. 9-16, qui pp. 9 sg.

⁴ Tra gli autori più significativi possono essere qui ricordati per la Germania Barbara Honigmann, Esther Dischereit, Rafael Seligmann, Maxim Biller e Lothar Schöne, per l’Austria Robert Schindel e Doron Rabinovici, per la Svizzera, infine, Daniel Ganzfried. Cfr. sulla nuova cultura ebraico-tedesca e in particolare su questi scrittori di “seconda generazione”: SANDER L. GILMAN, KAREN RAMLER (a c. di), *Reemerging Jewish Culture in Germany: Life and Literature Since 1989*, New York, London, University Press, 1994; MANUEL KOEPPEN, *Auschwitz im Blick der zweiten Generation. Tendenzen der Gegenwartsprösa (Biller, Grossmann, Schindel)*, in ID. (a c. di), *Kunst und Literatur nach Auschwitz*, Berlin, Erich Schmidt Verlag, 1993, pp. 67-82; THOMAS NOLDEN, *Junge jüdische Literatur. Konzentrisches Schreiben in der Gegenwart*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 1995; ANAT FEINBERG, *Die Splitter auf dem Boden. Deutschsprachige Autoren und der Holocaust*, in HEINZ LUDWIG ARNOLD (a c. di), *Literatur und Holocaust*, München, Text + Kritik, 1999, pp. 48-58; HELENE SCHRUFF, *Wechselwirkungen. Deutsch-Jüdische Identität in erzählender Prosa der ‘Zweiten Generation’*, Hildesheim, Zürich, New York, Georg Olms Verlag, 2000; GILMAN, STEINECKE (a c. di), *Deutsch-Jüdische Literatur der neunziger Jahre*; RITA CALABRESE (a c. di), *Dopo la Shoah. Nuove identità ebraiche nella letteratura*, Pisa, Edizioni ETS, 2005.

⁵ A ognuna di queste tematiche è dedicato un capitolo del libro di H. SCHRUFF, *Wechselwirkungen*.

Un tema presente, anche se non sempre centrale, in quasi tutte le opere di questi autori è poi naturalmente quello della Shoah,⁶ di cui essi hanno perlopiù solo un'esperienza molto mediata e 'di seconda mano', costruita cioè a partire dagli scarsi racconti dei genitori, da film, immagini, memorie, autobiografie, romanzi e letture di ogni genere. Non stupisce, dunque, che anche le rappresentazioni della Shoah presenti nelle loro opere siano – a parte rarissime eccezioni, in cui la persecuzione e lo sterminio degli ebrei vengono vissuti per così dire direttamente, attraverso una sorta di immedesimazione onirica – molto indirette e mediate. Si tratta, il più delle volte, di associazioni improvvise e involontarie, del riaffiorare di una memoria ereditaria che rimanda – pur in un contesto differente – a quegli avvenimenti. Altre volte, invece, assistiamo al tentativo cosciente e intenzionale di avvicinarsi al luogo dell'indicibile attraverso una visita ai campi di concentramento oppure durante una passeggiata in un cimitero ebraico. Tutti questi tentativi, mediati spesso anche dalla lettura di altre opere letterarie, finiscono però inevitabilmente per fallire, cosicché l'indicibile rimane tale e può venir detto solo in maniera indiretta o "anestetica" – per utilizzare il termine introdotto di Lyotard –, attraverso la rappresentazione cioè del fallimento di ogni tentativo di rappresentazione.⁷

1. Robert Schindel: "memoria come resistenza"

Benché Robert Schindel, noto soprattutto come poeta⁸ e autore di un unico romanzo intitolato *Gebürtig*, sia nato già il 4 aprile 1944, egli va

⁶ Cfr. *ivi*, pp. 103-137.

⁷ Cfr. in particolare NOLDEN, *Junge jüdische Literatur*, pp. 127 sgg. Cfr. per una chiara disamina della posizione di Lyotard CHRISTINA PFESTROFF, *Lyotard und der topos der Undarstellbarkeit*, in SUSANNE DÜWELL, MATTHIAS SCHMIDT (a. c. di), *Narrative der Shoah. Repräsentationen der Vergangenheit in Historiographie, Kunst und Politik*, Paderborn, München, Wien, Zürich, Ferdinand Schöningh, 2002, pp. 229-244.

⁸ Le sue raccolte di poesie sono le seguenti: ROBERT SCHINDEL, *Obneland. Gedichte*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1986; ID., *Geier sind pünktliche Tiere. Gedichte*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1987; ID., *Im Herzen der Krätze. Gedichte*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1988; ID., *Ein Feuerchen im Hintennach. Gedichte*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1992; ID., *Immer nie. Gedichte vom Moos der Neunzigerhöhlen*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 2000; ID., *Nervös der Meridian. Gedichte*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 2003; ID., *Zwischen dir und mir wächst das Paradies. Liebesgedichte*. Frankfurt a.M., Leipzig, Insel Verlag, 2003.

considerato a tutti gli effetti un tipico rappresentante della “seconda generazione”. Figlio di genitori ebrei, perseguitati tuttavia più in qualità di comunisti che in quanto ebrei – la madre sopravvisse ad Auschwitz e Ravensbrück, mentre il padre venne fucilato a Dachau –,⁹ egli sostiene di essersi sentito ebreo fin dai primi anni di vita, nonostante non avesse ottenuto un’educazione ebraica e fosse anzi stato contagiato fin da piccolo da quella che egli chiama l’“infezione ideologica” dello stalinismo.¹⁰ Il suo “essere ebreo” rappresenta secondo lui “un prodotto diretto dell’Olocausto”, perché prima dello sterminio nessun ebreo non religioso e non sionista come lui avrebbe mai scorto qualcosa di speciale nel proprio ebraismo.¹¹ In quanto “sopravvissuto” (“Übriggebliebener”, letteralmente: “rimasto”, “avanzato”), però, egli non può assolutamente dimenticare il proprio “essere ebreo”, se non vuole farsi complice del progetto di sterminio degli ebrei pianificato da Hitler e dai nazisti.¹² Per questo stesso motivo egli ritiene non solo che ogni assimilazione degli ebrei sia impossibile,¹³ ma che una normalizzazione del loro rapporto sia anzi addirittura “oscena”.¹⁴

Ciò che lega Schindel tanto ai suoi antenati che agli altri “rimasti” come lui, ai rappresentanti cioè della “seconda generazione” che non hanno vissuto direttamente il dolore e la persecuzione,¹⁵ è però solo la memoria, quello che egli chiama un “fantastico ricordo prenatale” (“eine phantastische, pränative Erinnerung”).¹⁶ E poiché questo ricordo, che Schindel definisce anche una “memoria storico-culturale”, non è semplicemente dato, per così dire “presente nei geni”,¹⁷ ma deve venir invece ricercato e

⁹ Cfr. R. SCHINDEL, *Alltag im Sinnen*, in ID., *Gott schützt uns vor den guten Menschen. Jüdisches Gedächtnis – Auskunftsbüro der Angst*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1995, pp. 9-26, qui pp. 9 sg.

