

Estratto da:

## RAPPRESENTARE LA SHOAH

a cura di Alessandro Costazza

Quaderni di Acme 75  
2005, Milano

CISALPINO  
*Istituto Editoriale Universitario*

## LA SHOAH: MEMORIA E RAPPRESENTAZIONE

di *Alessandro Costazza*

### *Commemorazione e riflessione critica*

Non sempre le ricorrenze istituzionalizzate servono veramente al ricordo: così come molti monumenti commemorativi, esse possono diventare invece, con la loro presenza tranquillizzante, espressione o addirittura strumento di dimenticanza.

Proprio per evitare un simile pericolo, si è pensato di organizzare in occasione del sessantesimo anniversario della liberazione del campo di sterminio di Auschwitz-Birkenau, che ricorre il 27 gennaio 2005, un convegno sulla Shoah. Oggetto di questo convegno non sono tuttavia gli avvenimenti storici indicati da questo come da altri termini (Olocausto, Churban, sterminio, genocidio, soluzione finale ecc.), bensì piuttosto le modalità di rappresentazione degli stessi.

Si potrebbe forse obiettare che una simile prospettiva si concentra su qualcosa di apparentemente secondario ed esteriore rispetto alla fattualità storica della Shoah e finisce quindi per sviare l'attenzione dal fenomeno storico della persecuzione e dello sterminio nazista degli ebrei, diventando così addirittura uno strumento di rimozione dei fatti storici che si vogliono ricordare. In verità, però, la rappresentazione dell'evento non è affatto qualcosa di esteriore al fenomeno storico in generale e alla Shoah in particolare, poiché costituisce piuttosto la sola via d'accesso ad esso.

Ciò diventa ancora più evidente qualora si consideri che sessant'anni rappresentano anche un insormontabile limite biologico, per cui la maggior parte dei testimoni diretti e in particolare dei sopravvissuti a quel progetto di sterminio sono ormai scomparsi e ci si avvia quindi, lentamente ma inesorabilmente, verso un'epoca in cui la nostra conoscenza di

quegli avvenimenti potrà essere solo di seconda mano, avvenire cioè solo attraverso le diverse immagini che ne sono state date.

La mostruosità e l'eccezionalità dello sterminio di massa e degli avvenimenti ad esso correlati rende d'altra parte impensabile per i non-ebrei, ma anche per gli stessi ebrei della seconda o terza generazione, ogni ipotesi di immedesimazione immediata e sentimentale con le vittime della Shoah e con le loro sofferenze. Anche per questo è così fondamentale per la Shoah, forse più che per ogni altro avvenimento storico, la chiara coscienza ermeneutica da parte del soggetto conoscente della propria posizione conoscitiva, della propria appartenenza al popolo delle vittime o dei carnefici, della propria tradizione culturale e in definitiva dell'insuperabile distanza che lo divide da quei fatti. Una simile coscienza è garantita però solamente da un approccio critico-razionale, mentre ogni tentativo di immedesimazione sentimentale conduce necessariamente e inevitabilmente al kitsch. La distanza critica necessaria nell'affrontare la Shoah non intende d'altra parte assolutamente sovrapporsi e nascondere i fatti e le vittime del genocidio, ma vuole piuttosto servire a ricordarli, nella convinzione che la riflessione critica rappresenti oggi la sola e unica forma di commemorazione possibile.

#### *Le difficoltà della comprensione storica*

Gli studi storici sull'"universo concentrazionario", sulle origini e sullo sviluppo della persecuzione degli ebrei, sui ghetti e sulle deportazioni, sull'organizzazione e sul funzionamento dei campi di concentramento e di sterminio sono talmente numerosi e dettagliati, che molto difficilmente si potranno fare nuove 'scoperte', capaci di mutare sensibilmente la visione d'insieme di questi avvenimenti. Moltissime sono anche le interpretazioni generali della Shoah, che cercano di spiegarne l'origine e le responsabilità, che la inseriscono in un certo contesto, mostrando continuità o discontinuità storiche, o che ne affermano, al contrario, l'unicità e quindi l'assoluta incomparabilità. Queste differenti e spesso opposte interpretazioni, che hanno trovato espressione compatta nel cosiddetto "Historikerstreit", avvenuto in Germania nel 1986, mostrano chiaramente come anche i cosiddetti 'fatti storici', ben lungi dal contenere in sé il proprio significato oggettivo, lo acquistino piuttosto solo in seguito a un atto interpretativo, vale a dire in relazione al contesto in cui vengono inseriti e allo schema narrativo che viene loro applicato.

Anche indipendentemente dalla Shoah, la storiografia moderna aveva già riconosciuto negli ultimi decenni sempre più chiaramente la centralità per qualsiasi discorso storico delle modalità di rappresentazione e in particolare dei modelli narrativi. Questo riconoscimento, che favoriva un certo relativismo storico, ha trovato però proprio nella Shoah un caso limite, che ha imposto un'attenta riflessione sulle possibili conseguenze di un tale relativismo e quindi anche sui "limiti della rappresentazione". La coscienza che il significato di un avvenimento storico dipende in maniera essenziale e determinante dal modello narrativo in cui esso viene rappresentato non deve finire infatti per mettere in discussione l'esistenza stessa dei fatti storici, avvalorando così addirittura il negazionismo, ma deve servire piuttosto a rafforzare la nostra coscienza critica sulla possibilità di manipolare i cosiddetti fatti oggettivi.

