

MONOZIGOTE

Interpretazione e scrittura  
dell'Olocausto





Monozigote

# Interpretazione e scrittura dell'Olocausto

*Narrazioni drammatiche e storiche di una catastrofe*

Nr. 5 della serie Letteratura moderna

[it.wikibooks.org](http://it.wikibooks.org)

2024

Tutti i libri della serie Letteratura moderna:

[https://it.wikibooks.org/wiki/Serie\\_letteratura\\_moderna](https://it.wikibooks.org/wiki/Serie_letteratura_moderna)

*Questo testo proviene da*

[https://it.wikibooks.org/wiki/Interpretazione\\_e\\_scrittura\\_dell%270locausto](https://it.wikibooks.org/wiki/Interpretazione_e_scrittura_dell%270locausto)

*Questo e-book è aggiornato al*

10 marzo 2024

*Principale autore:*

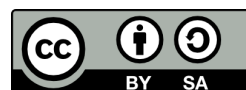
Monozigote

*In copertina:*

Yad Vashem Central Database of Shoah Victims' Names. Immagine dell'utente Dzenirilasciata con licenza Creative Commons 0;

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Brief\\_Moment.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Brief_Moment.jpg)

Quest'opera è distribuita con licenza **Creative Commons Attribuzione - Condividi allo stesso modo 4.0 Internazionale**. Per leggere una copia della licenza visita il sito: <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.it>



---

# Indice

<b>Introduzione</b>	<b>xi</b>
Una nota sui metodi . . . . .	xx
<b>Capitolo 1</b>	<b>1</b>
1.1 Reazioni tedesche ed ebraiche alla persecuzione nazista 1941-1945 . . . . .	1
Introduzione . . . . .	1
<i>Vincoli fisici</i> . . . . .	1
<i>Estensione della conoscenza</i> . . . . .	3
1.2 La reazione artistica degli ebrei sotto Hitler . . . . .	8
Introduzione . . . . .	8
Propaganda nazista e tempo libero . . . . .	12
Resistenza spirituale e culturale . . . . .	15
Teatro politico . . . . .	18
La necessità di testimoniare . . . . .	21
Rinnovare la fede religiosa . . . . .	23
<i>Conclusione</i> . . . . .	30
1.3 Lo <i>Yishuv</i> . . . . .	37
<i>Conclusione</i> . . . . .	41
1.4 Scrittori tedeschi antinazisti in esilio . . . . .	42
Introduzione . . . . .	42
L'interpretazione tedesco-ebraica . . . . .	47
L'interpretazione tedesca . . . . .	50
<i>Conclusione</i> . . . . .	56
1.5 <i>Conclusione</i> . . . . .	57
<b>Capitolo 2</b>	<b>61</b>
2.1 Introduzione al periodo 1945-1960 . . . . .	61
2.2 1945-47/8 Transizione . . . . .	68
Germania divisa . . . . .	68
Lo <i>Yishuv</i> . . . . .	80
2.3 1948-1954: Il passato è archiviato . . . . .	82
Germania . . . . .	82
Israele . . . . .	93

2.4	1955-60 Il Diario di Anna Frank e il Processo di Ulm . . . . .	99
	Introduzione . . . . .	99
	Israele . . . . .	103
	Le Germanie . . . . .	109
2.5	<i>Conclusion</i> . . . . .	116
<b>Capitolo 3</b>		<b>123</b>
3.1	La generazione postbellica, 1960-7 . . . . .	123
	Introduzione . . . . .	123
3.2	La Repubblica Federale . . . . .	127
	Introduzione . . . . .	127
	Rolf Hochhuth e Peter Weiss . . . . .	131
	Walser e Sperr . . . . .	145
	<i>Conclusion</i> . . . . .	153
3.3	La Repubblica Democratica . . . . .	154
	Rolf Schneider . . . . .	155
	<i>Conclusion</i> . . . . .	158
3.4	Israele . . . . .	159
	Introduzione . . . . .	159
	Ben Zion Tomer e <i>Figli delle Ombre</i> . . . . .	169
	Danny Horowitz e <i>Zio Arthur</i> . . . . .	172
	<i>Conclusion</i> . . . . .	174
3.5	<i>Conclusion</i> . . . . .	174
<b>Capitolo 4</b>		<b>177</b>
4.1	Icone e Iconoclasti, 1968-1981 . . . . .	177
	Introduzione . . . . .	177
4.2	La Repubblica Federale . . . . .	180
	Introduzione . . . . .	180
	Ritrinceramento . . . . .	186
	Iconoclasti tedeschi occidentali . . . . .	191
	Voci oltreconfine . . . . .	196
	<i>Conclusion</i> . . . . .	209
4.3	Israele. Distruzione degli idoli . . . . .	210
	Introduzione . . . . .	210
	Il movimento di protesta . . . . .	213
	<i>Conclusion</i> . . . . .	217
4.4	<i>Conclusion</i> . . . . .	218
<b>Capitolo 5</b>		<b>221</b>
5.1	Introduzione al periodo 1981-1989 . . . . .	221
	Introduzione . . . . .	221
5.2	La Repubblica Federale . . . . .	230
	Introduzione . . . . .	230
	<i>Bruder Eichmann</i> . . . . .	232
	<i>Jubiläum</i> . . . . .	234
5.3	La Repubblica Democratica . . . . .	236

5.4	Austria . . . . .	239
	Introduzione . . . . .	239
	<i>Mein Kampf</i> . . . . .	239
	<i>Schuldig geboren</i> . . . . .	242
	<i>Heldenplatz</i> . . . . .	243
	<i>Conclusione</i> . . . . .	247
5.5	Israele . . . . .	248
	Introduzione . . . . .	248
	Schizofrenia nazionale . . . . .	255
	Collaboratori, eroi e martiri . . . . .	257
	Il "Fantastico" . . . . .	260
	<i>Conclusione</i> . . . . .	263
5.6	<i>Conclusione</i> . . . . .	264
<b>Memoria e compimento</b>		<b>267</b>
	Dalla caduta del Muro al presente . . . . .	267
	Teatro nell'ex-Est . . . . .	273
	Teatro nell'ex-Ovest . . . . .	277
	<i>Arbeit Macht Frei</i> . . . . .	284
	Contesto . . . . .	284
	<i>Arbeit macht frei vom Toitland Europa</i> [ארבייט מאכט פריי] . . . . .	288
	<i>Conclusione</i> . . . . .	300
<b>Appendice storica</b>		<b>303</b>
	<i>Quando venne decisa la Soluzione Finale?</i> . . . . .	306
	<i>Chi furono gli esecutori</i> . . . . .	311
	<i>Chi furono le vittime</i> . . . . .	313
<b>Bibliografia</b>		<b>319</b>
	Teatro, Letteratura, Film e Critica d'arte . . . . .	319
	Testimonianze e Biografie . . . . .	323
	Storia e Politica . . . . .	325
	Romanzi e Drammi . . . . .	328
	Articoli . . . . .	332
	Collegamenti esterni . . . . .	335
<b>Fonti di testi e immagini</b>		<b>337</b>
	Fonti dei testi . . . . .	337
	Fonti delle immagini . . . . .	339





A commemorazione del 75° anniversario della liberazione di Auschwitz-Birkenau

שמע ישראל יהיה אלהינו יהיה אחד



*Alla memoria di Elie Wiesel,  
amico e maestro —  
vivida luce nella Notte*



Questo studio analizza le narrazioni drammatiche e storiche sull'**Olocausto** o *Shoah* (ebr. השואה, *HaShoah*, "la catastrofe"). Principalmente, si concentra su scrittori israeliani, tedeschi e austriaci dal tempo della *Soluzione Finale* (1941) alla metà degli anni '90 e oltre — diciamo, circa un decennio dopo la caduta del muro di Berlino — sessant'anni di produzione che mi consentono una panoramica di ricerca approfondita, senza essere un'impresa di straordinaria portata, al di fuori delle mie capacità di ricercatore "solitario". In particolare, cercherò di evidenziare in che modo il "trauma" dell'Olocausto abbia influenzato l'identità collettiva in questi paesi e in che modo gli scrittori hanno affermato o decostruito narrazioni di storia e identità emerse dalla seconda guerra mondiale. Per comprendere appieno le varie narrazioni che si sono sviluppate, è importante fare riferimento ai risultati artistici sia delle vittime del nazionalsocialismo sia dei sopravvissuti i cui resoconti sono spesso in contrasto con le narrazioni tipiche degli scrittori israeliani e tedeschi. Il primo capitolo, quindi, è un resoconto dettagliato di come coloro che stavano vivendo il nazismo interpretarono in prima persona la loro situazione in contrasto con il modo in cui quelli in esilio o in Palestina descrivevano le storie di atrocità in Europa.

Il resto dello studio illustra come le narrazioni dell'Olocausto siano sottilmente ridisegnate secondo lo *Zeitgeist* politico — quello che Walter Benjamin chiamava *Jetztzeit*, l'esplosione della storia dal suo continuum per servire i bisogni politici contemporanei. Questo studio ha lo scopo di mostrare che le narrazioni e le rappresentazioni dell'Olocausto sia in Israele, che Germania e Austria mutano secondo gli eventi contemporanei. Oggi, mentre si è generalmente d'accordo sul fatto che non esiste un passato oggettivo, concreto, e che eventi storici sono chiamati ad aiutare a interpretare le attuali complessità, l'Olocausto in Israele e nelle due società tedesche (Est e Ovest) è stato usato consapevolmente dal revisionismo per modellare interpretazioni di considerazioni attuali. Ciò ha causato costernazione tra molti nella comunità ebraica che affermano che, poiché l'Olocausto è un **evento unico**, usarlo per discussioni analogiche denigra il ricordo delle vittime. Altri sostengono che l'Olocausto non è che un esempio di depravazione umana e detiene molte lezioni per il mondo contemporaneo. Questo studio si chiede se l'Olocausto possa essere visto contemporaneamente sia come un evento tipico che atipico senza denigrare le vittime o generare analogie semplicistiche.



---

# Introduzione

Questo studio riguarda il modo in cui l'Olocausto è stato rappresentato nelle narrazioni drammatiche israeliane e tedesche, con particolare riferimento al palcoscenico, dal 1941.<sup>1</sup> In particolare, attraverso le riflessioni di scrittori e drammaturghi, mi concentrerò su come il trauma dell'Olocausto sia stato espresso storicamente in questi paesi e in che modo abbia plasmato l'identità collettiva. I professionisti del teatro in Israele e Germania hanno tradizionalmente considerato il palcoscenico come un forum per esaminare e dare forma a preoccupazioni e interessi nazionali. Il regista tedesco, Erwin Piscator, per esempio, immaginava "il teatro come la dimora della coscienza della nazione, il palcoscenico come l'istituzione morale del secolo".<sup>2</sup> E del teatro israeliano, Linda Ben Zvi scrive: "In pochi posti al mondo il teatro è così impegnato nella sua funzione di specchio della società".<sup>3</sup>

La formulazione dell'identità collettiva, nel complesso, è un processo consapevole e politico. Come scrive Lucinda Rennison, "Non c'è dubbio che... l'esperienza collettiva può essere prodotta e distribuita da coloro che hanno un accesso sufficiente ai media", in altre parole politici, giornalisti, storici, cineasti, scrittori e professionisti del teatro.<sup>4</sup> Questa "produzione" dell'identità corporativa è spesso influenzata dal modo in cui i traumi nazionali sono storicamente impiantati e assorbiti in narrazioni comunitarie già esistenti. Queste narrazioni sono incarnate e perpetuate nei monumenti nazionali, nei giorni del ricordo, della storiografia e delle arti — i vettori e le icone dell'"identità nazionale". Come tali sono spesso esclusivi perché riflettono gli interessi nazionali. Le narrazioni dell'Olocausto in questi paesi, in particolare, sono state progettate per riflettere alcuni temi "preferenziali" a scapito di altri. Come scrive il sopravvissuto, Emil L. Fackenheim:

Gli uomini evitano la particolarità di Auschwitz. I tedeschi lo collegano a Dresda, i liberali americani con Hiroshima. I cristiani deplorano l'antise-

---

<sup>1</sup>Per tedesche intendo le repubbliche democratiche e federali e, dal 1989/90, la Germania riunita e l'Austria. Il 1941 fu l'anno in cui la "soluzione finale" fu implementata contro gli ebrei dai nazisti — in merito si veda l'"Appendice storica".

<sup>2</sup>The Arts Council of Great Britain, *Erwin Piscator: Political Theatre, 1920-1966*, Arts Council of Great Britain, 1969, p. 2.