¹⁰ *Ivi*, pp. 13 sgg.

¹¹ Cfr. SCHINDEL, *Judentum als Erinnerung und Widerstand*, in ID., *Gott schützt uns vor den guten Menschen*, pp. 27-34, qui p. 27. Cfr. ID., *Literatur – Auskunftsbüro der Angst*, p. 112.

¹² SCHINDEL, *Judentum als Erinnerung und Widerstand*, in ID., *Gott schützt uns vor den guten Menschen*, p. 28.

¹³ SCHINDEL, *Wer der Folter erlag, kann nicht mehr heimisch werden in der Welt*, *ivi*, pp. 121-136, qui pp. 135 sg.

¹⁴ SCHINDEL, *Schweigend ins Gespräch vertieft. Anmerkungen zu Geschichte und Gegenwart des jüdisch-nichtjüdischen Verhältnisses in den Täterländern*, in ID., *Mein liebster Feind. Essays, Reden, Miniaturen*. Frankfurt a.M., Suhrkamp, 2004, pp. 15-22, qui p. 22.

¹⁵ SCHINDEL, *Judentum als Erinnerung und Widerstand*, p. 31.

¹⁶ *Ivi*, p. 29.

¹⁷ SCHINDEL, *Literatur – Auskunftsbüro der Angst*, p. 114.

costruito come forma fondante dell'identità,¹⁸ anche l'"essere ebreo" diventa per lui allora un vero e proprio atto di "resistenza".¹⁹

Da questa memoria, che è anche resistenza, deriva però per Schindel la sua stessa letteratura. Essa nasce bensì, come egli spiega diffusamente nelle sue lezioni di poetica, dalla paura o dall'angoscia²⁰ ed è anzi un modo per esorcizzarla, scaricandola magari sul lettore.²¹ Questa angoscia ha però un'origine ben precisa: essa è ad un tempo frutto di lontane esperienze individuali, di oscuri ricordi di un bombardamento vissuto in un rifugio antiaereo quali un mattone caracollante o uno stormo di uccelli rapaci che si trasforma in uno stormo di bombardieri,²² ma anche di una memoria storico-culturale più vasta, quella cioè dell'intero popolo ebraico.²³ È proprio questa memoria, assieme ai ricordi individuali, a esprimersi nella letteratura. Poiché però "memoria e coscienza si escludono a vicenda",²⁴ sia i ricordi individuali che la memoria storico-culturale diventano una sorta di motore segreto della scrittura, la quale si scrive per così dire da sé, mentre l'Io cosciente può tentare tutt'al più di orientarla e di organizzarla.²⁵ Non a caso Schindel definisce dunque questo tipo di scrittura una "scrittura ebraica", perché essa affonda proprio nel dramma della Shoah le sue radici più profonde.²⁶

¹⁸ SCHINDEL, *Judentum als Erinnerung und Widerstand*, p. 32.

¹⁹ Di qui il titolo significativo del già citato saggio di Schindel *Judentum als Erinnerung und Widerstand* (Ebraismo come ricordo e resistenza).

²⁰ Non per niente Schindel intitola le sue lezioni di poetica *Literatur – Auskunftsbüro der Angst* (Letteratura – Ufficio informazioni dell'angoscia).

²¹ Cfr. SCHINDEL, *Literatur – Auskunftsbüro der Angst*, p. 80, con riferimento proprio al romanzo *Gebürtig*.

²² Cfr. la ricorrenza di queste due immagini nelle sue lezioni di poetica, *ivi*, pp. 59 sgg., 66, 68, 89 sg., 92 sg., 100.

²³ *Ivi*, pp. 107 sg.

²⁴ *Ivi*, p. 108.

²⁵ *Ibidem*: "Da schreibt es eben in einem, und ICH versucht hinterherzurennen und sowohl ordnend als auch selektierend Schadensbegrenzung zu organisieren." Trad. it.: "Viene scritto dentro a uno, e IO cerca di correre dietro e di organizzare una limitazione dei danni sia ordinando che compiendo una selezione." Quando non è diversamente indicato, le traduzioni sono opera mia.

²⁶ Cfr. *ivi*, p. 106: "Das jüdische Schreiben, das ist, als schriebe ich autonom und dem Künstlerischen verpflichtet, tatsächlich schreibt sich ein Gedächtnis, und dieses scheint mir bloß aus der Hand zu fallen aufs Papier." Trad. it.: "Lo scrivere ebraico è come se io scrivessi in maniera autonoma, preoccupandomi solo dell'aspetto artistico, mentre in realtà è una memoria che scrive se stessa e questa mi sembra solo cadere dalla mano sulla carta". Cfr. anche più avanti pp. 112 sgg.

2. "Gebürtigkeiten": i "ricordi ereditari"

Proprio queste "memorie prenatali" di cui parla Schindel, che fondano in quanto atto di resistenza l'identità ebraica della "seconda generazione", costituiscono, come annuncia già il titolo stesso, il vero contenuto del romanzo. "Gebürtig", che come aggettivo significa letteralmente "di nascita", indica infatti, soprattutto nell'inusuale sostantivizzazione "Gebürtigkeit", tutto quello che ogni individuo porta con sé dalla nascita come una sorta di "eredità prenatale", vale a dire le esperienze e i ricordi dei propri antenati e dei propri genitori.²⁷ È evidente che una simile "ere-