Un altro aspetto molto delicato emerso nelle discussioni attorno al particolare statuto storico della Shoah è rappresentato dalla tesi molto diffusa della sua assoluta unicità e incomparabilità. Non vi è dubbio, infatti, che lo sterminio programmato e industrialmente realizzato di un intero popolo sia qualcosa di quantitativamente e soprattutto qualitativamente diverso, per il suo carattere di assolutezza, da tutti i genocidi e i pogrom avvenuti tanto nella storia antica che in quella moderna e purtroppo anche in quella recentissima. Per questo motivo ogni paragone con persecuzioni o genocidi passati e futuri è sembrato sminuire e relativizzare il significato della Shoah. Lo stesso effetto raggiungerebbero però in definitiva anche tutte quelle spiegazioni storiche della Shoah che la considerino ad esempio come prodotto della lunghissima tradizione antisemita, come sviluppo estremo dello sfruttamento capitalistico oppure come elemento funzionale al totalitarismo. Contro questo supposto sminuimento si è affermata dunque la tesi dell'unicità, dell'incomparabilità e anche dell'assoluta irrazionalità della Shoah, che è stata considerata come una frattura del *continuum* storico, come qualcosa che sta al di fuori tanto della storia del popolo ebraico che di quella dell'umanità e più in particolare al di fuori della storia della civiltà occidentale, rappresentando essa anzi la sconfitta e il crollo definitivo dei valori umanistici.

Questa visione, per tanti aspetti condivisibile, costituisce tuttavia un grosso problema ermeneutico, perché finisce per rendere la Shoah incomprensibile e quindi, in ultima istanza, anche irrapresentabile. Per quanto sia indubbio che la Shoah è un'esperienza limite, che si muove necessariamente sul confine del silenzio, pure non si deve smettere di affermare la necessità di farne oggetto di analisi, di discorso e di rappresentazione.

*Le aporie della memoria*

I primi a voler parlare della Shoah e a volerla rappresentare furono proprio le sue vittime, i sopravvissuti alle persecuzioni e ai campi di concentramento, che subito dopo la fine della guerra sentirono il bisogno di ricordare e 'rendere testimonianza' delle proprie esperienze. Questa necessità, che almeno per alcuni si inseriva più o meno coscientemente nella tradizione ebraica del rendere testimonianza, poteva avere una motivazione morale e talvolta anche terapeutica, servendo per così dire a riaffermare l'individualità del soggetto di fronte al tentativo di spersonalizzazione e di sterminio portato avanti dai nazisti. Ogni testimonianza affermava inoltre già di per sé, indipendentemente dal suo contenuto, il fallimento del piano nazista di sterminare e cancellare la memoria di un intero popolo.

Molti sono tuttavia i paradossi e le difficoltà legati a queste testimonianze. La traumaticità delle esperienze vissute rendeva infatti così doloroso riportarle alle mente, che in molti hanno preferito una fuga nel silenzio e nella dimenticanza o sono riusciti solo molti decenni più tardi ad affrontare e a dar voce a quei ricordi. Anche chi è riuscito prima in questa impresa ha dovuto fare tuttavia molto spesso l'esperienza amara di non essere creduto e affrontare quindi un'incredulità tanto più dolorosa, in quanto finiva per mettere in discussione l'identità stessa del testimone.

Il problema del valore testimoniale di queste memorie, del loro grado di verità e di autenticità, è senza dubbio più complesso di quanto potrebbe apparire a prima vista. Già il fatto stesso che il testimone sia comunque un sopravvissuto finisce infatti per attribuire necessariamente a ogni racconto memorialistico uno *happy ending*, vale a dire la salvezza del narratore, sminuendo così almeno implicitamente la tragicità della soluzione finale, che si è conclusa per la quasi totalità degli internati nei campi di sterminio con la morte. Ci si è chiesti, perciò, con quale autorità i "salvati" potessero testimoniare per i "sommersi" e se non fosse piuttosto la massa anonima dei milioni di ebrei senza voce e senza storia, se non fosse paradossalmente proprio il "mussulmano", colui cioè che di fronte agli orrori dei campi aveva ormai abbandonato ogni speranza e perso ogni umanità, per ridursi alla pura corporeità ferita e ingiuriata, l'unico vero testimone possibile.

Al di là di questa irrisolvibile e paradossale questione di fondo, l'oggettività e il valore testimoniale delle memorie è stato messo in discussione anche a causa del carattere necessariamente *a posteriori*, e quindi artificiale, di ogni memoria. Per quanto scritta immediatamente dopo l'av-

venimento narrato, anche nel caso limite del diario, essa non può pretendere infatti di essere oggettiva, poiché rappresenta sempre un'interpretazione e una ricreazione soggettiva della realtà vissuta, su cui influiscono ad esempio l'età del testimone, le sue credenze religiose, le sue premesse culturali, la sua posizione sociale ecc. La memoria rielabora inoltre le esperienze passate alla luce del presente, scegliendo tra di esse quelle più significative, ovvero quelle che hanno maturato in prospettiva effetti più importanti, anche se nel momento in cui sono state vissute potevano essere meno centrali di altre. Questo molteplice e ineludibile prospettivismo della memoria non toglie tuttavia né verità né autenticità alla testimonianza e serve anzi piuttosto a garantirle, purché non si scambino per verità e autenticità per oggettività.

Il carattere traumatico delle esperienze che sono oggetto di queste memorie comporta inoltre il fatto che esse siano state spesso rimosse e ritornino, anche dopo anni o decenni, non tanto come racconto, bensì piuttosto sotto forma di sintomi, come sogni, paure, angosce, reazioni fisiche ecc., difficilmente riconducibili a uno schema narrativo razionale. Per questo motivo ci si è domandati se il lavoro stesso di rimemorazione, che impone necessariamente al caos degli avvenimenti un ordine e una struttura narrativa, non finisca inevitabilmente per conferire un senso razionale a qualcosa che era di per sé assolutamente irrazionale. Nel caso poi di esperienze fatte da bambini ancora molto piccoli, queste memorie possono tornare alla luce nascondendosi dietro altri ricordi o immagini, cosicché è spesso difficile, se non impossibile, distinguere tra vere memorie e semplici proiezioni, sostanziate e nutrite magari da quella che possiamo chiamare ormai la memoria collettiva della Shoah.