<sup>3</sup>Linda Ben Zvi, cur., *Theater in Israel*, University of Michigan Press, 1996, p.xii.

<sup>4</sup>Lucinda Rennison, "Was von Bismark übrigblieb. Rolf Hochhuth and the German Question", in Durrani, Good, Hilliard, cur., *The New Germany. Literature and Society after Unification*, Sheffield Academic Press, 1995, pp. 128-42; p. 130.

mitismo in generale, mentre i comunisti erigono monumenti alle vittime dell'antifascismo in generale, privando i morti di Auschwitz della loro identità ebraica anche nella morte.<sup>5</sup>

Gli eventi storici vengono interpretati attraverso la politica del presente ma, allo stesso modo, i modi in cui gli eventi passati vengono assorbiti influenzano le interpretazioni del presente: i traumi del passato sono spesso visti come "lezioni" per il mondo contemporaneo. Come osservò Walter Benjamin nel 1940, articolare il passato storicamente non significa più riconoscerlo com'era, ma utilizzare eventi passati per servire il presente. Benjamin ha sostenuto che gli episodi storici sono stati "spazzati via" dal loro continuum, di solito in un momento di crisi collettiva, e visti attraverso l'obiettivo del presente per creare *Jetztzeit*.<sup>6</sup> Il significato di ogni dato evento storico, quindi, è reso schiavo delle esigenze del presente. Come notò in seguito Karl Jaspers nel 1949:

Lo scopo di una visione filosofica generale della storia, come quella a cui stiamo cercando di arrivare, è di illuminare la nostra situazione all'interno della totalità della storia. Serve per illuminare la coscienza dell'epoca presente e mostrarci dove ci troviamo.

Cosa significa per noi una visione universale della storia? Desideriamo comprendere la storia nel suo insieme, al fine di comprendere noi stessi.<sup>7</sup>

Maurice Halbwachs sostiene che fino alla metà del diciannovesimo secolo l'articolazione della memoria e la registrazione della storia erano processi approssimativamente equivalenti. Gli eventi passati venivano narrati, sia nella documentazione pubblica che nella mente, in modo soggettivo e spesso "distaccata". In altre parole, la registrazione della storia era simile alla memoria che, sostiene Halbwachs, è organica e tramandata attraverso le generazioni in una serie di storie, miti, saghe o leggende non necessariamente correlate. Ma più significativa, forse, è la sua forma. Come mostrerò, la memoria è generalmente polifonica a causa della sua dipendenza da voci individuali e contrastanti. A metà del diciannovesimo secolo, la memoria e la registrazione della storia divorziarono attraverso l'ascesa dello storicismo, la convinzione che la storia potesse essere compresa e il futuro così previsto e, nel caso di Hegel, auspicabilmente modellata attraverso quadri razionali. I sistemi storicisti possono essere filosofici, economici o politici. In generale, si basano su letture esclusive e singolari della storia in cui gli eventi passati sono visti da una posizione "ironica" al fine di creare modelli e significato.<sup>8</sup> Sono, quindi, modelli costruiti consapevolmente che servono funzioni politiche e sociali:

<sup>5</sup>Emil L. Fackenheim, *Quest for Past and Future – Essays in Jewish Theology*, Indiana University Press, 1968, p. 17.

<sup>6</sup>Walter Benjamin, "Thesis on the Philosophy of History", in *Illuminations*, Hannah Arendt, cur., trad. en Harry Zohn, Schocken Books, 1969, pp. 257-8.

<sup>7</sup>Karl Jaspers, *The Origin and Good of History*, trad. en Michael Bullock, Routledge & Kegan Paul, 1953, pp. 81; 231 (publ. orig. in tedesco, *Vom Ursprung und Ziel der Geschichte*, 1949).

<sup>8</sup>Marvin Carlson, "The Theory of History", in Sue Ellen Case & Janelle Reinelt, curr., *The Performance of Power: Theatrical Discourse and Politics*, University of Iowa Press, 1991, pp. 272-3. Tuttavia, Carlson sostiene che la registrazione della storia è sempre stata basata ideologicamente, ma è solo negli ultimi anni che questo è stato compreso. La differenza importante tra la storia tradizionalmente registrata e lo storicismo è che quest'ultimo cerca spiegazioni razionali.

Quando si tratta di memoria storica, la persona non ricorda direttamente gli eventi; può essere stimolato solo in modo indiretto attraverso la lettura o l'ascolto o in commemorazione e in occasioni festive quando le persone si riuniscono per ricordare in comune le azioni e le realizzazioni dei membri del gruppo da lungo tempo defunti. In questo caso, il passato è archiviato e interpretato dalle istituzioni sociali.<sup>9</sup>

Tutti gli storicismi sono interpretativi, basati su letture di esperienze passate. Filtrando gli eventi attraverso modelli artificiali, l'Umanità spera di comprendere, valutare, prevedere e quindi sradicare l'elemento casuale nella società civile. Questa necessità di imporre l'ordine nasce dalla convinzione che la società si evolva in modo "progressivo", l'idea di progressione teleologica umana essendo stata aumentata e ampliata da Hegel all'inizio del diciannovesimo secolo.

In questo secolo, tuttavia, il concetto di società "progressista" è stato demolito. "La terra illuminata irradia trionfante disastro", hanno osservato i filosofi tedeschi Theodor Adorno e Max Horkheimer dopo la seconda guerra mondiale.<sup>10</sup> Il mondo conosciuto è diventato sempre più pluralista e frammentato e, dopo l'Olocausto, apparentemente più arbitrario, sempre più illogico e meno umano. Le conoscenze scientifiche e la civiltà "illuminata" non si sono necessariamente sviluppate di pari passo. "Ad Auschwitz", scrive Elie Wiesel, "non solo l'uomo morì, ma anche l'idea dell'uomo".<sup>11</sup> Jean-François Lyotard scrive che Auschwitz non solo ha annunciato la fine del sogno illuminista (l'idea di una storia umana teleologica e progressiva) ma che ha costituito un evento consumatamente imprevedibile nello sviluppo della civiltà occidentale — da qui lo shock quando filmati sulla liberazione dei campi furono proiettati nei cinegiornali.<sup>12</sup> Intellettuali, come Lyotard e Karl Raimund Popper, hanno incorporato questa pluralità e caos nella loro lettura della realtà e hanno attaccato lo storicismo teleologico, in particolare, per la sua visione miope da tunnel. Come suggerisce Popper, l'innata imprevedibilità dell'Uomo assicura che lo storicismo teleologico hegeliano sia inevitabilmente destinato al fallimento.<sup>13</sup> Tuttavia, negli ultimi decenni, in particolare con la ricorrenza del genocidio nell'Europa orientale<sup>14</sup> e in Ruanda, molti altri, in particolare scrittori e giornalisti, hanno più che mai puntato a dare forma (politica, religiosa o storica) all'imprevedibile vortice del mondo circostante.

L'attrazione di tracciare parallelismi storici (creando così un discorso storicista) rimane forte perché crea un senso di causa ed effetto che l'uomo è in grado di interpretare in questo mondo sempre più frammentato e caotico. Negli ultimi decenni, il conflitto nell'ex-Jugoslavia è stato interpretato attraverso il prisma dell'Olocausto dai media di tutto il mondo e dai partecipanti alla guerra stessa. I film degli artisti Obala

<sup>9</sup>Maurice Halbwachs, *On Collective Memory*, University of Chicago Press, 1992, p. 24.

<sup>10</sup>Theodor Adorno e Max Horkheimer, *Dialectic of Enlightenment*, Continuum, 1997, p. 3. (Pubblicato originalmente nel 1947).

<sup>11</sup>Elie Wiesel, *Legends of Our Time*, Schocken Books, 1986, p. 186.

<sup>12</sup>Jean-François Lyotard, *The Differend: Phrases in Dispute*, trad. en Georges Van Den Abbeele, University of Minnesota Press, 1988, p. 58. Anche David Feldman, "Was Modernity good for the Jews?" dato alla conferenza *Modernity, Culture and "The Jew"*, University of London: Birkbeck College (12-14 maggio 1994).

<sup>13</sup>Karl Popper, *The Poverty of Historicism*, Routledge, 1972 (ediz. ital. *Miseria dello storicismo* 1954/2008).

<sup>14</sup>Tra cui il Massacro di Srebrenica.

a Sarajevo, in tournée nell'ambito della mostra *The Witnesses of Existence*, utilizzavano immagini e parole che avevano risonanze con la persecuzione ebraica. Allo stesso modo, le battute popolari a Sarajevo usavano anche lo stesso materiale di repertorio archetipico.<sup>15</sup> Per quelli al di fuori della guerra jugoslava, tali analogie fornivano un quadro morale semplicistico per una situazione tutt'altro che semplice. La rappresentazione mediatica dei serbi come "nazisti" e dei musulmani come "ebrei" venne utilizzata in un conflitto estremamente complicato, creando un falso ordine nel caos.<sup>16</sup>

Tale interpretazione può avere un effetto riduttivo. Il pubblico viene rimosso dall'orrore immediato attraverso parallelismi inventati che si basano su verità universali. Gli storici, i politici, i media e gli artisti non presentano necessariamente al pubblico la "realtà" o il significato di un episodio contemporaneo ma, piuttosto, attraverso l'analogia, forniscono intuizioni inventate che impediscono una più genuina valutazione dell'episodio in discussione. Occasionalmente, le "lezioni" tratte da questi parallelismi non sono solo disoneste, ma motivate politicamente. Coloro che cercano di chiarire le attuali complessità inserendole in rigidi discorsi storicistici possono riuscire a creare analogie fatue. Tuttavia, paradossalmente, se usata con giudizio, l'analogia storica può essere un potente strumento per aiutare la comprensione. Il "successo" di queste analogie risiede spesso nelle intenzioni dell'utente. Impiegare l'Olocausto per far avanzare una causa politica totalmente separata dovrebbe essere considerato con sospetto se alcuni "fatti" sul passato sono manipolati o negati per sostenere uno storicismo particolare ed esclusivo. Questo è il pericolo di una struttura narrativa singola.

Posizionare l'Olocausto in un simile discorso storicista presuppone che si possa dare un significato all'evento. Per molti, inclusi gli stessi sopravvissuti, l'Olocausto è storicamente atipico, incomparabile con altri genocidi storici e non ha alcun significato. Come scrive Elie Wiesel:

Auschwitz significa non solo il fallimento di duemila anni di civiltà cristiana, ma anche la sconfitta dell'intelletto che vuole trovare un significato – con una S maiuscola – nella storia. Ciò che Auschwitz ha incarnato non ne ha. Il carnefice uccise per niente, le vittime morirono per niente... Ad Auschwitz i sacrifici erano inutili, senza ispirazione divina.<sup>17</sup>

Liotard scrive che l'Olocausto "ha rotto la schiena" della storia e la nozione di "ragione". Le persone che vogliono "capire" l'Olocausto, sostiene, stanno resistendo alla sua naturale incomprendibilità.<sup>18</sup> Lawrence L. Langer descrive l'Olocausto come una rottura unica nella storia che forse non può essere articolata.<sup>19</sup> Qualsiasi tentativo di farlo, sostiene, dovrebbe essere intrapreso come un atto di commemorazione per i morti. Questo non è sempre stato il caso.

<sup>15</sup> *Witness of Existence* diretto da Miro Purivatra. Il film della mostra è disponibile in formato VHS tramite l'Archivio Richard Demarco a Edimburgo.

Le seguenti barzellette giravano all'epoca: "Qual è la differenza tra Auschwitz e Sarajevo? Ad Auschwitz avevano il gas"; "Perché tagliarono il gas a Sarajevo? Perché non c'erano ebrei." Si veda: "Reports from the 21st Century: A Sarajevan Interview", Erika Munk, *Theatre*, Vol. 24, No. 3, (1993), pp. 9-13.

<sup>16</sup> Guy Westwell, "Reading Trnopolje Camp, Bosnia-Herzegovine, August 5, 1992", documento consegnato alla Glasgow University, febbraio 1998.

<sup>17</sup> Wiesel, *Legends of Our Time*, cit., p. 190.

<sup>18</sup> Jean-François Lyotard, *Political Writings*, trad. en Bill Readings e Kevin Paul, Geiman, University of California Press, 1993, pp. 8-10.

<sup>19</sup> Lawrence L. Langer, "Language as Refuge", in *Versions of Survival. The Holocaust and the Human Spirit*, State University of New York Press, pp. 1-56.