²⁷ La domanda viene posta nel romanzo da un personaggio non ebreo, vale a dire da Susanne Ressel, la quale si chiede: "Kann ein Mensch überhaupt bei sich selbst anfangen, wenn er mit sich lebt? Muß ich meine Vorzeit hineinhängen, um dazustehen?" Trad. it.: "È mai possibile cominciare con se stessi, quando si vive con sé? Non devo agguingerci il passato anteriore alla mia esistenza, per stare nel presente?" R. SCHINDEL, *Gebürtig*. Roman, Frankfurt a.M., Suhrkamp Verlag, 1994 (I ed. 1992), p. 176. D'ora in avanti, i riferimenti alle pagine del romanzo *Gebürtig* verranno fatti direttamente nel testo tra parentesi tonde. Esiste anche una traduzione italiana di questo romanzo: SCHINDEL, *Uwaga. Gli ultimi testimoni*, a c. di Matilde de Pasquale, Roma, Empiria, 1997. Per esigenza di maggior aderenza letterale al testo, le traduzioni dei passi citati sono però opera mia. Per ulteriori approfondimenti su diversi aspetti del romanzo si confrontino, oltre ai passi relativi a quest'opera in NOLDEN, *Junge jüdische Literatur* e in H. SCHRUFF, *Wechselwirkung*, i seguenti lavori: NEVA SLIBAR, *Anschreiben gegen das Schweigen. Robert Schindel, Ruth Klüger, die Postmoderne und Vergangenheitsbewältigung*, in ALBERT BERGER, GERDA ELISABETH MOSER (a c. di), *Jenseits des Diskurses. Literatur und Sprache in der Postmoderne*, Wien, Passagen, 1994, pp. 337-356; HILDEGARD KERNMEYER, *Gebürtig Ohneland. Robert Schindel: Auf der Suche nach der verlorenen Identität*, in "Modern Austrian Literature" 27, 3/4 (1994), pp. 173-192; RENATE POSTHOFEN, *Erinnerte Geschichte(n): Robert Schindels Roman Gebürtig*, *ivi*, pp. 193-211; DOROTHEE KIMMICH, *Kalte Füße. Von Erzählprozessen und Sprachverdikten bei Hannah Arendt, Harry Mulisch, Theodor W. Adorno, Jean François Lyotard und Robert Schindel*, in NICOLAS BERG, JESS JOCHIMSEN, BERND STIEGLER (a c. di), *Sboah. Formen der Erinnerung. Geschichte. Philosophie. Literatur. Kunst*, München, Fink Verlag, 1996, pp. 93-106; HILDEGARD NABBE, *Die Enkelkinder des Doppelaeders. Einblendung von politischer Vergangenheit in den Alltag der Gegenwart in Robert Schindels Roman 'Gebürtig'*, in "Modern Austrian Literature", 32, 2 (1999), pp. 113-124; MICHAEL OSSAR, *Gegenwartsbewältigung in Robert Schindels 'Gebürtig'*, in WOLFGANG BRAUNGART, MANFRED KOCH (a c. di.), *Ästhetische und religiöse Erfahrungen der Jahrhundertwenden*, Paderborn et al., Schöningh, 2000, pp. 197-218; H. STEINECKE, "nachgeboren, also spielend". *Literatur als Erinnerung in Robert Schindels Roman 'Gebürtig'*, in BOIXO PLACHTA (a c. di), *Literatur als Erinnerung. Winfried Woessler zum 65. Geburtstag*, Tübingen, Max Niemeyer, 2004, pp. 313-323. Un'analisi approfondita del romanzo è conte-

dità prenatale” è costituita per i rappresentanti della “seconda generazione”, tanto per i figli delle vittime che per quelli dei carnefici,²⁸ dalla storia recente della Shoah.

Nelle tre storie principali che costituiscono il romanzo si incontrano, si giustappongono e si scontrano dunque non tanto degli individui, quanto piuttosto diversi ‘ricordi ereditati’, diversi passati, o meglio ancora, uno stesso passato visto da diversi punti di vista, che condiziona in maniera diversa ma profonda tutti i comportamenti di ebrei e non ebrei nel presente.

La storia di Gebirtig – il cui nome è significativamente la traduzione in yiddish del termine tedesco che dà il titolo al romanzo – si propone proprio di dimostrare “wie wenig die Juden aus den Kazetts herauskommen, falls sie herauskamen”²⁹ (25). In questa vicenda incontriamo infatti un ebreo che, dopo aver fatto da giovanissimo l’esperienza del campo di concentramento, era emigrato negli Stati Uniti, dove era diventato un drammaturgo di successo internazionale. Egli aveva cercato di tagliare definitivamente tutti i ponti con il passato, respingendo ogni invito ufficiale a tornare in Austria, vietando anzi la traduzione in tedesco delle sue opere e rifiutandosi soprattutto di scrivere un pezzo teatrale sul campo di concentramento (90; 145). Benché affermi di non credere che “la via della redenzione si chiama ricordo” (147), egli viene tuttavia ripetutamente sopraffatto dai ricordi della sua infanzia, e la sua stessa passione per donne polacche quarantenni, che potrebbero essere in un certo senso delle sopravvissute (89), dimostra come egli non sia in verità “ancora uscito completamente dal lager” (178). Il passato lo raggiunge infatti di nuovo nella figura di Susanne Ressel, la giovane donna che vorrebbe a tutti i costi portare Gebirtig a Vienna per farlo testimoniare in un processo contro un criminale nazista. Poiché il padre di lei, comunista e combattente in Spagna, rinchiuso come Gebirtig nel campo di concentramento di Ebensee, era morto di infarto poco dopo aver riconosciuto il criminale nazista Egger, Susanne aveva assunto il compito di farlo condannare come una missione e un’eredità lasciatale dal padre. Al rifiuto di Gebirtig di con-

nuta anche nel libro di ARIANE EICHENBERG, *Zwischen Erfahrung und Erfindung. Jüdische Lebensentwürfe nach der Shoah*, Köln, Weimar, Wien, Böhlau, 2004, pp. 252-275.

²⁸ Cfr. SCHINDEL, *Literatur – Auskunftsbüro der Angst*, pp. 113 sg.

²⁹ Trad. it.: “quanto poco gli ebrei escano dai campi di concentramento, nel caso ne siano usciti”.

frontarsi con il proprio passato, da cui pure non riesce a staccarsi, si contrappone quindi l'assunzione cosciente da parte di Susanne di una memoria che non è sua ma che è solo 'ereditata'.³⁰

L'altra storia narrata nel romanzo è quella del rapporto tra l'ebreo Danny Demant e Christiane – *nomen est omen* – Kalteisen. Negli ambienti culturali alternativi frequentati da Danny Demant troviamo innanzitutto i vari modi degli ebrei di "seconda generazione" di definire la propria identità rispetto alla Shoah:³¹ si va dall'identificazione melodrammatica dell'"ebreo immaginario"³² o "organo ebraico stonato" (41; 106; 247; 337) Mascha Singer, che arriva addirittura a raggiungere un "peso da campo di concentramento" (201), all'identità ebraica ritrovata da Emanuel Katz solo dopo la morte del padre e indossata poi quasi come una provocazione (114); dal desiderio di Danny Demant di lasciar riposare in pace gli ebrei morti, senza voler "affilare" anche la "cenere delle loro ossa" (16), fino al rifiuto assoluto del poeta Paul Hirschfeld, critico di ogni "Antisemiten-riecherei" (mania di annusare ovunque antisemiti) e "Judozentrismus" (ebreo-centrismo) (142) e stanco di farsi prescrivere da Hitler la propria identità (264). Qualunque sia la posizione dei diversi personaggi nei confronti del loro essere ebrei e in particolare della Shoah, incontriamo comunque sempre una insuperabile "parete di vetro" (12) che divide non solo Mascha dai suoi amanti stiriani o Katz dalle sue nordiche valchirie bionde, ma anche lo stesso Danny Demant da Christiane: ciò che separa ebrei e non-ebrei e rende impossibile la normalità persino in un rapporto d'amore è infatti la diversa sensibilità verso il passato.³³

³⁰ Si veda soprattutto il dialogo tra Susanne e Gebirtig nell'appartamento newyorchese di quest'ultimo: SCHINDEL, *Gebürtig*, pp. 167 sgg.