Tutte queste difficoltà e questi aspetti aporetici della memoria non devono e non possono tuttavia servire a metterne in discussione il valore testimoniale. Proprio perché ciò non avvenga è necessario però avere ben presenti i meccanismi della memoria e quindi anche i suoi limiti, poiché anche la memoria è in ultima analisi un racconto, che va inteso e analizzato innanzitutto come tale.

### *I problemi della rappresentazione*

Se l'autenticità della testimonianza è stata messa in discussione già per i diari e per la memorialistica, ciò è avvenuto tanto più decisamente riguardo alle finzioni letterarie, e non sono pochi gli autori che hanno re-

spinto con forza ogni fenzionalizzazione della Shoah o hanno voluto riservare questa possibilità ai soli testimoni oculari, negandola invece alla seconda e alla terza generazione: di fronte alla tragedia fin troppo reale della Shoah, ogni finzione, per quanto realistica, appare infatti ai loro occhi come una sorta di intollerabile profanazione.

Non è quindi un caso che le prime opere letterarie che avevano per oggetto la Shoah furono, oltre ai diari e alle memorie, da una parte poesie – di cui si era detto che non avrebbero più avuto diritto di esistenza dopo Auschwitz –, dall'altra opere di tipo documentario. Mentre infatti la poesia, per sua stessa natura sempre al confine del silenzio, rifuggiva ogni rappresentazione oggettiva e realistica e si dedicava invece a uno scavo interiore della parola, alla ricerca di nuove modalità espressive per dire un'esperienza indicibile, il teatro documentario, dal lato opposto, rinunciava almeno apparentemente a ogni finzione, per limitarsi a riproporre documenti reali. È evidente tuttavia che anche un'opera documentaria non può fare a meno di rielaborare, scegliere e organizzare il suo materiale, nascondendo magari dietro una pretesa oggettività le proprie opzioni ideologiche.

Il carattere estremo della Shoah non costituisce tuttavia un problema solo per la rappresentazione letteraria, ma mette in crisi anche alcune delle categorie tradizionali dell'estetica, quali ad esempio quelle della mimesi e della catarsi.

La Shoah esclude innanzitutto, com'è evidente, il concetto del bello in quanto fine ultimo della produzione artistica e pone inoltre grossi limiti al "realismo", comunque lo si voglia intendere. Il compito dell'arte non può essere nel caso della rappresentazione della Shoah quello di imitare la realtà – e tantomeno quello di abbellirla o di idealizzarla –, perché esistono zone tabù, come ad esempio le camere a gas, che non possono essere rappresentate. Si è ricorsi bensì alla categoria del sublime per spiegare come l'oggetto della rappresentazione artistica debba consistere in questo caso proprio nel limite del dicibile, nel silenzio e nell'impossibilità di dire; questo sublime che viene invocato non è però allora più paragonabile né a quello della tradizione sensualista, che porterebbe a un'estetica dell'*horror* difficilmente accettabile per la rappresentazione della Shoah – anche se non mancano opere che si muovono in questa direzione, tanto che si è parlato di "pornografia dell'Olocausto" –, né al sublime schilleriano o kantiano, che prevedeva come effetto conclusivo un'elevazione dello spirito nel segno della superiorità morale dell'uomo.

Così come è esclusa dalla rappresentazione della Shoah qualsiasi ele-

vazione morale tipica del sublime, allo stesso modo essa esclude anche ogni effetto catartico tipico della tragedia. E ciò non solo perché agli avvenimenti relativi alla Shoah manchino gli elementi tipici della tragedia quali l'azione del destino, l'ereditarietà della colpa o la grandezza tragica del personaggio, ma soprattutto perché il suo fine non può essere quello della catarsi aristotelica, qualunque sia il significato che le si vuole attribuire, la si intenda cioè nel senso medico-sensualistico dell'eccitamento e purgazione degli affetti, in quello stoico-senechiano proprio anche del dramma barocco tedesco della *praemeditatio malorum* o ancora in quello compassionevole di Lessing. Mentre la catarsi costituisce infatti sempre un esito armonizzante o comunque riconciliante dello *skandalon* rappresentato nella tragedia, le rappresentazioni della Shoah devono evitare proprio una simile riconciliazione, che venendo incontro al bisogno del fruitore conduce inevitabilmente al kitsch. Ciò è più evidente nel caso di alcune rappresentazioni soprattutto filmiche della Shoah, come ad esempio nella serie *Holocaust* e almeno in parte anche in *Schindler's List*, nelle quali l'effetto provocato sullo spettatore è, in ultima analisi, simile se non identico a quello che Lessing attribuiva alla catarsi, vale a dire un godimento egoistico della propria capacità di emozionarsi e di provare compassione.

Negli ultimi decenni una nuova poetica, cosiddetta postmoderna, si è dimostrata per diversi aspetti particolarmente adatta a evitare questi pericoli e quindi anche a rappresentare in maniera nuova la Shoah. Rinunciando infatti all'illusione della totalità dell'opera d'arte come realtà autonoma, l'opera postmoderna tende a disvelare attraverso la frammentarietà, il riferimento intertestuale ecc. il carattere autoreferenziale del linguaggio e quindi anche la fizionalità di ogni costruzione letteraria o artistica in genere. La frammentarietà delle opere rispecchia in questo modo quella della memoria, mentre lo svelamento del carattere costruito dell'opera impedisce qualsiasi processo di immedesimazione e ogni facile e rassicurante compassione. Il poliprospektivismo di questi testi e la loro essenziale ambiguità, intesa come valore positivo di ogni comunicazione letteraria, rispondono inoltre meglio alla rappresentazione di avvenimenti che sfuggono a ogni semplificazione.