Come afferma Langer, l'entità della scala e della sofferenza ha fatto spezzare qualcosa nell'immaginazione umana. Troppo nefasto per essere accettato per quello che era, l'Olocausto fu reso appetibile e, man mano che la realtà storica si risolveva ulteriormente nel tempo, divenne materia prima che fu sfruttata dagli artisti per fare vari punti politici. In altre parole, l'evento venne visto come tipico della capacità dell'umanità di barbarie e inserito in varie narrazioni storiciste. Larry Kramer, per esempio, nella sua opera teatrale del 1985, *The Normal Heart*, mette in parallelo l'omofobia americana e la riluttanza a gestire la crescente epidemia di HIV nei primi anni '80 con attività antisemitica e la persecuzione ebraica negli anni '30.<sup>20</sup> Qui, il parallelismo è usato per collegare l'impotenza politica dei gruppi minoritari all'interno di un collettivo ma, nel farlo, evidenzia una causa politica a discapito dell'altra e non aumenta la comprensione di entrambe le questioni.

L'Olocausto è diventato il tropo finale: un prisma attraverso il quale vengono filtrati gli eventi globali — il parametro ultimo dell'atrocità. Tale parallelismo può essere riduttivista su tre punti. Innanzitutto, nega una lucida comprensione sia dell'Olocausto che della situazione parallela. Ogni evento localizzato richiede una comprensione specifica che un quadro universale spesso non può fornire.<sup>21</sup> In secondo luogo, il tentativo di enfatizzare la portata di un evento contemporaneo confrontandolo con l'Olocausto riesce solo a ridurre l'entità dell'attuale crisi. Pertanto, il tentativo di scioccare e incoraggiare un intervento fallisce in quanto tali analogie sono considerate semplicemente "sensazionaliste". In terzo luogo, riducendo l'Olocausto (o anche il parallelo contemporaneo) ad esempi di disumanità in un macrocosmo politico o religioso, viene negata voce alle vittime riducendole così a semplici simboli. Quando si perde di vista le vittime, ci può essere una combinazione di risultati che spesso portano a un'interpretazione esclusiva del passato. Questo perché le storie di sofferenza degli individui vengono dimenticate, le loro morti diventano banali ed essi diventano remote figure di martiri. Riducendo l'importanza delle vittime e negandone la voce, i ricordi individuali sono soppressi dalle strutture storiciste. Vengono estratti significati dal caos:

---

<sup>20</sup>Larry Kramer, *The Normal Heart*, Methuen, 1985. Rappresentato per la prima volta il 21 aprile 1985 al Public Theater di New York City nell'ambito dello Shakespeare Festival, prodotto da Joseph Papp e diretto da Michael Lindsay Hogg; p. 20: Ned, un giornalista, che sta cercando di far pubblicare la storia dell'AIDS sul *New York Times*, aspetta il suo risultato del test HIV: "Sai che quando la Soluzione Finale di Hitler per eliminare gli ebrei polacchi venne menzionata per la prima volta sul *Times* era a pagina ventotto? E a pagina sei del *Washington Post*... Sì, ci sono un milione di ragioni per non essere coinvolti. Ma non ci sono forse obblighi morali, comandamenti morali per cercar di fare tutto il possibile?"

<sup>21</sup>Nel cinquantesimo anniversario dei processi di Norimberga il programma della BBC, "Heart of the Matter", riunì insieme l'arcivescovo di Cape Town, Desmond Tutu, il professor David Cesarani della Biblioteca Wiener e della "Commissione britannica per i crimini di guerra", Jacques Vergès, l'avvocato che difese Klaus Barbie, e Christian Tomuschat, che lavorava per l'Comitato per i Diritti Umani delle Nazioni Unite per i profughi di Bosnia-Erzegovina. L'argomento, pur facendo cenno formale all'argomento del titolo "Norimberga", in effetti riguardava i criminali di guerra in generale e la prospettiva della riconciliazione. Ovviamente non si raggiunse nessun consenso. Soluzioni come quella della "Commissione per la verità e la riconciliazione" del Sud Africa, sosteneva Cesarani, sarebbero state inappropriate per gestire gli atroci criminali di guerra dell'ex Jugoslavia. Il "dibattito" passò quindi alla questione se il Tribunale internazionale contro i crimini di guerra istituito all'Aia nel 1992 potesse funzionare a livello mondiale. A giudicare dalla discordanza tra i partecipanti al programma, la questione sembrerebbe dubbia.

Ignoriamo le voci dei sopravvissuti perché sfidano la nostra visione che il mondo ha un significato.<sup>22</sup>

I sopravvissuti, come Elie Wiesel, sostengono che l'Olocausto è atipico, al di fuori della storia, delle strutture storiciste e del significato stesso. L'Olocausto, nella sua totalità, può essere articolato solo attraverso tutte le sue voci individuali. Un sondaggio sulla scrittura esistente e sull'arte delle vittime dell'Olocausto, così come la letteratura dei sopravvissuti, rivela spesso narrazioni contrastanti — come del resto c'è d'aspettarsi. Credo fermamente che la nostra conoscenza dell'evento sia aumentata attraverso una lettura polifonica piuttosto che attraverso una singola struttura storicista. Alcune delle opere d'arte più provocatorie che affrontano l'Olocausto si basano su una pluralità di narrazioni per arrivare a un quadro complessivo, in modo molto simile a quello che i cubisti, che cercavano una prospettiva onnicomprensiva della realtà per creare una totalità più "veritiera" e, ben più importante, un senso di flusso attraverso linee spezzate, trame contrastanti e giochi di illusione e realtà. L'immagine rimane in movimento nella mente dello spettatore attraverso la sua intrinseca natura aperta e multistrato.

I resoconti storici, in generale, sono parimenti in uno stato di flusso e gli scritti più provocatori sull'Olocausto riconoscono anche il fatto che la storia registrata è un circolo ermetico di simultaneità dinamica in cui passato e presente si scatenano costantemente. Come ha scritto Jaspers:

La storicità è obiettivamente e soggettivamente l'assoluta agitazione causata dall'instabilità delle cose nel tempo. Non è il semplice passaggio delle cose nel tempo che osserviamo nei processi della natura. La storicità collega il presente al passato e al futuro in modo da penetrare la mera temporalità nella comunicazione continua.<sup>23</sup>

Jaspers stava parlando del *Jetztzeit* di Benjamin — il passato utilizzato nel presente. Ma anche il presente è determinato dal passato — ciò che Michael Wolfssohn chiama *Geschichtspolitik*.<sup>3</sup> I resoconti storici sono quindi in continua evoluzione. Ciò è particolarmente vero per quei paesi coinvolti e ancora colpiti dall'Olocausto, vale a dire Israele, Austria e Germania.<sup>24</sup> Ciò che colpisce particolarmente delle narrative sull'Olocausto in questi paesi sono i loro sottili cambiamenti a seconda dello specifico *Zeitgeist* e degli attuali interessi nazionali in ogni dato momento.

Tuttavia, fino a poco tempo fa, questi cambiamenti esistevano all'interno di narrazioni nazionali specifiche. Eric L. Santer sostiene che Israele e Germania, già vittime e persecutori dell'Olocausto,<sup>25</sup> hanno sviluppato strategie diverse per affrontare un "trauma" di proporzioni così mastodontiche. Le loro strategie individuali sono reazioni a una perdita o a un passato che rifiuta di scomparire a causa del suo impatto profondo e impressionante. Ogni gruppo ha affrontato questo enigma in modo diverso. La necessità di confrontare, assorbire o mutare la narrazione di questo trauma

<sup>22</sup>Terence Des Pres, *The Survivor. An Anatomy of Life in the Death Camps*, Washington Square Press, 1976, p. 41.

<sup>23</sup>Karl Jaspers, *Philosophy*, Vol. 2, trad. en E. B. Ashton, University of Chicago Press, 1970, p. 342. (Pubblicato originalmente in tedesco, *Philosophie*, 1932).

<sup>24</sup>poiché in questo mio studio distinguo tra Germania Est e Germania Ovest, userò il termine "Germanie" per far loro riferimento prima dell'unificazione nel 1989-90.

<sup>25</sup>Per una più elaborata discussione su vittime e esecutori, si veda l'Appendice storica.

determina come ciascun gruppo riformula il passato e, per impostazione predefinita, la propria identità attuale dopo il fatto. "La differenza cruciale tra le due modalità di riparazione", osserva Santer, "ha a che fare con la volontà o la capacità di includere l'evento traumatico nei propri sforzi per riformulare e ricostituire l'identità".<sup>26</sup> Descrive queste due risposte così: come un processo di "lutto" degli scrittori ebrei e di "feticismo narrativo" da parte dei tedeschi:

Per feticismo narrativo intendo la costruzione e il dispiegamento di una narrazione progettata consciamente o inconsciamente per eliminare le tracce di un trauma o perdita di ciò che in primo luogo ha chiamato in essere quella narrativa.<sup>27</sup>

L'evitamento nasce dall'incapacità di piangere o dal rifiuto di confrontarsi con il passato, e le narrazioni storiche che ne risultano non sono solo incomplete ma, come sottolinea Santer, opere di "fantasia". Santer confronta questa strategia con quella che Freud chiamava *Trauerarbeit* (risolvere mediante il lutto) che è stata principalmente la risposta degli scrittori israeliani ed ebrei:

Il lutto è un processo di elaborazione e integrazione della realtà della perdita o dello shock traumatico ricordandolo e ripetendolo in dosi mediate simbolicamente o dialogicamente; è un processo di traduzione, trasposizione e raffigurazione della perdita.<sup>28</sup>

Inevitabilmente tale lutto diventa una parte ritualizzata dell'identità nazionale e della continuità mentre la narrazione viene atrofizzata all'interno di una particolare struttura storicista. A meno che la narrazione non venga riesaminata sottilmente ogni volta, diventa banale e remota.

L'establishment israeliano, in particolare, usa rituali pubblici e traumi storici per ristabilire l'identità collettiva nei momenti di crisi, creando *Jetztzeit*. Gli eventi pubblici di lutto e rimembranza, come ha scritto Freddie Rokem, hanno assunto una natura estremamente "teatrale".<sup>29</sup> Ciò è particolarmente vero per gli eventi che commemorano l'Olocausto e le guerre israeliane che sono collegati attraverso un'unica narrazione principale che ruota attorno alla persecuzione ebraica. Come scrive Amos Oz, la nazione di Israele può essere descritta come un popolo intrappolato in un'identità promulgata da oltre duemila anni di oppressione:

Si potrebbe quasi parlare di un'identità ebraica composta dalla raccolta di ingiustizie inflitteci dai nostri nemici nel corso di migliaia di anni.<sup>30</sup>

---

<sup>26</sup>Eric Santer, "History Beyond the Pleasure Principle: Some thoughts on the Representation of Trauma", in Saul Friedlander, cur., *Probing the Limits of Representation*, Cambridge University Press, 1992, p. 152. Il pensiero di Santer in merito a *Trauerarbeit* scaturisce dagli psicanalisti tedeschi Alexander e Margarethe Mitscherlich, *The Inability to Mourn: Principles of Collective Behaviour*, Grove Press, 1968.

<sup>27</sup>*Ibid.*, p. 144.

<sup>28</sup>*Ibid.*

<sup>29</sup>Freddie Rokem, "Cultural Transformations of Evil and Pain: Some Recent Changes in the Israeli Perception of the Holocaust", in Hans Peter Bayerdörfer, cur., *German-Israeli Theatre Relations*, Niemeyer Verlag, 1996, pp. 217-24.

<sup>30</sup>Amos Oz, *The Slopes of Lebanon*, trad. en Maurie Goldberg-Bartura, Vintage 1991, p. 124.