³¹ Alla problematica della ricerca della propria identità ebraica nelle figure maschili e femminili del romanzo è dedicato il saggio di KERLMAYER, *Gebürtig Ohneland*.

³² Nota categoria introdotta da ALAIN FINKIELKRAUT, *Le juif imaginaire*, Paris, Editions du Seuil, 1983, utilizzata spesso in riferimento al romanzo di Schindel. Cfr. la recensione firmata S.L. [SIGRID LÖFFLER], *Der eingebildete Jude. Robert Schindels Roman debüt "Gebürtig" macht Rumor – nicht nur in der Wiener Beisl-Bohème*, in "Profil", 16 marzo 1992. Questa categoria viene impiegata anche da Helene Schruoff per interpretare il romanzo: SCHRUOFF, *Wechselwirkungen*, pp. 127-133.

³³ Cfr. in particolare l'insensibilità di Christiane Kalteisen per lo sterminio degli ebrei: ella è stanca di sentire i continui discorsi su Auschwitz fatti da Danny Demant e dai suoi amici e più tardi paragona Eichmann a un *serial killer* e i milioni di ebrei uccisi alla caccia alle streghe. SCHINDEL, *Gebürtig*, pp. 200, 261, 263.

Il passato non ritorna in questo filone del romanzo solo nelle allusioni dei vari personaggi alle esperienze dei propri genitori, ma viene presentato anche come esperienza direttamente vissuta nei sogni della morente Amalie Katz, madre di Emanuel, che si rivede ancora a Birkenau e teme di non superare questa volta la selezione di Mengele o di ricevere una puntura nel cuore da parte di Klehr (196 sg.), ovvero nella narrazione della sopravvissuta Ilse Singer (283 sgg.), la quale sa raccontare fin nei minimi particolari la propria convivenza a Theresienstadt con Sonja Okun e le vicende successive della vita di quest'ultima (283 sgg.; 293 sgg.; 300 sgg.), ma ha invece significativamente dimenticato, o meglio rimosso, le quattro settimane da lei stessa trascorse ad Auschwitz (294 sg.). Questi ricordi di Ilse Singer si intrecciano poi in maniera sottile e misteriosa con i ricordi quasi allucinati in cui Danny Demant si immedesima completamente e senza soluzione di continuità con il proprio zio Josef, internato anche lui a Theresienstadt (173 sg.). Più tardi Danny Demant si identificherà anche con il proprio padre Heinrich, esule in Francia e attivo nella resistenza (240 sg.; cfr. anche 156 sg.), il quale non poteva secondo Demant che finire male, poiché – per una paradossale inversione temporale – “portava con sé la faccia del figlio” (159). La memoria ereditaria diventa dunque, in questi episodi di identificazione, addirittura esperienza vissuta.³⁴

Un'esperienza diretta è anche quella narrata nel terzo racconto che costituisce il romanzo. Il protagonista di questa vicenda, il giornalista Konrad Sachs, viene raggiunto infatti dopo il quarantesimo anno di età da un passato che aveva fino ad allora rimosso, apparentemente con successo. Egli è il figlio del Governatore Generale della Polonia, condannato e giustiziato al processo di Norimberga, e aveva trascorso in campo di concentramento, dove veniva chiamato il “Principe della Polonia”, i giorni della sua infanzia. Questo passato ritorna ora sotto forma di incubi spaventosi, in cui egli si vede come un bambino seduto su un trattore accanto al padre, mentre dal cielo piovono teschi, che l'erpice trainato dal trattore sotterra immediatamente (149 sgg.). Un simile sotterramento non riesce però più a Konrad adulto, che deve spesso opporsi alla voce del “Principe della Polonia” risvegliatosi dentro di lui. Dopo aver abbandonato la moglie ed esser stato vittima di forti crisi depressive, Konrad Sachs

³⁴ Cfr. SCHRUFF, *Wechselwirkungen*, pp. 112-115.

cerca un'assoluzione e una redenzione soprattutto presso gli ebrei, vale a dire prima presso Emanuel Katz, il quale, vergognandosi e senza conoscere il suo passato, lo tranquillizza (128), e più tardi presso Danny Demant, che dopo aver ascoltato a lungo la sua confessione gli concede "una specie di assoluzione" (330).

Questa vicenda, ispirata tra l'altro alla storia reale che il giornalista Niklas Frank ha narrato nel suo libro *Der Vater*,³⁵ è significativa sotto diversi punti di vista. È significativo, innanzitutto, che un autore ebreo sia arrivato a immedesimarsi a tal punto nel figlio di un criminale nazista da comprendere che anche i 'ricordi ereditari' dei figli e dei discendenti dei carnefici possono essere altrettanto e forse addirittura più traumatici di quelli dei figli delle vittime.³⁶ Nel romanzo è infatti soprattutto Konrad Sachs, il "tedesco con i sensi di colpa" (311), a credere ancora meno degli altri personaggi ebrei in una possibile "normalità" nel rapporto tra ebrei e tedeschi (115). L'atteggiamento di Konrad Sachs rispecchia d'altra parte anche una reale tendenza di molti tedeschi e austriaci a considerare gli ebrei una sorta di istanza terapeutica, da cui ottenere un'assoluzione e una liberazione dai sensi di colpa.³⁷

³⁵ NIKLAS FRANK, *Der Vater. Eine Abrechnung*, München, Goldmann Verlag, 1993.

³⁶ Cfr. EICHENBERG, *Zwischen Erfahrung und Erfindung*, pp. 257 sg. Sui traumi dei figli dei carnefici cfr. PETER SICHROVSKY, *Schuldig geboren. Kinder aus Nazifamilien*, Köln, Kiepenheuer & Witsch, 1987; DAN BAR-ON, *Die Last des Schweigens. Gespräche mit Kindern von Nazi-Tätern*, Frankfurt a.M., Campus Verlag, 1993; MARTIN S. BERGMANN (a. c. di), *Kinder der Opfer, Kinder der Täter: Psychoanalyse und Holocaust*, Frankfurt a.M., S. Fischer, 1995.