Anche l'utilizzo nella rappresentazione della Shoah di generi tradizionalmente bassi o apparentemente poco consoni a esprimere la più grande tragedia dell'umanità, quali ad esempio la commedia, la fantascienza o anche il fumetto, è indice della necessità di superare i canoni tradizionali della poetica, che non appaiono più sufficienti a esprimere qualcosa di così radicalmente nuovo. In questa rottura si riflette allora però anche a



livello formale quella frattura e quell'interruzione del *continuum* storico che la Shoah rappresenta.

### *Il convegno*

Questo volume raccoglie le versioni scritte degli interventi tenuti durante il convegno interdisciplinare svoltosi all'Università degli Studi di Milano nei giorni 24-26 gennaio 2005. I saggi sono raggruppati in due blocchi, intitolati rispettivamente "Memoria" e "Rappresentazione", mentre il blocco della "Rappresentazione" si suddivide a sua volta nei diversi generi letterari "poesia", "teatro", "prosa" e "altri media". È evidente che queste suddivisioni non vanno intese in maniera troppo rigida. Già la prima grande opposizione di "Memoria" e "Rappresentazione" è infatti molto meno profonda di quanto potrebbe sembrare a prima vista, considerato che ogni atto di memoria è anche una rappresentazione e che ogni rappresentazione si basa a sua volta su un atto di memoria. In tutti i saggi raccolti sotto "Memoria" si parla quindi anche di questioni di rappresentazione, come d'altra parte molti saggi sulla rappresentazione poetica, teatrale, in prosa, artistica ecc. della Shoah tematizzano anche il problema della memoria. Anche la suddivisione in "generi poetici" rappresenta poco più che un mezzo per avvicinare e far dialogare tra loro opere appartenenti a culture diverse e a differenti letterature nazionali. Essa non deve assolutamente venir intesa come qualcosa di rigido e immutabile, poiché proprio un tema così estremo come la Shoah ha spinto a cercare nuove vie espressive che superassero i confini dei generi tradizionali.

Pur dando espressione a interessi e metodologie spesso diversi, mi sembra che i saggi del convegno presentino una certa omogeneità, che permette di ricostruire un discorso vivace, pieno di stimoli, ma in definitiva coerente sul tema che è stato proposto. Nelle pagine che seguono cercherò di offrire quindi dapprima una panoramica analitica dei principali temi affrontati nei diversi lavori, per tentare poi in conclusione di evidenziare alcune tematiche ricorrenti in più contributi.

### MEMORIA

AHARON APPELFELD, nell'articolo già pubblicato nel 2000 e qui riproposto, sostiene che sono stati i bambini a inventare la nuova forma

della letteratura dell'Olocausto. Benché riconosca che le opere memorialistiche siano "l'autentica letteratura dell'Olocausto", egli nega d'altra parte che esse siano veramente "letteratura". Mentre cercano infatti in primo luogo sollievo e vogliono "ricacciare l'Olocausto" in una zona al di là della vita, solo la nuova letteratura prodotta dai bambini che avevano vissuto anche quell'esperienza come normalità restituisce una rappresentazione immediata, spesso comica e grottesca dell'Olocausto.

I bambini del ghetto di Varsavia di cui parla ROMAN MARCINKOWSKI, tuttavia, non sono quelli che secondo Appelfeld avrebbero "inventato" la nuova forma della letteratura dell'Olocausto, poiché sono tutti morti poche settimane dopo aver stilato quei brevi testi riportati nel saggio. Il saggio di Marcinkowski focalizza la sua attenzione sulle condizioni materiali che sono alla base di queste testimonianze, sulle associazioni culturali che agivano all'interno del ghetto, sull'organizzazione delle scuole, sui metodi e i contenuti dell'insegnamento ecc., ricordandoci così che tutti i documenti di testimonianza dipendono fortemente dalle condizioni materiali e spirituali in cui sono stati prodotti.

Anche il saggio di CESARE SEGRE prende le mosse dalle difficoltà materiali inerenti alla letteratura memorialistica, per mettere poi in evidenza le caratteristiche principali e le diverse prospettive di sei "racconti dal lager" (di Giuliana Tedeschi, Liana Millu, Aldo Carpi, Edith Bruck, Nedo Fiano e Primo Levi). Importanti sono qui soprattutto la distinzione tra due differenti prospettive o scelte rappresentative e la riflessione sulle loro conseguenze estetiche e conoscitive: mentre infatti una rappresentazione dell'esperienza particolare ha maggiori potenzialità espressive, ma permette una comprensione minore della Shoah, una visione complessiva della stessa consente, al contrario, una comprensione più chiara, limitando tuttavia l'impatto estetico e anche la funzione pedagogica della rappresentazione.

Come per Appelfeld, anche per GABRIELE SCARAMUZZA "lo statuto della testimonianza non può essere quello di una forma letteraria in sé esteticamente compiuta". Rifacendosi soprattutto alle categorie elaborate da Benjamin, egli afferma che la Shoah non solo non può essere rappresentata come tragedia, ma che non può nemmeno essere "racconto", poiché manca la fiducia nella presenza di una comunità disposta ad accoglierlo. La testimonianza può essere quindi tutt'al più "frammento" nel senso benjaminiano. E Scaramuzza trova in conclusione nella "quercia di Goethe" a Buchenwald un simile frammento allegorico.