La storia (o narrativa della comunità) di Israele è una storia infinita di persecuzioni. Sin dal Medioevo, in particolare nell'Europa orientale e in Russia, la violenza era una caratteristica accettata della vita ebraica. Di conseguenza, gli ebrei svilupparono strategie per affrontarla. La Bibbia ebraica racconta la storia di come Israele acquisì la sua terra, la perse per aver offeso Dio e poi gli fu promesso il ritorno di tale terra attraverso l'Alleanza. I due attori principali in questo dramma cosmico sono Dio e Israele. Non può esserci ribellione contro Dio che punisce il Suo popolo per il bene spirituale attraverso le Sue manifestazioni terrene: i cosacchi, gli zar, gli ucraini, per nominarne solo alcuni. Nella storia religiosa ebreo-ortodossa, quindi, l'Olocausto è visto come parte di una saga in corso nella storia religiosa ebraica. Così ricorda Alexander Donat, un sopravvissuto del ghetto di Varsavia:

Ero sicuro che saremmo morti, ma mi sentivo parte del flusso della storia ebraica. Facevamo parte di un antico e incessante flusso di tradizioni che risaliva a Tito e alle sue legioni romane che devastavano Gerusalemme, alle persecuzioni in Spagna sotto Isabella e Ferdinando, ai massacri di Khmel'nitsky e ai più recenti pogrom e massacri a Chişinău e sotto Petlyuva.<sup>31</sup>

Il modo in cui l'Olocausto è stato assorbito in questa narrazione della persecuzione dagli scrittori del dopoguerra ha cambiato sia la natura della narrazione sia la natura dell'identità collettiva ebraica. Come dimostrerò, la narrativa divenne secolarizzata come parte della narrativa sionista e l'identità ebraica ruotò di centottanta gradi dall'immagine dell'ebreo come vittima a quella dell'aggressore e, negli ultimi anni, all'oppressore. Questo perché, come sottolinea Freddie Rokem, l'Olocausto è diventato il punto cruciale dell'identità nazionale ebraica. È l'atto ultimo di persecuzione a cui tutti gli altri da allora vengono confrontati da allora. Per gli israeliani, ciò significa in particolare atti di aggressione araba. La narrativa della comunità è rimasta la stessa: "loro e noi"; solo le sue *dramatis personae* sono cambiate nel corso degli anni: prima i cosacchi, poi i nazisti e ora gli arabi. L'Olocausto è stato consapevolmente impiantato nella psiche nazionale mediante l'uso del rituale pubblico e viene utilizzato per facilitare obiettivi politici:

L'Olocausto funge da punto focale storico che ha guadagnato una presenza così diretta e simbolica nella coscienza collettiva israeliana che, in particolare durante i periodi di crisi, viene quasi automaticamente innescato o attivato come una sorta di reazione codificata e ben preparata o persino meccanismo di difesa. Citando un nome o un luogo collegato all'Olocausto in un contesto contemporaneo è possibile attivare un intero insieme di risposte intellettuali ed emotive che sono come una reazione a catena che dirige, e in molti casi persino manipola, non solo il discorso stesso ma anche la comprensione della situazione attuale.<sup>32</sup>

I rituali sono atti cerimoniali che preservano la memoria collettiva. Questa memoria collettiva è una narrazione storica costruita consapevolmente e perpetuata dai leader della comunità. Nel tempo, questo rituale viene separato dalla realtà storica per diventare un costrutto politico vuoto e senza vita. Qui lo storicismo ha sostituito la

<sup>31</sup>Des Pres, *The Survivor*, cit., p.142.

<sup>32</sup>Freddie Rokem, "Cultural transformations" cit., p. 218.

memoria perché, come dimostrerò, l'establishment israeliano ha perseguito una narrativa singolare della storia per fini politici e, fino a tempi relativamente recenti, ha ignorato le voci delle vittime e dei sopravvissuti. Dalla fine degli anni '30, gli scrittori israeliani e, in particolare, i drammaturghi, erano nel complesso interessati a creare questa singolare narrativa. Tuttavia, dagli anni '60 in poi hanno sempre più messo in dubbio il modo in cui la loro storia è stata ricostruita ed è stato fatto un passo in avanti verso l'uso di strutture multi-narrative nei romanzi e nelle opere teatrali.

Mentre molti scrittori israeliani ed ebrei hanno insistito sulla centralità dell'Olocausto nella moderna identità ebraica, gli scrittori tedeschi perlopiù si sono preoccupati di espellerlo dalla loro narrativa di comunità. Le strategie per raggiungere questo obiettivo sono state quadruplicate: negazione (l'Olocausto è stato esagerato), distanziamento (l'Olocausto fu opera di una manciata di psicopatici), omissione ("feticismo narrativo") e universalizzazione (l'Olocausto è tipico della capacità di depravazione da parte dell'umanità e, quindi, le azioni della nazione tedesca sotto Hitler non erano eccezionali e si collocano nella storia). La tendenza è stata quella di demonizzare i nazisti, rappresentandoli come un esempio di male onnipresente. Come osserva Christopher Innes:

In effetti una caratteristica sorprendente del recente dramma tedesco è il modo in cui i problemi derivanti dall'esperienza specificamente nazionale vengono tradotti in termini globali.<sup>33</sup>

Si può sostenere che questa tendenza deriva dalle preoccupazioni universali dei classicisti tedeschi come Goethe e Schiller che consideravano il palcoscenico come un pulpito morale, ma gli storici, come A. J. Nicholls, sottolineano che l'analisi politica non è mai stata il reame della psiche tedesca. Tradizionalmente, la politica era considerata un affare losco dal tedesco comune se paragonata alla rispettabilità dell'esercito e del servizio civile. La mitologia del primo dopoguerra sosteneva che la guerra non era stata persa dall'esercito ma dai politici e dal Kaiser di Berlino, che erano in combutta con i marxisti e gli ebrei. Nel 1919 il Cancelliere della nuova Repubblica di Weimar, Friedrich Ebert, pose la domanda retorica: "Per quale motivo, secondo la loro stessa testimonianza, i nostri nemici hanno combattuto?" la sua risposta era: "distruggere il Kaiserismo", non il cittadino medio o il soldato tedesco.<sup>34</sup> Ebert espresse l'opinione del tedesco ordinario che credeva di non essere né responsabile della guerra né delle sue ripercussioni. Una simile negazione seguì la liberazione dei campi di concentramento.

Le domande sulla responsabilità in tempo di guerra sono state eluse dagli scrittori tedeschi che hanno adottato un approccio prevalentemente esistenzialista-umanista. I civili e i soldati tedeschi appaiono come vittime passive e sofferenti del nazismo con Hitler come una creatura demoniaca e carismatica che ammalò una nazione. Questa tendenza a vedere gli eventi in modo universalistico, libero da specificità politiche, rivede sottilmente il passato spostando l'attenzione dal crimine specifico a quello globale. Di tanto in tanto gli scrittori prendono l'Olocausto e lo usano come piattaforma per un dibattito completamente diverso. Il dramma di Heinar Kipphardt, *Bruder Eichmann*,

<sup>33</sup>Christopher Innes, *Modern German Drama – a Study in Form*, Cambridge University Press, 1979, p. 2.

<sup>34</sup>A. J. Nicholls, *Weimar and the Rise of Hitler*, Macmillan, 1986, introduzione.

confronta i crimini di Adolf Eichmann con quelli degli scienziati nucleari e dei soldati israeliani in Libano.<sup>35</sup> L'interpretazione particolare di Kipphardt si basa sulla sua lettura marxista della storia. Kipphardt colloca quindi l'Olocausto all'interno di uno specifico storicismo che vede l'Olocausto come tipico della capacità dell'Uomo per la carneficina, sotto un sistema economico opprimente. Il singolare "crimine" storico tedesco viene quindi riassunto in una narrazione più generale e le specificità storiche vengono sottilmente riviste. Una pari strategia di universalizzazione è stata utilizzata anche in rituali nazionali e in atti di commemorazione. Nel 1985, ad esempio, il cancelliere della Germania occidentale, Helmut Kohl, commemorò il quarantesimo anniversario della fine della guerra con una doppia cerimonia a Belsen e presso una fossa comune tedesca a Bitburg, universalizzando così tutti i morti di guerra come vittime della "tirannia". Lo specifico crimine nazista dell'Olocausto fu quindi sostituito dalla narrazione dell'oppressione totalitaria dell'Uomo.

Le identità nazionali di Israele, delle Repubbliche Democratica e Federale di Germania e dell'Austria sono state tutte modellate dall'Olocausto. Politicamente, queste identità sono state costruite consapevolmente dalla necessità di espellere o integrare il trauma originale. Ciò ha spesso significato che l'uso della testimonianza dei sopravvissuti è selettivo. Fino a poco tempo fa, la voce del sopravvissuto era relativamente ignorata perché era in contrasto con gli storicismi nazionali. Attraverso l'analisi delle narrazioni drammatiche tedesche e israeliane e delle reazioni del pubblico, questo studio traccia lo sviluppo di identità nazionali e narrazioni della storia. In particolare, cerca di illuminare la teoria di Walter Benjamin sul *Jetztzeit*, su come le esigenze contemporanee influenzano le narrazioni della storia in un dato momento, come anche la *Geschichtspolitik* di Wolfssohn — come l'Olocausto ha influenzato l'identità attuale e il pensiero politico.

## Una nota sui metodi

La logica alla base della mia selezione di materiale si basa sull'accessibilità alle traduzioni in inglese, anche se spesso mi riferisco alle opere lette nella loro lingua originale. Poiché questo studio non è un trattato linguistico e l'ho svolto anni fa, a fine millennio, in inglese e per fini accademici nell'ambito di università scozzesi, presento un esame di questi scritti appunto nella traduzione inglese e non credo che ciò sia dannoso per la mia interpretazione del materiale, dato che ne faccio un'ulteriore esposizione in lingua italiana per "adattarlo" a testo specifico di *Wikibooks*: il materiale è quindi "sviscerato" in tre lingue e passato al setaccio di una critica *ad hoc* per gli usi aggiornati di questo libro. Lo studio è una proposizione valutativa, che costituisce certamente anche un particolare punto di vista dettato dalla mia identità ebraica, ma la prospettiva è multilaterale; la scelta delle opere trattate è inoltre regolata dal loro specifico riferimento all'Olocausto e alla Seconda Guerra Mondiale.

Poiché ho scelto di esaminare le narrative tedesche e israeliane in modo specifico, la mia selezione di materiale è regolata da due fattori: la nazionalità degli autori (ad esempio, Rolf Hochhuth come scrittore tedesco e Yehoshua Sobol come scrittore israeliano) e l'impatto dell'"importazione" di produzioni drammatiche all'interno di questi paesi, ad esempio, l'accoglienza della miniserie americana *Holocaust* e il lavoro

<sup>35</sup>Si veda specificamente il Capitolo 4.

dello scrittore ungherese George Tabori in Austria e Germania. A volte, un drammaturgo potrebbe essere sia tedesco che ebreo, come nel caso di Peter Weiss, ma poiché non è israeliano, ho inserito la sua opera nell'ambito tedesco. In linea di massima, mantengo una distinzione tra scrittori israeliani ed scrittori ebrei e cito scrittori non israeliani, come i sopravvissuti Elie Wiesel e Primo Levi, solo per evidenziare le inclinazioni di narrazioni israeliane specifiche rispetto alle testimonianze di sopravvissuti che spesso non sono sinonime. Quanto alla parte linguistica dei testi, sono stato spesso costretto a citare titoli di traduzioni inglesi dall'originale (tedesco, polacco, yiddish e/o ebraico), dato che non erano disponibili corrispondenti traduzioni in italiano.

La divisione dei capitoli è essenzialmente cronologica e traccia lo sviluppo delle narrazioni dell'Olocausto man mano che cambiano con lo *Zeitgeist* contemporaneo nei paesi in discussione. Il **Capitolo 1** mappa l'inizio di queste narrazioni provenienti dai vari gruppi che reagirono agli eventi in atto in Europa al momento della Soluzione Finale. Inoltre, delinea il modo in cui le narrazioni si sono legate a questioni di identità nazionale. Il **Capitolo 2** si concentra sull'immediato dopoguerra e sull'inizio della "guerra fredda" che rafforzò ulteriormente queste narrazioni. Il **Capitolo 3** indaga su come i principali processi per crimini di guerra negli anni '60 e l'avvento della generazione postbellica abbiano avviato una significativa rivalutazione delle narrazioni storiche e delle strutture drammatiche. Nel **Capitolo 4** discuto di come sia stata ricevuta questa rivalutazione e del modo in cui alcuni scrittori abbiano risposto continuando questi nuovi sviluppi mentre altri, dopo la nascita del terrorismo urbano in Israele e Germania negli anni '70, hanno ripiegato su stili e strutture narrative che ricordano quelli discussi nel Capitolo 2. Il **Capitolo 5** esamina il modo in cui le narrazioni sull'Olocausto si sono ulteriormente intrecciate con questioni d'identità nazionale e come siano stati fatti tentativi di confrontare queste narrazioni ormai esclusive e rigide con quelle alternative maggiormente interessate alla testimonianza dei sopravvissuti e alle versioni contrastanti di storia e identità.