³⁷ Cfr. KATHARINA OCHSE, "What Could Be More Fruitful, More Healing, More Purifying?" *Representations of Jews in German Media after 1989*, in GILMAN, RAMLER (a. c. di), *Reemerging Jewish Culture in Germany*, pp. 113-129, qui p. 118: "Those who were once victims are expected to become therapists and political advisors". Il periodico ebreo-tedesco "Chuzpe" del 1996 consiglia a questo proposito: "Lei deve fare i conti da solo con il passato. Se soffre continuamente di sensi di colpa, perché il suo prozio è stato nelle SS, non è detto che un ebreo casualmente presente sia necessariamente interessato a conoscere i particolari. In tale eventualità si rechi piuttosto da un buon terapeuta (possibilmente non ebreo)." Citato in GAY, *Das Undenkbare tun*, pp. 279 sg.

3. *La redenzione negata*

Nel romanzo, Konrad Sachs ottiene solo un'assoluzione apparente e superficiale dagli ebrei, poiché riuscirà a trovare la pace con se stesso solo rendendo pubblico in un libro il proprio passato. Anche questa 'redenzione' non è tuttavia definitiva. Quando Konrad Sachs ritorna infatti dalla moglie, che aveva abbandonato perché non si riteneva più degno di vivere con lei, egli teme soprattutto che lei possa dirgli che tutto era come prima e che il suo passato non ostacolava il loro rapporto. Solo quando lei afferma invece in modo chiaro e deciso di aver bisogno di tempo per fare i conti con la nuova situazione e per imparare ad amarlo di nuovo, egli si commuove fino alle lacrime e decide di rimanere (334 sg.). Ciò significa che la 'redenzione' non avviene una volta per tutte, ma è invece un processo continuo, qualcosa che è necessario conquistare giorno per giorno. Konrad stesso chiederà d'altra parte subito dopo a Danny Demant di indicargli il nome di uno psicoanalista, naturalmente ebreo (336).

Se la 'redenzione' appare qui dunque almeno come possibilità futura, essa viene invece negata irrevocabilmente nella storia di Gebirtig: questi riesce bensì, almeno in parte, a riappacificarsi con il passato, accettando alla fine i festeggiamenti e le onorificenze che Vienna gli tributa e stringendo addirittura – anche se solo a titolo personale e non invece in nome della sua famiglia sterminata nei campi di concentramento – la mano all'ex vicino di casa nazista (307). Questo processo di riappacificazione con il passato si interrompe però bruscamente alla notizia dell'assoluzione del criminale nazista Egger: il sogno di Gebirtig di poter trovare a Vienna e nell'amore per la giovane Susanne la rinascita a un nuova vita e la liberazione dal lager (319) si infrange nello scontro con la realtà e Gebirtig abbandona improvvisamente e senza spiegazioni Vienna, per ritornare a New York e alle sue relazioni nostalgiche con quarantenni polacche.

Anche la storia di Danny Demant si conclude con una 'redenzione' solo ironica, che cita addirittura la redenzione religiosa, l'avvento del Messia, ma solo per negarla. La scena si sposta nell'"Epilogo" del romanzo a Osijek, nella ex Jugoslavia, dove quaranta ebrei viennesi, e tra loro anche Danny Demant, fungono da comparse sul set di un film che una produzione americana sta girando su Theresienstadt. È qui che l'ebreo assimilato Dottor Klang, che aveva inveito fino a quel momento contro l'ignoranza degli ebrei orientali, girando una scena dove deve stare a lungo scalzo nella neve, comincia improvvisamente a parlare con inflessione yiddish e a recitare, balbettando per il freddo e distorcendola, un'importante pre-

ghiera ebraica: "Sch'ma Jisruel, kalt is ma in die Fiß, Sch'ma, die Fiß so kalt, oj is ma in die Fiß Isarel. Sch'ma Jisruel, in die Fiß is ma soi koit in die Fiß adonai"³⁸ (353). Con il commento ironico del narratore, il quale afferma, sempre con sintassi yiddish, che quando i piedi saranno finalmente caldi, forse non arriverà il Messia, ma una bella sensazione (353), si conclude il romanzo, che sembra dunque negare ogni possibilità di redenzione metafisica, per accontentarsi invece di una piccola ma concreta 'redenzione' tutta terrena.

In conformità con un'"estetica antiredentiva" che caratterizza la maggior parte delle opere postmoderne non solo letterarie sulla Shoah,³⁹ anche questo romanzo rifiuta insomma decisamente ogni tipo di redenzione e ogni effetto consolatorio, che finirebbe per scadere inevitabilmente nel kitsch.⁴⁰ Un rifiuto che si manifesta chiaramente anche a livello formale.

4. La frammentazione del discorso

Se è vero infatti, come è stato ripetutamente affermato, che lo stesso elemento narrativo del racconto ha un effetto tranquillizzante e consolatorio, finendo per conferire un senso all'irrazionalità storica più assoluta, anche questo romanzo, come altre opere postmoderne sulla Shoah, impiega diversi stratagemmi per interrompere il *continuum* della narrazione e frammentare il discorso.

Già il fatto stesso che il prologo si svolga in un tempo posteriore alle

³⁸ Trad. it.: "Guarda Israele, freddo è nei miei piedi, guarda, i piedi così freddi, ah nei piedi Israele. Guarda Israele, nei miei piedi c'è tanto freddo, nei piedi, adonai."

³⁹ Di "antiredemptory aesthetic" e più in generale di una "antiredemptory Age" parla JAMES E. YOUNG nel suo *At Memory's Edge. After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*, New Haven and London, Yale University Press, 2000, in particolare pp. 5 sgg.