Proprio dall'impossibilità del racconto, sostenuta anche da Blanchot,

parte la filosofa francese Sarah Kofman, sulla quale scrive FRANCESCA MELZI D'ERIL. Prigioniera della drammatica aporia costituita dalla necessità e dalla contemporanea impossibilità di dire, la Kofman cerca in tutte le sue opere, e in particolare negli ultimi scritti di carattere autobiografico, una “via traversa” attraverso la quale dare voce a un'esperienza rimossa della sua infanzia. Anche il rinvenimento di un'espressione, per quanto frammentaria e lacerata, di quell'esperienza non garantisce tuttavia la ricostruzione di un'identità e quindi la salvezza, ma conduce anzi alla morte.

Benché sicuramente meno drammatico nella conclusione, anche il percorso di ricostruzione della propria identità di vittima della Shoah operato dalla scrittrice svedese Cordelia Edvardson attraverso una scrittura autobiografica estremamente frammentaria non è meno traumatico e doloroso di quello della Kofman. MASSIMO CIARAVOLO mostra tra l'altro come questa lotta per la conquista della propria identità sia non solo un confronto serrato con la madre naturale, la scrittrice tedesca Elisabeth Langgässer, ma anche con le possibilità e le aporie della letteratura impersonate appunto dalla madre.

#### *RAPPRESENTAZIONE*

ELIO FRANZINI affronta nel suo saggio alcuni dei problemi principali riguardanti la questione dei limiti intrinseci alla rappresentazione artistica dell'Olocausto. La Shoah, infatti, in quanto “evento puro”, vieta non solo ogni raffigurazione fantastica, ma soprattutto ogni liberazione o “cattarsi”, che sarebbe implicita a ogni rappresentazione artistica. Essa impone quindi di trovare mezzi rappresentativi non catartici e pone inoltre il problema della morale o della responsabilità etica dell'arte. Secondo Franzini, la rappresentazione della Shoah ha il compito di insegnare “un'intelligenza unita alla pietà”.

#### *Poesia*

Una funzione e un valore morale di consolazione, ma anche e soprattutto di resistenza, viene attribuito alla rappresentazione della Shoah dalla letteratura yiddish, alla quale è dedicato il contributo di CLAUDIA ROSENZWEIG. Proprio nel carattere effimero e umile di questa lingua perduta, o “lingua assassinata” dalla Shoah, consiste la forza di questa poesia.

Un'“interdizione espressiva” o “linguistica” riguardo alla rappresen-

tazione della Shoah è presente anche nella poesia israeliana, che viene indagata da MARIA MAYER MODENA, la quale mette in evidenza alcuni meccanismi di simbolizzazione, spostamento o condensazione presenti in questa poesia, simili a quelli del lavoro onirico. Importante è però soprattutto la riconduzione di molti motivi di questa poesia agli archetipi contenutistici e formali della tradizione ebraica. Mayer Modena cerca anche di stilare un elenco dei motivi più frequenti nelle opere di poeti israeliani della “seconda generazione”, ponendo l’accento su alcuni temi tipicamente femminili.

Partendo dall’idea di James E. Young che la memoria dipende anche dai testi che le danno forma, MOIRA PALEARI cerca quindi di individuare il modo in cui immagini di orrore, persecuzione e morte si sono cristallizzate nel genere lirico, che più di ogni altro plasma linguisticamente il ricordo. La sua analisi si concentra in particolare su alcuni testi e sulle differenti funzioni attribuite alla poesia da quattro poetesse tedesche (Hilda Stern Cohen, Rose Ausländer, Dagmar Nick e Ulla Hahn) ancora poco indagate.

La risposta offerta da Edmond Jabès all’affermazione sull’impossibilità di fare poesia dopo Auschwitz è in un certo senso paradossale. Come mostra infatti STEFANO RAIMONDI, il poeta francese risponde con un linguaggio che soggiace alla “tentazione del silenzio” e attraverso l’interrogazione della parola prima che questa si faccia comunicazione. Anche Jabès cerca cioè, in maniera simile alla Kofman, “un pertugio possibile” per esprimere la Shoah nelle “parole/sedimenti” di un “pre-dialogo” o di un “pre-dire”.

### *Teatro*

Proprio il “teatro documentario”, che dovrebbe perseguire apparentemente una rappresentazione oggettiva della Shoah, si rivela invece come espressione di una ben determinata lettura politica della stessa. MARCO CASTELLARI mostra tuttavia, attraverso una ricostruzione filologica delle varie tappe di scrittura dell’*Istruttoria* (1965) di Peter Weiss, che il più profondo significato dell’opera può essere compreso solo all’interno del progetto dell’autore tedesco di riscrivere e adattare al presente la *Divina Commedia* di Dante.

Un fondamento documentario ha anche l’opera della scrittrice inglese di “seconda generazione” Diane Samuels *Kindertransport* (1992). Anche in questo caso, tuttavia, il dramma non si limita a riproporre semplicemente

i fatti storici, ma si struttura invece su differenti piani temporali, servendosi di diverse allusioni simboliche e allegoriche ben messe in luce da ESTER FINTZ MENASCÉ.

Il saggio di CAROLINE PATEY cerca invece di rintracciare nel panorama della teatro inglese i frammenti di voci “emarginate o autoemarginate”, che a distanza di vent’anni l’una dall’altra si sono confrontate in modi diversi con la Shoah. Vengono messi in luce, in particolare, i riferimenti a *L’univers concentrationnaire* di David Rousset sottintesi in *Aspettando Godot* (1953) di Samuel Beckett, l’eccesso di *pathos* e di grottesco caratteristici di *The Cannibals* (1968) di George Tabori, e infine la tensione irrisolta tra storia e memoria presente in *Ashes to Ashes* (1996) di Harold Pinter.