## 1.1 Reazioni tedesche ed ebraiche alla persecuzione nazista 1941-1945

### Introduzione

Lo stato nazista iniziò ufficialmente nell'agosto 1934 dopo la morte del presidente Hindenburg, quando Hitler assorbì abilmente il cancellierato e la presidenza in una suprema sovranità esecutiva per diventare Reichsführer. Il 28 febbraio 1933 fu approvata la Legge per la Protezione della Nazione, seguita il 7 aprile da una legge che obbligava il "pensionamento" di tutti i dipendenti pubblici di origine non ariana. Ne conseguì un boicottaggio di negozi e aziende ebraiche. Nel settembre del 1935 la Legge per la Protezione del Sangue Tedesco e l'Onore Tedesco legalizzò la convinzione antisemita che gli ebrei fossero una razza inferiore.

Il modo in cui scrittori e drammaturghi interpretavano la situazione politica dipendeva da due fattori: vincoli fisici (prigione o esilio) e la misura in cui erano a conoscenza dei piani di sterminio di Hitler. Allo scopo di valutare le reazioni di vari artisti al deterioramento della posizione politica, stabilire quando sono venuti a conoscenza di una "Soluzione finale" è più significativo che definire quando sia iniziata.

### *Vincoli fisici*

La Legge per la Protezione della Nazione proibiva tutti gli scritti marxisti in Germania. Il 13 marzo 1933 Hitler creò il Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda (Ministero del Reich per l'istruzione pubblica e la propaganda) e il 22 settembre Josef Goebbels creò la Camera della Cultura per portare teatro, letteratura, stampa, radio, musica, belle arti e film sotto il controllo dei nazisti.<sup>1</sup> Gli ebrei furono i primi ad essere estromessi. Ad esempio, il 16 luglio 1933 il regista di fama internazionale Max Reinhardt fu costretto a cedere la proprietà dei suoi teatri di Berlino.<sup>2</sup> A settembre, la Legge per l'Istituzione della Camera della Cultura del Reich vietò effettivamente tutti gli autori ebrei.<sup>3</sup> Alla fine del 1933 tutte le forme di produzione

<sup>1</sup>Volker Rolf Berghahn, *Modern Germany: Society, Economics and Politics of the Twentieth Century*, Cambridge University Press, 1982, p. 137.

<sup>2</sup>Glen W. Gadberry, cur., *Theatre in the Third Reich. The Pre-war Years (Essays on Theatre in Nazi Germany)*, Greenwood Press, 1995, p. 12.

<sup>3</sup>J.M. Ritchie, *German Literature Under National Socialism*, Croom Helm, 1983, pp. 65-6.



Figura 1.1: Memoriale delle vittime a Auschwitz nel 1941

artistica erano sotto il controllo statale. La scena teatrale venne decimata. Per esempio, prima dell'ascesa di Hitler l'ottanta per cento di tutti i direttori di teatro di Berlino era ebreo.<sup>4</sup> Ne conseguì un esodo di massa di scrittori tedeschi, ebrei e non ebrei. Coloro che rimasero, privati di editori e di pubblico, andarono in un "esilio interiore" nella speranza di superare la tempesta.

Con l'istituzione di Dachau e Sachsenhausen nel 1933, seguiti rapidamente da Neuengamme nel 1934, la prospettiva del lavoro forzato servì da spauracchio per rimuovere qualsiasi critica al nuovo regime. Il governo aveva quindi fatto tutto il possibile per mettere a tacere i suoi critici e ostracizzare gli ebrei. Come l'autrice tedesca Christa Wolf scrisse cinquant'anni dopo riguardo alla sua infanzia sotto Hitler, si smise semplicemente di porre domande indesiderate sugli ebrei e sulle nuove politiche se si voleva sopravvivere e prosperare.<sup>5</sup> Pertanto, gli ebrei o divennero "invisibili" per la popolazione in generale o furono perseguitati attivamente da altri. Una volta che gran parte del nucleo artistico fu internato nei campi, l'attività artistica non solo venne limitata a un piccolo pubblico clandestino, ma era drasticamente punibile. Il lavoro forzato significava che a poche persone era rimasta l'energia necessaria per esibirsi o assistere. Inoltre, molte attività artistiche non possono essere classificate come risposte "autentiche" alla persecuzione in quanto erano, in effetti, il risultato della richiesta delle autorità di fornire diversione, divertimento e propaganda.

<sup>4</sup>Glen W. Gadberry, "Nazi Germany's Jewish Theatre", in *Theatre Survey*, Vol. 21.1, (21 gennaio 1980), pp. 15-32; p. 17.

<sup>5</sup>Christa Wolf, *A Model Childhood*, trad. Ursule Molinaro & Hedwig Rappolt, Virago Press, 1982, p. 39 (*Kindheitsmuster*, pubblicato originalmente in Germania nel 1976).

### ***Estensione della conoscenza***

Come ha sottolineato Wittgenstein, le persone possono solo parlare di ciò che sanno, che la loro conoscenza sia vissuta o empirica. Molti tedeschi dopo la guerra sostenevano di non aver saputo nulla delle condizioni nei campi di lavoro o di ciò che stava accadendo alla calante popolazione ebraica in Europa. Daniel Goldhagen, d'altra parte, elenca prove per illustrare che i tedeschi ordinari non solo sapevano cosa stava succedendo agli ebrei, ma erano attivamente coinvolti nella loro persecuzione dopo il 1933.<sup>6</sup> In modo significativo, egli illustra che quei tedeschi non particolarmente favorevoli alla dottrina razziale nazista negavano, tuttavia e attivamente, la realtà della situazione degli ebrei. Il tedesco adulto medio conosceva, perlomeno, alcuni degli orrori più visibili che si verificavano ai loro angoli di strada. Come ha sottolineato un sopravvissuto, Bruno Betteiheim, l'opinione pubblica tedesca sicuramente sapeva dei campi di lavoro perché era mediante la loro esistenza ben pubblicizzata da Gestapo e radio che il governo sperava di controllare la popolazione.<sup>7</sup> La misura in cui il pubblico era a conoscenza della brutalità può essere misurata dalle centinaia di lettere scritte da cittadini preoccupati al Kommandant di Buchenwald, vicino a Weimar. Questi documenti esistenti indicano che i comuni tedeschi erano a conoscenza della morte per fame, sfruttamento ed esecuzione.<sup>8</sup> Come scrive Raul Hilberg:

Anche se uno distoglieva lo sguardo, non faceva domande e si asteneva dal parlare in pubblico, rimaneva comunque una sorda consapevolezza. La scomparsa degli ebrei, o l'apparizione delle loro proprietà, era un segnale di ciò che stava accadendo.<sup>9</sup>

Tuttavia, la questione dei campi di sterminio e della Soluzione Finale era una questione diversa. Sebbene esistessero centinaia di campi di lavoro, spesso vicino a centri di popolazione,<sup>10</sup> c'erano *solo* cinque campi di sterminio: Chelmno (operativo entro dicembre 1941); Belzec (marzo 1942); Sobibor (maggio 1942); Treblinka (giugno 1942); e Auschwitz-Birkenau (funzionante nella primavera del 1942).<sup>11</sup> Nessuno di questi campi era sul suolo tedesco. Con l'eccezione di Birkenau, erano in luoghi remoti lontani dalle popolazioni civili e operarono per circa diciotto mesi.<sup>12</sup> Birkenau continuò a funzionare fino al 2 novembre 1944. Mentre gli alleati si avvicinavano, i

<sup>6</sup>Daniel Goldhagen, *Hitler's Willing Executioners. Ordinary Germans and the Holocaust*, Viking, 1996.

<sup>7</sup>Bruno Betteiheim, *The Informed Heart. The Human Condition in Modern Mass Society*, Thames & Hudson, 1960, p. 286.

Anche Christabel Bielenberg, *The Past Is Myself*, Corgi Books, 1984, p. 28. Nel 1935 la scrittrice annota: "Ci sono anche campi di detenzione e allusioni trasmesse attentamente di ciò che potrebbe essere in serbo per chiunque avesse sufficiente temerarietà per indagare troppo da vicino sui suoi (di Hitler) metodi, figuriamoci poi disapprovarli apertamente".

<sup>8</sup>Tom Segev, *Soldiers of Evil. The Commandants and the Nazi Concentration Camps*, trad. Haim Watzman, Grafton Books, 1990, pp. 30-2.

<sup>9</sup>Raul Hilberg, *Perpetrators, Victims and Bystanders*, Lime Tree Press, 1993, p. 195.

<sup>10</sup>Ernest Levy, sopravvissuto di sette campi, descrive come, mentre era nel campo di Wustergiersdorf, fu assegnato a un kommando di lavoro che spesso lavorava in cantieri in città e villaggi vicini. Cfr. "Rev. Ernest Levy, Obituary", su *The Scotsman*, 22 agosto 2009.

<sup>11</sup>La data d'inizio delle esecuzioni per gas a Birkenau è tuttora oggetto di ricerca.

<sup>12</sup>Birkenau è a 25 minuti a piedi dalla città di Oswiecim. Gli abitanti della città erano tuttavia stati in gran parte rimossi dal villaggio e le loro case requisite per personale e guardie tedesche.

nazisti tentarono di nascondere l'esistenza dei campi e distruggere le camere a gas. Alla fine del 1943, quando Sobibor fu evacuato, sul sito venne eretta una fattoria. Furono piantati dei raccolti e una guardia ucraina fu installata facente funzioni di agricoltore.<sup>13</sup>

Segretezza era la parola d'ordine. Himmler in un discorso del 4 ottobre 1943 alle SS elaborò "la liquidazione della razza ebraica" avvertendo i suoi uomini: "Questa è una pagina di gloria nella nostra storia che non è mai stata scritta e non deve mai essere scritta".<sup>14</sup> Raul Hilberg scrive:

Una delle ragioni per i ghetti chiusi, i vagoni chiusi e i campi di sterminio segreti era il nascondere le vittime agli occhi di testimoni sensibili. Tali precauzioni, tuttavia, non potevano essere estese alle frontiere d'azione, dove era inevitabile uno scontro fisico tra gli autori e le vittime.<sup>15</sup>

Le prove inevitabilmente trapelarono. A. J. Nicholls sottolinea che dopo che le prime SS Einsatzgruppen iniziarono le loro operazioni in Polonia nell'inverno del 1939, voci si diffusero nella Wehrmacht provenienti dalle SS e quindi nuovamente nel Reich.<sup>16</sup> Nel 1941, un tenente delle SS fu processato a Monaco per aver fotografato di nascosto una sparatoria di massa e aver mostrato le foto a sua moglie e alla sua famiglia.<sup>17</sup> Nicholls sostiene che dopo la tempesta pubblica che circondò il programma di eutanasia,<sup>18</sup> la popolazione tedesca poteva facilmente ipotizzare come altri "indesiderabili" sarebbero stati trattati. Ciò era particolarmente vero dopo il 3 agosto 1941, quando il vescovo Galen parlò dal suo pulpito a Münster dell'eliminazione dei disabili mentali — o come le pubblicazioni naziste classificavano i disabili, gli ebrei e gli oppositori politici: "vita indegna di vita".<sup>19</sup>

Nel 1941, prima della Conferenza di Wannsee del gennaio 1942 in cui fu ufficialmente sanzionata la Soluzione finale della questione ebraica, le prove indicano che il "tedesco medio" avrebbe dovuto sapere che c'era un complotto in corso per lo sterminio sistematico degli ebrei.<sup>20</sup> Il giornale nazista, *Völkischer Beobachter*, il 21 marzo

<sup>13</sup>Wiener Library.

<sup>14</sup>Erwin Leiser, *A Pictorial History of Nazi Germany*, Pelican, 1960, p. 165.

<sup>15</sup>Hilberg, *Perpetrators, Victims and Bystanders*, cit., p. 57.

<sup>16</sup>A. J. Nicholls, *Weimar and The Rise of Hitler*, Macmillan, 1986, p. 167. Le Einsatzgruppen erano squadre di assassini. Inizialmente formate dalle SS-Totenkopfverbände, erano responsabili di radunare e assassinare ebrei e altri con mitragliatrici. Con il progredire della guerra, i membri delle SS Einsatzgruppen furono potenziati dai soldati della Wehrmacht, da poliziotti e da mercenari come gli ucraini. Si veda Christopher L. Browning, *Ordinary Men, Reserve Police Battalion 101 and the Final Solution in Poland*, Harper Collins, 1992.

<sup>17</sup>Hilberg, *Perpetrators, Victims and Bystanders*, cit., p. 216.