⁴⁰ Non è sicuramente un caso che Konrad Sachs legga all'interno del romanzo proprio il libro di Saul Friedländer sul kitsch e la morte (SAUL FRIEDLÄNDER, *Reflections of Nazism: An Essay on Kitsch and Death*, New York, Harper and Row, 1984). Cfr. SCHINDEL, *Gebürtig*, p. 111. Cfr. la polemica contro il kitsch e la sentimentalità di molte rappresentazioni redentorie e consolatorie in RUTH KLÜGER, *weiter leben*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 2004, pp. 74 sg., 140 sg. Un parallelismo tra l'opera di R. Klüger e il romanzo *Gebürtig* di R. Schindel è tracciato anche da SLIBAR, *Anschreiben gegen das Schweigen*.

vicende narrate incrina la continuità cronologica del racconto.⁴¹ Le tre storie principali che costituiscono il romanzo e che si alternano in maniera irregolare in brevi capitoli, così da non permettere mai di riconoscere subito a quale vicenda appartengano, non sono inoltre contemporanee e non hanno soprattutto lo stesso statuto ontologico. Mentre infatti le vicende di Danny Demant e quella di Konrad Sachs si svolgono contemporaneamente tra il 1983 e il 1985 e solo la vicenda dell'“Epilogo” ha luogo quasi un anno più tardi, nel febbraio del 1986, la storia di *Gebürtig* è ambientata invece a cavallo tra il 1980 e il 1982. Proprio questa vicenda che dà anche il titolo all'intero romanzo, non è per giunta una storia ‘reale’, poiché, come si evince da riferimenti sparsi qua e là, essa rappresenta il contenuto di un romanzo che Emanuel Katz sta scrivendo e che Danny Demant, in qualità di lettore di una casa editrice, sta leggendo.⁴² Forse proprio per questo suo carattere esplicitamente fittizio, la vicenda di *Gebürtig*, pur svolgendosi tra Vienna e New York e pur contenendo diversi flashback tanto nei ricordi di Ressel che in quelli di *Gebürtig*, risulta più organica e lineare delle altre. Particolarmente realistica appare anzi all'interno di questa vicenda la rappresentazione ironica e ferocemente sarcastica dei preparativi da parte delle autorità viennesi per l'assegnazione a *Gebürtig* di un'onorificenza, tanto che si sono voluti riconoscere dietro ai personaggi del romanzo importanti rappresentanti della vita politica e culturale viennese di quegli anni.⁴³ Proprio il fatto che un racconto così realistico da esser stato letto addirittura come racconto a chiave, sia presentato all'interno del romanzo come un prodotto di pura finzione, deve naturalmente mettere in guardia anche rispetto alle altre due vicende del romanzo.

E ciò tanto più per il fatto che la credibilità di queste vicende è inficiata fin dall'inizio dalla presenza di un'istanza narrante ironicamente mu-

⁴¹ Cfr. per un'interpretazione della complessa allegoria del prologo: A. EICHENBERG, *Zwischen Erfahrung und Erfindung*, pp. 255 sg.

⁴² Cfr. SCHINDEL, *Gebürtig*, pp. 19, 25 sg., 97, 237, 254, 260.

⁴³ Cfr. la recensione di THOMAS ROTHSCHILD, *Die gläserne Wand der Vergangenheit. Robert Schindels Debütroman über das Nicht-Verstehen: “Gebürtig”*, in “Frankfurter Rundschau”, 28 marzo 1992, che interpreta il romanzo come “Schlüsselroman” (romanzo a chiave) e individua numerosi altri modelli realmente esistenti per le figure del romanzo. Cfr. anche la recensione di RUTH RYBARSKI, *Die unterste Falte der Seele*, in “Profil”, 28 aprile 1992.

tevole e proteiforme. Il narratore principale è infatti Alexander *alias* Sascha Graffito, fratello gemello di Danny Demant, che fin dall'inizio afferma significativamente di non credere né all'onestà, né alla veridicità, né all'autenticità (17). Pur presentandosi come narratore interno allodiegetico, che racconta cioè dalla prospettiva limitata della sua esperienza fatti inerenti ad altri personaggi, egli è in realtà un tipico e tradizionale narratore personale extradiegetico, che riflette ironicamente sulla sua funzione e che conosce anche i sentimenti più segreti, i sogni, le allucinazioni e il passato di tutti i personaggi. Fin dalle prime pagine lo troviamo infatti "in un certo senso disperso nel locale" (8), mentre più tardi entra "nella geografia interiore" (57) del fratello gemello Demant, per osservarlo anche quando non è fisicamente presente (97). Egli assume poi esplicitamente il ruolo del narratore "onnisciente e che tutto sente" ("allwissend und allfühlend", 99) e si compiace anzi ripetutamente di tenere tutte le vicende sott'occhio – non solo quella di Demant, ma anche quelle di Katz e di Konrad Sachs (98; 106; 160 sgg.) –, conscio del fatto che se si distrae un attimo, nella storia "non succede più niente" (98). Quando poi Sascha Graffito viene coinvolto nella vicenda di Mascha Singer, egli vorrebbe abbandonare il suo "essere cartaceo" o "annotante" (234) e "straparsi di dosso il testo" (235; cfr. anche 245 sg.), per attribuire la funzione di narratore a Danny Demant, che da quel momento comincia effettivamente a scrivere in prima persona e cede il compito di nuovo al fratello gemello solo dopo che la storia tra Sascha Graffito e Mascha Singer è terminata (323). A questi due narratori si dovrebbe aggiungere poi anche Emanuel Katz, in quanto autore del manoscritto con la storia di Gebirtig, anche se egli non entra mai in scena esplicitamente in funzione di narratore. È evidente come questo stratagemma di utilizzare un narratore mutevole, solo apparentemente limitato, in realtà però onnisciente e onnipotente, che ironicamente non crede tuttavia alla verità e alla autenticità del racconto, serve, assieme alla frammentazione della struttura temporale del romanzo, a mettere in evidenza il suo carattere fisionale e a impedire la produzione di un senso univoco e per certi versi tranquillizzante.

5. *La realtà della finzione: dal romanzo al film*

Nel film *Gebürtig*⁴⁴ la frammentarietà del romanzo è resa dal rapido avvicinarsi dei tre principali filoni narrativi. Al di là degli ovvi tagli di avvenimenti e della necessaria semplificazione dei rapporti tra i personaggi nel passaggio dal romanzo alla trasposizione cinematografica, nel film viene sottolineato ancora più decisamente che nell'opera letteraria il labile confine tra realtà e finzione. Il fatto che nel film la storia di Gebürtig, che nel romanzo appariva come prodotto di invenzione, sia presentata come una vicenda 'reale', che si intreccia ripetutamente con le altre due storie di Danny Demant e di Konrad Sachs, potrebbe a prima vista far supporre una volontà maggiormente 'realistica'. Una simile impressione viene però subito contraddetta da quello che è il cambiamento senz'ombra di dubbio più sostanziale e più ricco di implicazioni nel film, vale a dire il ruolo assolutamente centrale di intreccio e di svincolo di tutte le vicende che viene qui attribuito all'episodio del set cinematografico delle riprese di un film sui campi di concentramento, che nel romanzo appariva solo nell'"Epilogo" e riguardava unicamente Danny Demant.