MARIANGELA MAZZOCCHI DOGLIO mette bene in evidenza nel suo contributo un’altra funzione del teatro, vale a dire quella ‘taumaturgica’ di strumento di catarsi personale che esso ha avuto per il drammaturgo francese Jean-Claude Grumberg, per il quale il teatro ha rappresentato – a differenza di quanto era avvenuto per la Kofman – “una via di salvezza”. Nella trilogia teatrale *Dreyfus* (1974), *Atelier* (1979) e *Zone libre* (1990) egli affronta infatti prima gli anni ’30, poi l’immediato dopoguerra e infine la Francia di Vichy, avvicinandosi così progressivamente al trauma personale della deportazione del padre.

FRANZ HAAS analizza il dramma *Tanzcafé Treblinka* (2001) del giovane drammaturgo austriaco di “seconda generazione” Werner Kofler, che attraverso un “collage dell’orrore” fatto di inserti documentari e giochi di parole al limite del cinismo smaschera il perdurare dell’ideologia nazista e la rimozione del passato nella felice Austria e in particolare nella Carinzia di Haider.

Il saggio di ALBERTO BENTOGGIO si occupa infine della ricezione di un’opera fondamentale della letteratura dell’Olocausto come *Il diario di Anna Frank*, analizzandone la riduzione teatrale americana del 1955 e quindi tre diverse messe in scena italiane, risalenti a periodi tra loro lontani e così diversi come il 1957, il 1977 e il 1991.

### *Prosa*

Anche il capitolo sulla “prosa” si apre, come già quello sulla “poesia”, con un saggio sulla letteratura yiddish. E ciò appare qui tanto più significativo, in quanto il poeta yiddish Sutzkever è spinto dall’esperienza della Shoah a superare anche i limiti tra i generi letterari, abbandonando la poesia a favore della “prosa poetica”. Attraverso un serrato confronto tra i

brani in prosa e le trasformazioni poetiche degli stessi, ANNA LINDA CALLOW mostra come Sutzkever, abbandonando la linearità cronologica del racconto e sostituendola con la sovrapposizione verticale del simbolo, riesce a dar voce alle vittime della Shoah.

ANDRZEJ ZIELIŃSKI sembra invece negare l'assunto di Franzini (e di Todorov), secondo cui la rappresentazione di Auschwitz deve riportare l'arte alla morale e insegnare "un'intelligenza unita alla pietà". Nella sua rielaborazione letteraria dell'esperienza del lager, l'autore polacco Tadeuz Borowski si è spinto infatti, attraverso la freddezza e la spietatezza della sua descrizione della realtà dei campi di sterminio, al di là di ogni morale, per denunciare così quello che il nazismo ha fatto non solo *agli* uomini, ma anche e ancor più *degli* uomini.

Anche l'opera dello scrittore ucraino Kuznecov *Babij Jar* (1966) ha un fondamento documentario. Dopo aver illustrato diffusamente il genocidio in esso tematizzato e la conseguente rimozione dello stesso da parte sovietica, GIOVANNA BROGI accenna ad altre opere letterarie e musicali che hanno per oggetto lo stesso tema, per poi passare a illustrare alcune strategie letterarie, quali ad esempio l'ironia che sconfinava spesso nel grottesco e nel macabro, unita a una voluta inespressività e alla mancanza di enfaticizzazione della scrittura, che distinguono il documento storico dalla finzione letteraria.

Il problema del rapporto tra documento storico o testimonianza e rielaborazione letteraria ritorna con ancora maggior forza nel contributo che MARIA LUISA ROLI dedica alla riscrittura operata dallo scrittore tedesco Wolfgang Koeppen delle memorie del sopravvissuto Jakob Littner. L'appropriazione operata da Koeppen viene difesa qui come atto di testimonianza intellettuale, che ha saputo dare voce a chi altrimenti non ne avrebbe avuta. A differenza della Kofman e di altri autori, Roli sostiene con Ricoeur la necessità del racconto per dare testimonianza dell'irrapresentabile e afferma anzi anche la funzione catartica della rappresentazione della Shoah.

La via scelta dallo scrittore tedesco Sebald per confrontarsi con la Shoah è forse ancora più indiretta e "traversa" di quella della Kofman. Come mostra bene GABRIELLA ROVAGNATI, il confronto critico con il passato nazista costituisce la filigrana nascosta dei quattro racconti dell'opera *Die Ausgewanderten* (1994), i cui quattro protagonisti sono tutti ebrei emigrati e non integrati, che inutilmente cercano di sfuggire ai ricordi che sono spesso solo ricordi di seconda mano o ereditati. Non solo i sopravvissuti, ma anche i figli dei sopravvissuti non possono in realtà sopravvivere alla Shoah.

Di “memoria ereditaria” o di seconda mano, intesa però come “atto di resistenza”, tratta anche il mio saggio sul ‘romanzo postmoderno’ *Gebürtig* (1992) dello scrittore austriaco Robert Schindel. Vengono qui analizzate alcune strategie letterarie tipiche della “seconda generazione”, quali ad esempio la frammentazione del discorso, l’utilizzo di un narratore proteiforme, l’uso dell’ironia e del grottesco, la negazione di ogni possibile redenzione e il ripetuto smascheramento del labile confine tra realtà e finzione.

Alle strategie del romanzo postmoderno accenna anche CARLO PAGETTI, che dipinge un ampio affresco delle strategie letterarie attraverso le quali la Shoah, a partire dai primi anni ’50, comincia a penetrare nella cultura e nella letteratura di massa americane, servendosi ad esempio delle convenzioni della *spy story* e della *science-fiction*, oppure della ricostruzione storica volutamente falsificata e rovesciata (in *Fatherland*, di Robert Harris, e in *Time’s Arrow*, di Martin Amis).