<sup>18</sup>Dopo il 1933 Hitler iniziò un programma di sterilizzazione obbligatoria per portatori di handicap sia fisici che mentali. Nel settembre del 1939, tutti i rimanenti pazienti negli ospedali di tutta la Germania furono assassinati. Si veda Gitta Sereny, *Into That Darkness*, André Deutsch, 1974, la biografia del Kommandant di Treblinka Franz Stangl, che iniziò la sua carriera col programma di eutanasia. Nicholls, *Weimar e The Rise of Hitler*, cit., pp. 59 e 167: Il vescovo di Münster, Count Galen, aveva parlato dal suo pulpito il 3 agosto 1941 contro il programma di eutanasia. Molti ritennero che fosse stato il risultato diretto di questo atto pubblico che il programma di eutanasia venne terminato. In realtà, il programma era stato quasi completato in ogni caso. Le prove dimostrano che molti furono uccisi anche dopo il discorso di Galeno, ma che questa operazione venne eseguita in modo più nascosto.

<sup>19</sup>Il termine venne creato per la prima volta da Himmler e pubblicato frequentemente sul *Der Stürmer*, il giornale nazista.

<sup>20</sup>La Conferenza di Wannsee a Berlino sancì la costruzione delle camere a gas e l'uso dello Zyklon B a Birkenau. A Belzec, Treblinka, Sobibor e Chelmno venne utilizzato il diossido di carbonio.

1941, prese atto dei piani per la "liquidazione fisica degli ebrei".<sup>21</sup> Il 25 febbraio 1942, un giornale di Hannover portava il titolo "Gli ebrei da sterminare".<sup>22</sup> Nel 1942 Marius Goring parlò alla BBC sulle onde-radio tedesche delle centinaia di migliaia di "adulti e bambini" che erano stati "uccisi".<sup>23</sup> Tuttavia, quella era la BBC e tali storie furono spiegate come propaganda alleata. Come tale, queste trasmissioni probabilmente ebbero l'effetto opposto a quello che gli alleati intendevano, in quanto i tedeschi comuni attribuivano i titoli dei loro giornali all'iperbole antisemita e le storie di massacri come fantasia sensazionalistica. Ma se si presume una data anteriore per la conoscenza generale delle uccisioni, precedente a quella tradizionalmente accettata, ne consegue che molti civili tedeschi parteciparono alla "soluzione" del "problema ebraico", anche se solo per complicità. Sono emersi due argomenti su questo argomento: il popolo tedesco era davvero ignaro dei campi di sterminio, oppure sapeva della sua esistenza ma non voleva affrontare questo fatto raccapricciante. La verità probabilmente sta nel mezzo.

La misura in cui le persone erano consapevoli della portata della distruzione era altrettanto importante per gli ebrei rimasti nel territorio tedesco. Mentre è vero che molte famiglie non potevano andarsene vuoti a causa della tassa sull'emigrazione introdotta a metà degli anni '30, vuoti perché non potevano immaginare di ricominciare da capo in un paese straniero partendo da zero, la reazione ebraica fu complicata dal peso dell'esperienza storica. Inizialmente, la persecuzione nazista fu considerata alla stessa luce di altre violenze sporadiche come i pogrom in Russia. Molti credevano che la violenza alla fine sarebbe passata. Dato che gli ebrei non avevano mai posseduto i mezzi per reagire, l'accettazione passiva delle disgrazie della vita era diventata la strategia con cui contrastare la catastrofe. Jean-François Steiner ricorda:

Gli ebrei non si sono mai difesi, non si sono mai ribellati. I più pii di loro vedevano i pogrom come una punizione di Dio, altri come un fenomeno naturale paragonabile alla grandine nei vigneti o alle cavallette in Marocco. Avevano imparato una cosa: il gentile è più forte, resistere aumenta solo la sua rabbia. "Se un goy ti colpisce", dicevano le madri ai loro figli, "piega la testa e ti risparmierei la vita".<sup>24</sup>

Due sopravvissuti, Alexander Donat<sup>25</sup> e Bruno Bettelheim, sostenevano che fu questa politica di acquiescenza di 2000 anni che paralizzò i meccanismi di difesa degli ebrei durante l'era nazista. Bettelheim osserva:

Gli ebrei tedeschi (e anche quelli polacchi) si permisero di rimanere innocenti, evitarono di mangiare dall'albero della conoscenza e rimasero ignoranti della natura del loro nemico. Lo fecero perché avevano paura che conoscere avrebbe significato agire.<sup>26</sup>

Come ricorda un sopravvissuto, Dov Freiberg, incarcerato a Sobibor dal maggio del 1942 quando era un ragazzo di quindici anni: "La maggior parte delle persone non

<sup>21</sup> *The Unspeakable Atrocity*, BBC Radio 4 (9 dicembre 1993).

<sup>22</sup> *Peoples' Century*, BBC 2, (settembre 1996).

<sup>23</sup> *Ibid.*

<sup>24</sup> Jean-François Steiner, *Treblinka*, trad. Helen Weaver, Corgi, 1969, p. 18.

<sup>25</sup> Edward Alexander, *The Resonance of Dust. Essays on Holocaust Literature and Jewish Fate*, Ohio State University Press, 1979, p. 14.

<sup>26</sup> Bruno Bettelheim, *Recollections and Reflections*, Penguin, 1992, p. 260.

credeva che ci fosse uno sterminio... Naturalmente sapevamo che c'erano casi isolati di omicidio, ma non sapevamo nulla di sterminio di massa. Non volevamo crederci."<sup>27</sup> Questa reazione venne ulteriormente intensificata dalla risposta ebraica ortodossa alla catastrofe che prescrive che la violenza e il "martirio" sono caratteristiche necessarie della vita spirituale tradizionale. Un ebreo credente deve accettare questo modello di esistenza, sopportando il peso di una violenza divinamente ispirata, oppure affrontare le conseguenze della sua resistenza davanti a Dio. L'educazione, quindi, giocò un ruolo importante nella misura in cui venne affrontata la possibilità della Soluzione Finale.

Inoltre, la posizione geografica e le decisioni prese a livello locale dalle forze occupanti sembrano essere state cruciali nel determinare la misura in cui si sapeva cosa stava succedendo. Helen Lewis, una ballerina ungherese internata ad Auschwitz alla fine del maggio 1944, ricorda:

Fino a quel giorno non sapevamo nulla dei campi di sterminio o delle camere a gas. Ci era stato detto che stavamo andando in un campo di lavoro.<sup>28</sup>

Anita Lasker-Wallfisch, violoncellista nell'orchestra di Alma Rosé ad Auschwitz, registra di aver sentito parlare per la prima volta delle camere a gas da un altro detenuto mentre era in attesa di deportazione da Breslau, in Germania, nel 1942.<sup>29</sup> Gli ebrei ungheresi rimasero in gran parte incolumi fino al maggio 1944 — per cui lo shock di Helen Lewis all'arrivo ad Auschwitz.<sup>30</sup> Per gli ebrei polacchi, la consapevolezza della situazione era più avanzata. Lucie Adelsberger faceva parte di un trasporto tedesco ad Auschwitz nel 1943. Lei e i suoi compagni erano ignari di ciò che li aspettava. "D'altra parte", scrisse, "a differenza di noi, gli ebrei polacchi erano generalmente consapevoli del male che li attendeva al loro arrivo". Sebbene Adelsberger avesse sentito parlare delle uccisioni di massa come civile in Germania, attribuì le storie alla propaganda alleata.<sup>31</sup> Anche nei campi, la gente non credeva di essere sterminata. Ciò era particolarmente vero per i detenuti di Auschwitz che vivevano nei sottocampi lontani dalle camere a gas di Birkenau. Una sopravvissuta, Olga Lengyel, che lavorò come assistente al fianco del dottor Mengele, ha ricordato come alcuni prigionieri si convinsero che i camini crematori facessero parte di un grande forno che forniva pane ai prigionieri.<sup>32</sup>

Le informazioni disponibili per gli abitanti del ghetto erano più scarse. Gli abitanti del ghetto furono tagliati fuori dal mondo esterno e le radio furono bandite. Alcune persone, tuttavia, avevano conservato le radio nonostante il rischio di pena capitale. Chaim A. Kaplan, per esempio, nel ghetto di Varsavia il 26 giugno 1942 registrò quanto segue: "Stamattina la radio inglese ha riferito del destino degli ebrei polacchi. La trasmissione odierna ha elaborato il bilancio: il numero di ebrei finora uccisi è stato fissato a 700.000".<sup>33</sup> I nazisti si sforzarono di mantenere tali informazioni nascoste a

<sup>27</sup>Martin Gilbert, *The Holocaust. The Jewish Tragedy*, Collins, 1986, pp. 340-1.

<sup>28</sup>Helen Lewis, *A Time to Speak*, The Blackstaff Press, 1992, p. 63.

<sup>29</sup>Anita Lasker-Wallfisch, *Inherit the Truth 1939-45*, dlm books, 1996, p. 69.

<sup>30</sup>Randolph L. Braham, *The Politics of Genocide: The Holocaust in Hungary*, Vol. 2, Columbia University Press, 1981, pp. 596-7 & pp. 820-9. Il Reggente ungherese, Miklós Horthy cercò di resistere alla deportazione degli ebrei. I tedeschi lo rimpiazzarono col leader estremista capo del Partito delle Croci Frecciate, Ferenc Szálasi, nel 1944.

<sup>31</sup>Lucie Adelsberger, *A Doctor's Story*, Robson Books, 1996, p. 63.

<sup>32</sup>Olga Lengyel, *Five Chimneys. The Story of Auschwitz*, Ziff Davies, 1947, pp. 43-4.

<sup>33</sup>Chaim A. Kaplan, *The Warsaw Diary of Chaim A. Kaplan*, trad. Abraham I. Katsch, Collier Books, 1965, p. 299.

coloro che stavano all'interno delle mura del ghetto. Naturalmente, le autorità preferivano che gli ebrei andassero "volontariamente" verso la propria morte piuttosto che perdere tempo e manodopera nel reprimere isteria di massa e resistenza. Ecco perché i nazisti permisero agli ebrei di esercitare un certo grado di autonomia nei ghetti attraverso lo *Judenrat* (Consiglio ebraico)<sup>34</sup> e le forze di polizia ebraiche. Questi giochi di illusione e realtà contribuirono alla mancanza di consapevolezza politica degli ebrei. Gli abitanti del ghetto, quindi, rimasero in qualche modo nell'ignoranza. Fu solo nel novembre del 1941 che il presidente del *Judenrat* del ghetto di Varsavia, Adam Czer-niaków, ascoltò le prime notizie di sparatorie di massa a Ponar da parte del movimento clandestino.<sup>35</sup> Le uccisioni non furono rese pubbliche fino a quando uno dei giornali sotterranei non pubblicò notizie delle gasazioni a Chelmno il 1° giugno 1942.<sup>36</sup> Nel gennaio del 1942, un becchino fuggito da Chelmno, Yakov Grojanowski, tornò nel ghetto di Varsavia per avvertire il *Judenrat* e la popolazione.<sup>37</sup> "Fino ad allora", come ha ricordato un combattente della resistenza, Yitzhak Zuckerman, "non potevamo credere che una nazione del ventesimo secolo potesse pronunciare una condanna a morte per un'intera nazione".<sup>38</sup>

Per quelli al di fuori della Germania, le prove di uno sterminio sistematico erano più evidenti. Ad esempio, Willi Münzenberg nel 1933 istituì il "Comitato Mondiale di Assistenza alle Vittime del Fascismo Tedesco", presieduto da Lord Marley con uffici a Londra e Parigi. Il Comitato pubblicò tutte le prove che poteva ottenere, incluso il *Il libro nero dell'incendio del Reichstag e il terrore hitleriano* di Münzenberg, che fu tradotto in diciassette lingue.<sup>39</sup> Bernard Neuman, già nel 1940, pubblicò un libro in Gran Bretagna che si riferiva a un campo ebraico di lavoro forzato nella zona di Lublino in Polonia, Majdanek. Ne riproduceva una mappa.<sup>40</sup> A partire dal novembre 1941, Thomas Mann nella sua serie di colloqui radiofonici di otto minuti sul *World Service* della BBC parlava di fucilazioni in massa. Nel giugno 1942 egli dichiarò esplicitamente che veniva usato gas per uccidere i detenuti del campo di concentramento di Mathausen. Nel novembre del 1942, i suoi discorsi furono pubblicati in forma di libro negli Stati Uniti.<sup>41</sup> Il Nordamerica era la destinazione di molti compatrioti esiliati di Mann: Bertolt Brecht, Carl Zuckmayer e Franz Werfel. Nel 1942, negli Stati Uniti e in Gran Bretagna, fu pubblicato un volume di 600 pagine, *The Black Book of Poland*, che registrava fucilazioni in massa di centinaia di ebrei. Ad esempio, il 19 dicembre 1939, 180 ebrei furono assassinati a Cracovia e 800 ebrei furono massacrati a Przemysl nello stesso anno. Il libro riportava anche lo stupro sistematico delle giovani ragazze ebraiche e il loro imprigionamento nei bordelli.<sup>42</sup> Venivano riprodotte

<sup>34</sup>Le forze naziste d'occupazione avevano dato al Consiglio ebraico, o *Judenrat*, il potere di governare i ghetti. In questo modo i nazisti speravano di illudere gli ebrei di avere una certa autonomia e si controllassero da soli, con una polizia propria.