Già nel romanzo, infatti, questo breve capitolo scritto in forma di diario aveva la funzione di mostrare come il rapporto tra realtà e finzione non fosse assolutamente così chiaro e come le due istanze finissero anzi per scambiarsi ripetutamente i ruoli. Il fatto stesso che per fare le comparse degli internati nei campi siano stati scelti quaranta 'veri' ebrei di Vienna, a cui si aggiungeranno altri ottanta ebrei di Sarajevo, è sintomo evidente di confusione tra finzione e realtà. Anche all'interno di queste comparse, poi, vengono prescelti e messi in primo piano ebrei come Danny Demant, che – in ossequio ai pregiudizi razziali – appaiono particolarmente 'realistici' (349; 350 sg.).

Le stesse comparse, d'altra parte, tendono a confondere per qualche attimo realtà e finzione, come mostra la donna che recita la parte di una madre e scoppia in lagrime inarrestabili vedendo i bambini ebrei di Sarajevo che giocano all'esterno sulla neve (345), oppure lo stesso Danny Demant, quando involontariamente nasconde la stella di David che porta

⁴⁴ Il film *Gebürtig* è uscito nel 2002, per la regia di Lukas Stepanik e dello stesso Robert Schindel.

sul petto (345) o specifica, per consolarsi, di andare “sotto la vera doccia” (350). Sono però soprattutto le scene in cui le comparse devono stare per ore scalze nella neve a trasformare in realtà insopportabile l'irrealtà della messa in scena della vita nei campi sul set cinematografico (351 sg.): “In der Kälte wird die Unwirklichkeit so scharf und nahe, daß man sie glaubt und sogar annimmt als eigentlich Wirkliches, welches uns begleitet von damals nach heute”⁴⁵ (353). Se il dolore trasforma qui la finzione in realtà, è evidente d'altra parte che questo dolore, già così insopportabile benché limitato e passeggero, non è nulla di fronte a quello che hanno realmente patito “quarantacinque anni fa”, per mesi e per anni, gli internati nei campi di concentramento (352). L'inumanità dei campi, troppo enorme per essere rappresentata direttamente, viene qui dunque mostrata *ex negativo*, nel senso che già la sola finzione di quella realtà risulta talmente insopportabile da spingere Danny Demant a proporre ironicamente di far provare una simile esperienza di comparse a tutti gli antisemiti (352).

L'irrealtà della finzione del set cinematografico viene duplicata inoltre nel romanzo dalla presenza di una documentarista e della sua operatrice di ripresa, che almeno in apparenza vorrebbero fissare con la cinepresa la ‘realtà’ del set, ma trasformano poi anche questa ‘realtà’ in pura finzione, cercando in essa solo l'espressione del proprio dolore o della propria malinconia (342), della propria “dimenticanza” e della propria “memoria” (350), e finendo sempre per costruire scene o interviste ad effetto che chiamano poi “autentiche” (353).

Se ogni pretesa di ‘realismo’ viene smascherata come pura finzione, solo la costruzione cosciente di una finzione sembra potersi avvicinare, al contrario, a una realtà assolutamente ‘irreale’ qual era quella dei campi di concentramento. Non a caso gli elementi più realistici della rappresentazione sembrano essere proprio quelli più costruiti e artificiali, vale a dire i manichini sparsi per il campo a rappresentare i detenuti morti per fame, i quali “schauen so unecht aus wie echte verhungerte Tote”⁴⁶ (348). Lo stesso Danny Demant, d'altra parte, afferma di sé: “ich bin perfekt, weil nachgeboren, also spielend”,⁴⁷ perché sa benissimo che solo grazie al suo

⁴⁵ Trad. it.: “Al freddo, l'irrealtà diventa così netta e vicina, che le si crede e la si prende addirittura per qualcosa di effettivamente reale, che ci accompagna da allora fino ad oggi.”

⁴⁶ Trad. it.: “appaiono così irreali come erano i veri morti per fame”.

⁴⁷ Trad. it.: “sono perfetto, perché postero e sto quindi solo recitando”.

esser nato più tardi ha la “fortuna” di recitare il ruolo di milioni di ebrei sterminati e di dare loro voce (343), con la possibilità di ritornare poi immediatamente al presente e di celebrare così “una fulminea liberazione da parte degli americani”, che i veri prigionieri del lager da lui impersonati hanno invece solo potuto sognare (344).

Molte di queste scene, in cui realtà e finzione sembrano scambiarsi i ruoli, sono presenti anche nel film *Gebürtig*, che pone tuttavia le riprese del film sul campo di concentramento al centro della vicenda e approfondisce in questo modo ulteriormente, con improvvise sovrapposizioni, gli scambi tra realtà e finzione. Già la scena d'apertura che precede il titolo del film si svolge in un campo di concentramento. Essa mostra un drappello di detenuti che camminano infreddoliti nei loro abiti a righe. Quando uno dei detenuti scivola sul ghiaccio e cade a terra, l'arrivo di una pattuglia di SS accompagnata da cani inferociti fa temere il peggio. La SS però, invece di uccidere il prigioniero o di urlare contro di lui, gli tende la mano, lo aiuta ad alzarsi e gli accende addirittura la sigaretta che il primo ha estratto da sotto il berretto. È evidente che l'autore e il regista giocano qui a deludere l'orizzonte d'attesa dello spettatore. Quello che non si può nemmeno chiamare un gesto di umanità ma di semplice cortesia, suscita nello spettatore infatti un tale stupore e una tale incredulità da indurlo a non credere alla verità e autenticità di quanto rappresentato. Proprio questa sorpresa e incredulità ci mostrano allora però – almeno *ex negativo* –, quanto fosse inumana e irrazionale una realtà in cui un semplice gesto di cortesia non poteva assolutamente trovar posto.

Lo spettatore ottiene una spiegazione di tale atteggiamento incredibile solo venticinque minuti più tardi, quando si ripetono gli ultimi attimi della stessa scena e piano piano, mentre compaiono sullo schermo altri personaggi in borghese e si sentono ordini urlati in inglese, il campo visivo della cinepresa si allarga, mostrando chiaramente un set cinematografico: egli capisce allora che la caduta e il successivo aiuto concesso non appartenevano alla realtà dei campi e nemmeno alla finzione del film, bensì a un piccolo incidente occorso sulla ‘realtà’ del set. Questo riconoscimento tranquillizza paradossalmente lo spettatore, perché egli non deve nemmeno mettere in discussione le sue conoscenze sui campi di concentramento. La sequenza non termina però qui, ma continua, introducendo un ulteriore livello di ‘realtà’ che mette in discussione anche la realtà apparente del set cinematografico.