ORIANA PALUSCI indaga infine la rappresentazione della Shoah all’interno di un genere dalle regole e dalle finalità didascaliche fortemente codificate come quello della *children’s literature*. Palusci analizza in particolare l’espedito fantascientifico del viaggio nel tempo in *The Devil’s Arithmetic* (1988) di Jean Yolen e la ricostruzione documentaria e fantastica della biografia di una bambina vittima della Shoah portata avanti in *Hanna’s Suitcase* (2002) di Karen Levin.

#### *Altri media*

Benché LUCA BERNARDINI accenni anche alla rappresentazione della Shoah nel film, nel disegno e nel fumetto, egli concentra la sua attenzione soprattutto sulla letteratura e in particolare sulle opere di quattro autrici polacche (Zofia Nałkowska, Seweryna Szmaglewska, Zofia Kossak e Krystyna Żywulska), interrogandosi sulle possibilità e sulle modalità del racconto di testimonianza. Bernardini giunge quindi alla conclusione che la rappresentazione di Auschwitz deve avvenire in nome di “una verità non artistica” e non può uscire dagli ambiti ‘eticamente corretti’ della testimonianza e della documentazione.

Realmente ‘multimediale’ è invece il contributo di PAOLA BOZZI, che prendendo le mosse dalla coscienza propria soprattutto della “postmemoria” o della “seconda generazione” del distacco incolmabile che ci separa dalla Shoah, analizza l’opera di un fotografo (Christoph Dahlhausen), un’autobiografia (Ruth Klüger), la realizzazione di un architetto (Daniel

Libeskind) e una poesia (di Paul Celan), per esemplificare alcune strategie estetiche impiegate per impedire o rendere più difficile qualsiasi identificazione empatica.

La drammaticità della posizione della “seconda generazione”, divisa tra la necessità e l'impossibilità di rendere testimonianza, è anche il tema del romanzo a fumetti *Maus*, di Art Spiegelman, del quale ANNALISA DI LIDDO indaga la stratificazione narrativa e la polisemia simbolica, mettendo in luce soprattutto la coscienza della natura mediata della memoria (della “seconda generazione”) e sottolineando infine il valore documentario e di autenticità del fumetto.

Anche CHIARA CAPPELLETTO prende le mosse dalla difficoltà e dalla problematicità della testimonianza per la “seconda generazione”, soffermandosi poi sulle aporie proprie e insuperabili della rappresentazione della Shoah. L'unica rappresentazione possibile di una memoria di cui non si ha esperienza è allora, secondo Cappelletto, la rovina, che è “rappresentazione di un'assenza”. E proprio in rovine il pittore Anselm Kiefer trasforma le immagini del regime nazista, citandole e distanziandosene attraverso lo straniamento e trasformandole in tracce che è compito del fruitore ricostruire.

Il tema della Shoah ha rappresentato una vera e propria provocazione anche per l'arte del monumento commemorativo, che ha dovuto abbandonare ogni dimensione apologetica che storicamente gli apparteneva, per confrontarsi con il problema della rappresentazione del vuoto lasciato dallo sterminio, con la difficoltà di far rivivere fatti non esperiti direttamente e di incorporare in un memoriale nazionale i crimini della propria nazione. SILVIA BIGNAMI illustra dunque nel suo contributo quattro esempi di “*counter-monuments*” (di Peter Eisenmann a Berlino, di Jochen e Esther Shalev Gerz ad Amburgo, di Jochen Gerz a Saarbrücken e di Rahel Wihitead a Vienna), che cercano di dare una risposta a questi problemi.

LUIGI BRUTI LIBERATI si chiede, infine, perché Hollywood abbia aspettato fino al 1958 prima di affrontare nel film *The Young Lions* di Edward Dmytryk il tema della Shoah. La risposta è che il clima di Guerra Fredda, l'alleanza con la Germania, l'anticomunismo e il maccartismo avevano impedito di dare una rappresentazione troppo negativa della Germania. Il confronto con il romanzo di Irwing Shaw (1948), da cui è tratto il film, mostra poi chiaramente che anche la realizzazione cinematografica modifica in positivo la figura del nazista protagonista e vuole offrire comunque un messaggio di speranza.

Il contributo di ELENA DAGRADA sul film *Shoah*, di Claude Lanzmann,



considera le scelte formali e contenutistiche del regista francese, la sua decisione di farsi puro “testimone di testimoni”, rinunciando tanto alle immagini di repertorio che al film di finzione così come a tutti gli artifici tradizionali del montaggio e della messa in scena, sullo sfondo delle discussioni svoltesi in Francia a cavallo degli anni Sessanta attorno al valore etico del cinema e sulla necessità di evitare in esso ogni estetizzazione e spettacolarizzazione. Sottolineando il riconoscimento da parte di Lanzmann del carattere storico delle soluzioni adottate dalla Nouvelle Vague, Dagrada invita in conclusione ad assumersi “il fardello di chi viene dopo”, riflettendo anche sulle possibilità e sui limiti del cinema di fronte alle nuove tecniche e ai nuovi linguaggi della televisione e dei mass media.

#### *Alcuni temi ricorrenti*

Questi interventi sono attraversati da diversi temi ricorrenti, a cui vengono date risposte talvolta anche contrastanti. Pur senza aver l'ambizione di elencare tutti questi temi, vorrei tentare di ricordarne almeno qualcuno.