<sup>35</sup>Gilbert, *The Holocaust, cit.*, p. 314.

<sup>36</sup>*Ibid.*, pp. 233 e 355.

<sup>37</sup>*Ibid.*, p. 279.

<sup>38</sup>*Ibid.*, p. 314.

<sup>39</sup>David Pike, *German Writers in Soviet Exile 1933-45*, University of North Carolina Press, 1982, p. 95.

<sup>40</sup>Bernard Neuman, *The Story of Poland*, Hutchinson and Co., 1940.

<sup>41</sup>Rolf Hochhuth, "Historical Sidelights", in *The Representative*, trad. Robert David MacDonald, Methuen, 1963, pp. 292-4.

<sup>42</sup>Anon., *The German New Order in Poland*, Hutchinson and Co., 1942, pp. 220-1.

fotografie di percosse e umiliazioni pubbliche. Quei tedeschi esiliati in America non potevano non essere consapevoli di ciò che stava accadendo, sebbene respingessero tali storie come voci o propaganda. Nel 1942, Jan Karski, una spia polacca, si travestì da poliziotto per ottenere ingresso a Treblinka e Beizec. Incontrò poi Churchill e Roosevelt, fornendo prove del massacro di 1.800.000 ebrei.<sup>43</sup> Il suo libro, *Tajne państwo: opowieść o polskim Podziemiu (Storia di uno Stato Segreto)*, fu pubblicato per la prima volta in inglese nel 1944.<sup>44</sup> Alle 18:00, il 9 luglio 1942, la BBC riferì per la prima volta le notizie dei massacri in Europa con mitragliatrici di fronte a fosse comuni. Alle notizie della BBC alle 21:00, furono menzionate camere a gas mobili. Il 17 dicembre 1942 le due camere del Parlamento del Regno Unito annunciarono di aver accettato finalmente l'esistenza di prove sufficienti che dimostravano l'esistenza di un piano per annientare gli ebrei d'Europa. Entrambe le camere rimasero in silenzio per un minuto.<sup>45</sup> Tuttavia, il governo di Churchill dichiarò pubblicamente ciò che già sapeva da oltre un anno, in altre parole prima delle prove di Karski. GCHQ Bletchley Park aveva infranto il codice segreto tedesco nel 1941 e l'*intelligence* britannica aveva ascoltato i primi resoconti di fucilazioni di massa da bocca tedesca stessa nel luglio di quell'anno — il primo incidente essendo stato il massacro di 1.153 ebrei russi. Un mese dopo arrivò il rapporto sulla "liquidazione di 3.274 partigiani e bolscevichi ebrei".<sup>46</sup>

Nel 1942, il fatto che gli ebrei d'Europa venivano sterminati non poteva essere negato. L'unico fattore sconosciuto era la vastità dell'impresa. Nel luglio del 1944 iniziarono a emergere tutti i fatti. I giornalisti alleati entrarono nei primi campi di sterminio liberati. Lo stesso mese *The Illustrated London News* e *Sphere* riportavano fotografie di resti umani, camere a gas e crematori.<sup>47</sup> All'epoca sconosciuti al mondo, le camere a gas, le fosse e il crematorio di Auschwitz avevano appena raggiunto la loro piena capacità. Le fornaci continuarono a bruciare alla massima potenza fino al 2 novembre 1944. Il modo in cui gli scrittori scelsero di accettare e affrontare il fatto che milioni di esseri umani venivano sistematicamente distrutti indica qualcosa di più significativo della semplice "conoscenza".

## 1.2 La reazione artistica degli ebrei sotto Hitler

### Introduzione

La ricchezza di materiale lasciato dalle vittime e dagli oppositori del nazionalsocialismo è immensa. Nel ghetto di Varsavia, ad esempio, c'erano cinque teatri, dodici "gruppi maginali", un'orchestra, un teatro di marionette e vari artisti di strada. Tra il settembre 1940 e il settembre 1941, furono date 1.814 rappresentazioni teatrali tra cui otto concerti sinfonici.<sup>48</sup> Diversi diari, come quelli del dottor Janusz Korczak e Anne

<sup>43</sup>Raul Hilberg, *Perpetrators, Victims and Bystanders*, cit., p. 221.

<sup>44</sup>Jan Karski, *Story of a Secret State*, Houghton Mifflin Co., 1944.

<sup>45</sup>Documento: *The Unspeakable Atrocity*, BBC Radio 4 (9 dicembre 1993).

<sup>46</sup>Documenti ufficiali MOD pubblicati il 19 maggio 1997 in base al "British Government Fifty Year Official Secret Acts Rule". Citati da *The Guardian* (20 gennaio 1997), p. 5.

<sup>47</sup>Hochhuth, "Historical Sidelights" cit., p. 280.

<sup>48</sup>Yuri Sui, cur., *They Fought Back – The Story of Jewish Resistance in Nazi Europe*, Crown, 1967, p. 144.





Figura 1.2: Max Reinhardt

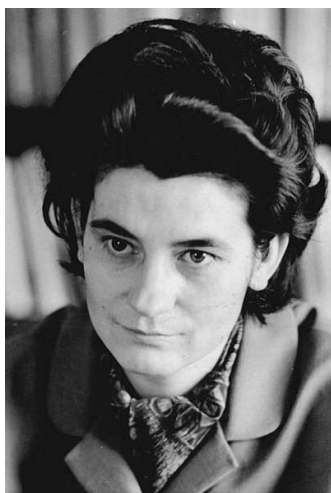


Figura 1.3: Christa Wolf

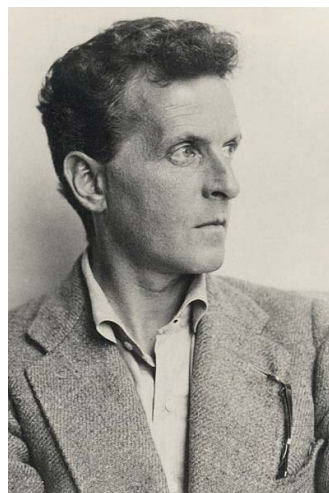


Figura 1.4: Ludwig Wittgenstein



Figura 1.5: Daniel Jonah Goldhagen



Figura 1.6: Anita Lasker-Wallfisch



Figura 1.7: Adam Czerniaków



Figura 1.8: Franz Werfel



Figura 1.9: Carl Zuckmayer

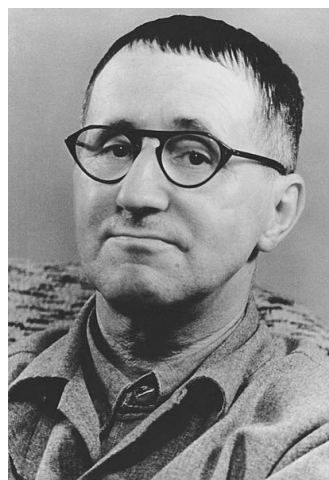


Figura 1.10: Bertolt Brecht



Figura 1.11: Wilhelm (Willi) Münzenberg



Figura 1.12: Jan Karski

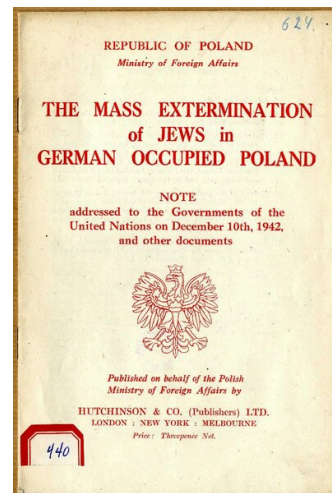


Figura 1.13: Rapporto: *The Mass Extermination of Jews in German Occupied Poland* (scorribile in PDF)



Figura 1.14: Statua di Jan Karski a Tel Aviv



Figura 1.15: *The Black Book of Poland*, figg. 21-24

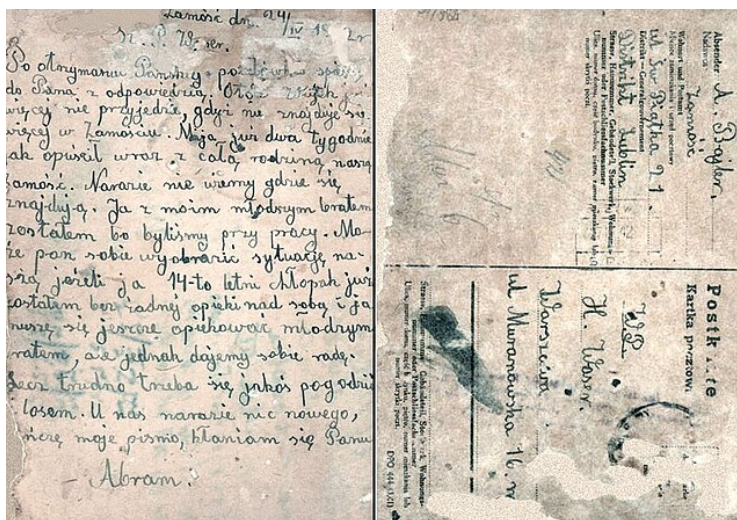


Figura 1.16: Cartolina inviata a Varsavia da Abram Bajler, nipote di Yakov Grojanowski (Szlamek Winer), che notifica la deportazione finale dello zio insieme alla famiglia

Frank, furono murati nelle pareti del ghetto o nascosti da amici.<sup>49</sup> Dipinti e schizzi furono fatti uscire di nascosto dai ghetti e persino dai campi stessi. Fasci di poesie furono scoperti anni dopo alla maniera dei Rotoli del Mar Morto. Nel campo di concentramento francese di Vittel, ad esempio, il poeta yiddish Itzhak Katzenelson aveva messo alla svelta le sue poesie in tre bottiglie sigillate e quindi in un ceppo d'albero, prima di essere deportato ad Auschwitz.<sup>50</sup> Questa ricchezza di informazioni offre anche preziose vedute su come le persone abbiano affrontato e interpretato la situazione sempre peggiorante che li circondava. Sebbene gli avversari di Hitler dovessero confrontarsi con la fame, la tortura e la morte, c'era una necessità fondamentale di creare, registrare per i posteri o intrattenere. Il fervore con cui è stata intrapresa questa attività è stato spesso interpretato come un atto metafisico o spirituale di resistenza contro i nazisti.

Tuttavia, Lawrence L. Langer e Mirko Turma, l'uno un sopravvissuto e l'altro un critico teatrale, nutrono dubbi sull'attribuzione di questa attività soltanto al potere dello spirito umano in circostanze avverse.<sup>51</sup> Langer sostiene che il modo in cui la produzione artistica è stata tradizionalmente vista dagli storici dell'Olocausto è stato attraverso "occhiali tinti di rosa": c'è stato un fallimento nell'affrontare l'enormità e l'insensatezza del massacro in un momento della storia in cui, come ha scritto il sopravvissuto Tadeusz Borowski, la vita umana e la morte erano tanto insignificanti quanto il ciclo di vita delle formiche.<sup>52</sup> I commentatori non sono riusciti ad affrontare questo "buco nero", per così dire, e invece hanno utilizzato un vocabolario eufemistico incentrato sulla nozione di "eroismo". Questo perché, come propone Langer, l'Olocausto sta fuori dall'immaginazione, dall'incubo e dall'esperienza storica. È necessario un nuovo quadro di riferimento con un nuovo vocabolario per comunicare "incomunicabile" e la nozione stessa di mancanza di significato. Poiché non è stato possibile affrontare questo problema basilare, viene sviluppato un linguaggio progettato per "consolare piuttosto che confrontare". Un modo in cui questo si è manifestato è nel desiderio di celebrare la sopravvivenza dello spirito umano contro disparità insormontabili. Le opere teatrali, la musica e la poesia dei perseguitati contrappongono l'idea stessa di questa morte d'"insensatezza". Ma aderire a questa interpretazione, scrive Langer, presenta un punto di vista bigotto perché, come le prove sempre più suggeriscono, molte delle iniziative teatrali nate nei ghetti e in particolare nei campi, furono create per scopi di svago e propaganda nazisti.