Dal portone di Auschwitz entra infatti una macchina, dalla quale scende un ufficiale delle SS che invita quindi a scendere un bambino con

in testa il cappello con il teschio delle SS e si reca poi a compiere una selezione tra i detenuti. La scena viene quindi interrotta da un membro della troupe cinematografica che si complimenta con l'attore che ha recitato l'ufficiale delle SS, ma l'intenso scambio di sguardi tra l'attore e il giornalista Konrad Sachs, presente alla lavorazione del film, ci fa capire chiaramente che ci troviamo su un altro livello di realtà, diverso sia da quello del set cinematografico, sia da quello del film che viene girato. Il ragazzino vestito di tutto punto da SS è infatti lo stesso che lo spettatore ha visto poco meno di venti minuti prima all'interno di un sogno di Konrad Sachs, mentre passeggiava sui binari di fronte all'entrata del campo di concentramento di Auschwitz e uno stormo di uccelli comparso all'orizzonte gli passava sopra la testa con il rombo di uno stormo di bombardieri [tav. 2].⁴⁸

È quasi superfluo dire che anche quell'immagine non è realistica, perché i figli dei gerarchi nazisti non vestivano la divisa delle SS e non giocavano sui binari di Auschwitz. La forza di quella sequenza deriva però proprio dall'ossimoro contenuto nel contrasto tra la spensieratezza e l'innocenza del bambino biondo, da una parte, e la barbarie che sprigiona dalla divisa indossata e dai luoghi in cui egli si muove con assoluta inconsapevolezza, dall'altra.

Se quella sequenza costituiva però un sogno di Konrad Sachs, capiamo allora che anche l'arrivo in macchina del piccolo Konrad non è parte del film e nemmeno del set cinematografico, bensì un ricordo o forse solo un'allucinazione di Konrad Sachs adulto, che assistendo alle riprese del film rivede sé stesso da bambino e suo padre a capo del campo di concentramento. Nel corso del film questo riconoscimento verrà ulteriormente confermato, perché vedremo spesso il piccolo Konrad a confronto con il padre, impersonato appunto dall'attore che era sceso dalla macchina e aveva compiuto la selezione. In una sola sequenza, senza soluzione di continuità, il film ha dunque condotto lo spettatore dall'apparente 'realtà' del campo di concentramento alla 'realtà' del set cinematografico e da questa alla 'realtà' del ricordo o dell'allucinazione di Konrad Sachs. Non si può dire quale di queste 'realtà' sia più reale: tutte e tre sono rappresentazioni della Shoah, proiezioni al cinema o nella memoria dell'incomprensibile e dell'irraggiungibile, che rimane bensì irraggiungibile, ma

⁴⁸ La somiglianza con il ricordo infantile raccontato da Schindel in più punti delle sue lezioni di poetica è evidente. Cfr. sopra, nota 22.

che attraverso queste rappresentazioni può essere in parte almeno intuito.

Nel film *Gebürtig* troviamo anche un'ulteriore proiezione della Shoah del tutto assente nel romanzo, vale a dire la sua rappresentazione nel cabaret. In diverse scene del film assistiamo infatti a spezzoni di cabaret in cui un pianista indossa come una parrucca il cappello e i riccioli degli ebrei ortodossi, mentre Danny Demant canta poesie dello stesso Schindel in cui si parla di Vienna come capitale della dimenticanza e dell'antisemitismo⁴⁹ e sullo sfondo compaiono diverse caricature di Kurt Waldheim. In una delle ultime scene del film Danny Demant calca il palco del cabaret anche vestito da internato di un campo di concentramento e racconta la scena dell'ebreo viennese assimilato che in qualità di comparsa sul set del film riscopre, in seguito al freddo insopportabile, l'essenza più profonda della preghiera ebraica. Non vi è alcun dubbio che questa scena, posta significativamente a conclusione del romanzo, perda attraverso l'ulteriore mediazione del racconto cabarettistico gran parte della sua efficacia.

Ci si può dunque chiedere che funzione possa avere l'introduzione del cabaret nella trasposizione cinematografica. La risposta non è nemmeno troppo difficile. Oltre che rimandare all'importante tradizione del cabaret ebraico a Vienna,⁵⁰ questa trovata serve a rendere quel distacco ironico verso la Shoah che già conosciamo dalle opere di Tabori oppure da film come *La vita è bella* (1997) di Roberto Benigni, o *Train de vie* (1998) di Radu Mihaileanu, solo per fare qualche esempio,⁵¹ e che nel romanzo era ottenuto soprattutto attraverso un linguaggio pungente, sarcastico, dissacrante e in un certo senso, appunto, cabarettistico.⁵²

È lecito chiedersi, naturalmente, come è stato fatto ripetutamente, se

⁴⁹ Cfr. la poesia *Vineta I*, dalla raccolta di poesie *Ein Feuerchen im Hintennach* (1986-1991), ora anche in R. SCHINDEL, *Fremd bei mir selbst. Die Gedichte*, Frankfurt a.M., Suhrkamp Verlag, 2004, p. 295.

⁵⁰ Cfr. su questo tema: HANS VEIGL, *Luftmenschen spielen Theater. Jüdisches Kabarett in Wien 1890-1938*, Wien. Kremayr & Scheriau, 1992.

⁵¹ Per un'ampia filmografia di opere comiche, satiriche o grottesche sull'Olocausto cfr. HANNO LOEWY, *Komödie und Satire in der filmischen Repräsentation des Holocaust*, in MARGRIT FRÖLICH, HANNO LOEWY, HEINZ STEINERT (a. c. di), *Lachen über Hitler - Ausschwitz-Gelächter? Filmkomödie, Satire und Holocaust*, München, Text + Kritik, 2003, pp. 335-381.

⁵² Proprio questo aspetto dell'opera è stato quello più criticato soprattutto nelle recensioni del romanzo.

sia moralmente ammissibile ridere della Shoah.⁵³ Al di là di ogni giudizio morale sempre lecito e possibile, è evidente, comunque, che né una resa realistica, né tanto meno un'eroicizzazione o una sentimentalizzazione della Shoah risultano meno problematiche. Come altri autori moderni e postmoderni, anche Schindel ha cercato dunque di rappresentare la Shoah nel modo più mediato e meno naturalistico possibile, come finzione ironica (il cabaret) di una finzione (il set cinematografico), all'interno di una finzione (il film), tratto da un'ulteriore finzione (quella letteraria del romanzo).

⁵³ Cfr. ANJA OSTER, WALTER UKA, *Der Holocaust als Filmkomödie. Komik als Mittel der Darstellung des Undarstellbaren*, in SVEN KRAMER (a. c. di), *Die Shoah im Bild*, München, Text + Kritik, 2003, pp. 249-266; FRÖLICH, LOEWY, STEINERT (a. c. di), *Lachen über Hitler - Auschwitz-Gelächter?*