Uno dei temi più presenti nei vari interventi è costituito dalla famosa affermazione di Adorno, secondo cui sarebbe barbaro scrivere poesia dopo Auschwitz (Appelfeld, Franzini, Mayer Modena, Raimondi, Roli). Non importa qui stabilire se l'affermazione di Adorno venga citata o interpretata sempre in maniera filologicamente corretta, perché anche le interpretazioni più semplificatrici sono espressione della vasta ricezione di questa posizione. Appelfeld, che sembra in un primo momento sottoscrivere pienamente l'affermazione di Adorno, sostiene subito dopo che per l'uomo è una necessità naturale cantare non solo la propria gioia, ma anche il proprio dolore. Soprattutto Roli elenca invece le risposte date da diversi autori tedeschi ad Adorno. Ma la proposizione del filosofo tedesco viene smentita innanzitutto fattualmente dalle molte poesie scritte dopo e su Auschwitz. La risposta forse più decisa, anche se non esplicita, ad Adorno si trova però nelle parole di Shmuel Nigger (nel saggio di Claudia Rosenzweig), quando afferma la funzione consolatoria della poesia, aggiungendo che essa aiuta però anche a resistere e a ribellarsi.

Un'altra affermazione ricorrente in più saggi è quella secondo cui la Shoah esclude la tragedia (Appelfeld, Scaramuzza, Franzini, Zieliński), in quanto rende impossibile ogni scelta e non prevede uno scontro di due istanze morali antagoniste libere e paritarie. A questo tema è collegato

anche quello della “catarsi”, che viene decisamente esclusa da Franzini e, almeno indirettamente, nel mio contributo, mentre Mazzocchi Doglio, Brogi e Roli sostengono che la rappresentazione della Shoah possa avere un effetto catartico vuoi sull’autore, vuoi sul lettore o sullo spettatore.

Una tematica vicina a quello precedente è quella della funzione “morale” della rappresentazione della Shoah, sostenuta soprattutto da Franzini, ma almeno indirettamente anche da Bernardini, che afferma la necessità della rappresentazione di una “verità non artistica” che “non può uscire dagli schemi ‘eticamente corretti’ della testimonianza o della documentazione” (si veda anche il saggio di Dagrada). La rappresentazione della Shoah conduce invece secondo Borowski (Zieliński) necessariamente “ai confini di una certa morale” o meglio al di là di ogni morale, anche se è indubbio che una simile rappresentazione dell’amoralità dell’uomo adempie a sua volta a uno scopo profondamente morale.

Un’altra tematica presente in molti saggi è quella della rappresentazione indiretta o “per vie traverse” dell’esperienza della Shoah (Melzi d’Eril, Raimondi, Rovagnati). A questa tematica è collegata anche quella dell’impossibilità del “racconto” (Scaramuzza, Melzi d’Eril, Callow), mentre Roli sostiene al contrario, appoggiandosi a Ricoeur, la necessità del racconto dell’inenarrabile. Il tema della frammentarietà o del frammento è presente poi non solo in riferimento alla letteratura, ma anche e in misura ancora maggiore in riferimento alle arti visive (Scaramuzza, Ciaravolo, Bozzi, Cappelletto). Interessante è qui soprattutto la posizione di Cordelia Edvardson (Ciaravolo), la quale afferma di non compiacersi della frammentazione, ma di cercare invece di mettere assieme i cocci, quelli suoi e quelli del mondo, per cercare di “aggiustare, riparare il mondo”.

Al tema della difficile testimonianza della “seconda generazione” si fa riferimento nei saggi di Mayer Modena, di Paleari e di Cappelletto. Ma esso è centrale soprattutto nel mio contributo e in quelli di Bozzi e Di Liddo, che ha messo in evidenza anche il carattere tragico e aporetico di questa condizione.

Mi preme sottolineare, infine, anche l’esistenza di una “nota di speranza” presente in diverse rappresentazioni della Shoah (Rosenzweig, Mayer Modena, Raimondi, Bentoglio), che Mayer Modena riconduce a un filone della poesia ebraica, quello cioè della “catastrofe e rinascita”, caratteristico delle varie epoche.

*Ringraziamenti*

In conclusione vorrei ringraziare tutti quelli che hanno contribuito a rendere possibile il convegno e la pubblicazione degli atti. Un primo sentito ringraziamento va al Rettore dell'Università degli Studi di Milano, Professor Enrico Decleva, e al Preside della Facoltà di Lettere e Filosofia, Professor Elio Franzini, che hanno fin dal primo momento appoggiato con convinzione l'iniziativa e l'hanno poi sostenuta sia finanziariamente che mettendo a disposizione aule e strutture dell'Università. Ringrazio inoltre il Goethe Institut di Milano, il Centro di Judaica Goren-Goldstein, il Comune di Milano e la Provincia di Milano, che a diverso titolo e in diversa misura hanno contribuito alla realizzazione del progetto. Con gratitudine ricordo i membri del Comitato scientifico del convegno, composto dai colleghi Mariangela Mazzocchi Doglio, Francesca Melzi d'Eril, Ester Fintz Menascé, Carlo Pagetti e soprattutto Maria Mayer Modena, alla quale va un riconoscimento particolare per i molti utili consigli e per gli aiuti anche concreti che ha saputo darmi. Non voglio dimenticare nemmeno i tecnici dell'Università né tanto meno gli studenti e le altre persone che durante il convegno hanno svolto con entusiasmo compiti pratici di vitale importanza per la riuscita dell'iniziativa. Alla Dottoressa Simona Albani spetta un ringraziamento del tutto speciale, per essermi stata vicina fin dal primo momento in tutte le questioni tecniche e organizzative, contribuendo in maniera significativa al successo del convegno. Un lavoro preziosissimo hanno svolto poi la Dottoressa Moira Paleari e il Dottor Marco Castellari, aiutandomi con solerzia, competenza e precisione nel lavoro di redazione e omologazione dei contributi. Anche a loro un sentito ringraziamento. Ringrazio infine la Facoltà di Lettere e Filosofia e la Professoressa Isabella Gualandri in quanto direttrice dei "Quaderni di Acme" per aver accolto la pubblicazione degli atti del convegno in questa collana.