In generale, i motivi per cui l'attività teatrale e letteraria continuò in condizioni avverse possono essere suddivisi in cinque gruppi. Le distinzioni tra queste divisioni non sono facili da stabilire poiché spesso numerosi motivi, a volte contraddittori, si celavano dietro una singola opera d'arte. Inoltre, come sottolineato da Langer e Turma, la mancanza di documentazione registrata invita gli storici a "colmare le lacune" con i loro punti di vista soggettivi che, alla fine, potrebbero rivelarsi dannosi per una comprensione più completa.

<sup>49</sup> Aaron Zeitlin & Igor Newerly, cur., *Janusz Korczak – Ghetto Diary*, Holocaust Library, 1978. Anna Frank, *The Diary of Anne Frank*, trad. Arnold J. Pomerans, Viking, 1989.

<sup>50</sup> Aaron Kramer, cur., *A Century of Yiddish Poetry*, Cornwall Books, 1989, p. 321.

<sup>51</sup> Lawrence L. Langer, *Admitting the Holocaust. Collected Essays*, Oxford University Press, 1995. Si veda il capitolo "Cultural Resistance to Genocide" (1987), pp. 5 1-63; Mirko Turma, "Memories of Theresienstadt", in *Performing Arts Journal* (Autunno 1976), Vol. 1, No. 2, New York, 1976, pp.12-18.

<sup>52</sup> Tadeusz Borowski, *This Way for the Gas, Ladies and Gentlemen*, trad. Barbara Vedder, Penguin, 1976, pp. 29-49.

## Propaganda nazista e tempo libero

Fin dagli inizi, i nazisti si resero conto che qualsiasi voce sulla loro persecuzione degli ebrei doveva essere contrastata da un'immagine opposta di vita ebraica sotto il nazionalsocialismo — se non altro per il gusto di ingannare la Croce Rossa, gli Alleati e alcuni altri avversari vociferanti nella Chiesa. I nazisti ci riuscirono capitalizzando su diversi eventi casuali, il più famoso dei quali fu la scoperta da parte dei nazisti di segrete attività musicali e teatrali nel campo di concentramento di Terezin (Theresienstadt), che divenne una vetrina di propaganda per la Croce Rossa e i media nazisti.

L'idea di manipolare artisti ebrei non era nuova. Glen W. Gadberry ha documentato come un gruppo di praticanti di teatro ebraici a Berlino, che desideravano continuare la loro attività dopo la legislazione del 1933, si avvicinò alle autorità naziste con un progetto.<sup>53</sup> Il *Kulturbünd Deutscher Juden* fu istituito nel giugno del 1933 — a tutti gli effetti avviato dal dottor Kurt Singer, da un direttore in pensione dell'Opera di Stato, Kurt Baumann e dal rabbino Leo Baeck, ma sanzionato e dipendente dalle autorità naziste. La scelta del dramma era soggetta a severa censura.<sup>54</sup> Ulteriori *Kulturbünden* approvati dallo stato vennero aperti in altre città tedesche, tra cui Amburgo e Colonia.

Secondo Glen W. Gadberry, il Kulturbund di Berlino, nei suoi primi dieci mesi, produsse 403 eventi artistici.<sup>55</sup> La prima produzione teatrale fu *Nathan der Weise* (Nathan il Saggio) di Lessing, presentato per la prima volta il 1 ottobre 1933. Significativamente, si trattava di un dramma sulla tolleranza razziale di uno scrittore tedesco dell'Illuminismo. Dava conforto agli ebrei di Berlino con il suo finale positivo che mostrava la riconciliazione tra ebrei e oppressori. Anche la seconda produzione del Kulturbund nel dicembre 1933 si collegava alla razza — *Otello*. La compagnia colse l'opportunità di parlare alla popolazione attraverso analogie storiche. Certo, lo spiraglio era piccolo perché le produzioni erano autorizzate solo per il pubblico ebraico. I classici del teatro con temi di razzismo perenne offrirono conforto agli spettatori: quello che stavano vivendo ora non era una novità. In coincidenza con i giochi olimpici del 1936 fu messa in scena l'*Antigone*. I critici ebrei videro immediatamente Hitler in Creonte e se stessi in Antigone.<sup>56</sup> Come all'eroina, anche a loro veniva negato il diritto di esercitare i propri costumi religiosi da un conquistatore apparentemente umano.<sup>57</sup> La maggior parte dei Kulturbünden furono chiusi dopo la *Kristallnacht*,<sup>58</sup>

<sup>53</sup>Gadberry, "Nazi Germany's Jewish Theatre", pp. 15-32.

<sup>54</sup>Michael Patterson con materiale di Louise Stafford Charles, "Theatre in the Concentration Camps of Nazi Germany", in Glen W. Gadberry, cur., *Theatre in the Third Reich*, pp. 157-165. Il Teatro di Berlino venne inizialmente affittato nel 1935 e in seguito un secondo teatro venne affittato sulla Kommandantenstrasse. Venne inoltre prodotta una pubblicazione regolare, *Die Monatsblätter der Kulturbünden Deutscher Juden*.

<sup>55</sup>Gadberry, *Nazi Germany's Jewish Theatre*, p. 19.

<sup>56</sup>*Ibid.*, p. 22.

<sup>57</sup>Tuttavia, Gadberry riferisce che *Antigone* ebbe il numero di spettatori più basso. In un'atmosfera sempre più opprimente, gli ebrei di Berlino cercavano diversivi. Man mano che la situazione peggiorava, lo specchio che si teneva davanti alla realtà era troppo ravvicinato. Parimenti, Chaim A. Kaplan, il 7 gennaio 1942, registra che, sebbene ci fossero diversi teatri nel ghetto di Varsavia, "il loro repertorio è la varietà volgare e comune del teatro [yiddish] *Shund* al livello più basso che si possa immaginare. Ci mancherebbe altro che toccassero anche lievemente le realtà della vita!" (*The Warsaw Diary of Chaim A. Kaplan*, p. 29.)

<sup>58</sup>Gilbert, *The Holocaust*, pp. 68-9: Nei giorni 9-10 novembre 1938, migliaia di case ebraiche, negozi

con la filiale di Berlino chiusa l'11 settembre 1941.<sup>59</sup>

Kurt Baumann incontrò altri sopravvissuti di Kulturbund nel 1992 all'Akademie der Künste di Berlino, dove riemerse il reiterato argomento se il loro teatro fosse stato un atto di resistenza o uno strumento della macchina di propaganda nazista. Lo stesso Baumann affermò che dopo il 1936 la continua esistenza del Bund "si basava sempre più sul fatto che i nazisti ci usavano come contropropaganda verso la crescente pressione dell'opinione pubblica straniera".<sup>60</sup> Il senso di continuità sociale promosso dal teatro incoraggiò gli ebrei a credere di possedere un certo controllo sul loro destino. Questo falso senso di sicurezza fu esattamente ciò che i nazisti avevano inteso.

La fase successiva del programma di propaganda ad emergere furono gli imprenditori musicali di Terezin, un ex presidio dell'esercito in Cecoslovacchia. Questo campo "modello", istituito nel novembre 1941, era sotto la diretta supervisione di Adolf Eichmann. All'inizio i deportati non potevano portare i loro strumenti musicali nel campo. Alcuni riuscirono a introdurli clandestinamente: uno smontò il suo violoncello e lo ricompose nuovamente una volta all'interno della fortezza. Inizialmente, gli intrattenimenti furono banditi ma quando furono scoperte serate clandestine, le autorità del campo in collaborazione con Berlino, decisero che Terezin poteva continuare da dove i Kulturbünden avevano interrotto. Terezin divenne quindi un campo singolare, non solo nella sua funzione di vetrina da propaganda, ma anche perché materiali e privilegi furono messi a disposizione degli artisti, come alloggi migliori e razioni extra. Tuttavia, nonostante questi "privilegi", il tasso di mortalità era paragonabile ad altri campi, raggiungendo un picco nel 1942 di 15.891, poco più della metà della popolazione internata totale per quell'anno. Per facilitare la crescita del "campo modello", un certo numero di artisti venivano ora "dirottati" lì da tutta Europa, mentre gli altri prigionieri "non artistici" e malati venivano spediti ad Auschwitz, mentre Terezin si preparava per una visita ufficiale della Croce Rossa Internazionale il 22 giugno 1944. Fu costruito un elaborato set cinematografico di una "città" in cui i visitatori potevano vedere gli ebrei nei loro atelier, o sorseggiare un caffè durante un recital ebraico, andare all'opera o guardare i fiori nei giardini di nuova costruzione. Terezin fu presentato al mondo come l'utopia ebraica. Kurt Gerron, un ex cabarettista berlinese apparso come imprenditore nel film di Marlene Dietrich, *Der Blaue Engel* (*L'angelo azzurro*), fu d'accordo o fu costretto a girare un film per i nazisti, rappresentando Terezin come un paradiso ebraico idilliaco. Il suo *Der Führer schenkt den Juden eine Stadt* (*Il Führer dona una città agli ebrei*, 1944) ritrae bambini che ridono durante le partite di calcio, ebrei che studiano in biblioteca o che coltivano fiori sui piccoli appezzamenti. Uno dei momenti salienti del film è un'esibizione subacquea nella piscina di Terezin. Inutile dire che Terezin non aveva appezzamenti, giardini fioriti o piscine. Gran parte del filmato venne girato fuori dal campo. Ancora più importante, c'è una sequenza che mostra gli ebrei in una doccia dopo una partita di calcio. Rimane discutibile se questa fosse un'immagine calcolata, intesa a contrastare le voci su "altre" docce. La

---

ebrei e sinagoghe vennero "spontaneamente" distrutti e 30.000 ebrei arrestati e mandati ai campi di concentramento, mentre altri 8.000 ebrei furono cacciati da Berlino.

<sup>59</sup>Gadberry, "Nazi Germany's Jewish Theatre", p. 27: Dopo la Kristallnacht, Goebbels aveva chiuso tutti i Kulturbünden ad eccezione della filiale di Berlino. Miracolosamente, questa continuò bene fino all'inizio della guerra ma si concentrò di nuovo sull'intrattenimento di evasione con lieti fini, come la commedia spagnola sentimentale di Sancho Lopez de la Puerta, *Señor Alan esce dal Purgatorio*.

<sup>60</sup>Rebecca Rovit, "Collaboration or Survival 1933-38. Reassessing the Role of the Judischer Kulturbund", in Gadberry, *Theatre in the Third Reich*, pp. 141-56; p. 142.

sceneggiatura era nata a Berlino, dove fu in ultimo adattata. Gerron, la sua famiglia e il suo equipaggio, nel frattempo, erano stati messi su un treno per Auschwitz pochi giorni dopo il completamento delle riprese. Quasi tutti perirono. Il film non fu mai usato.

L'illusione nazista si estese altrove, come per esempio nelle orchestre create dalle autorità del campo. Uno degli esempi più ben documentati fu l'orchestra femminile di Auschwitz diretta da Alma Rosé, nipote di Gustav Mahler. Inizialmente assemblata per scopi di intrattenimento, l'orchestra aveva un'altra funzione. Posizionata vicina al binario ferroviario in arrivo, l'orchestra era destinata a dare ai nuovi arrivati in un falso senso di sicurezza più o meno allo stesso modo dei soffioni nelle camere a gas o della falsa facciata della stazione ferroviaria di campagna a Treblinka.<sup>61</sup> Olga Lengyel descrive come all'orchestra di Auschwitz una volta fu ordinato di suonare brani swing per dare il benvenuto ai nuovi arrivati. Le selezioni venivano spesso effettuate "in sintonia con tanghi languidi, numeri jazz e ballate popolari".<sup>62</sup>

Nel complesso, tuttavia, gli artisti venivano requisiti dallo staff per loro intrattenimento. Prima di essere deportato a Terezin, Kurt Gerron era nel campo di transito olandese di Westerbork. Alvin Goldfarb registra il modo in cui gli fu "chiesto" dalle autorità di esibirsi in diversi spettacoli *one-man*, il pavimento del palcoscenico ironicamente costruito dalle porte di mogano di una sinagoga locale. Tra il luglio 1943 e il giugno 1944 furono allestite sei riviste con cast più grandi. Le fotografie sopravvissute indicano che una considerevole quantità di denaro fu profusa nei costumi e allestita dal patrono del cabaret, SS Kommandant Konrad Gemmeker, che si vantava di avere "il miglior cabaret d'Olanda".<sup>63</sup>

Nel 1944 molte famiglie di Terezin furono deportate ad Auschwitz, non nelle camere a gas di Birkenau ma in baracche di nuova costruzione conosciute come il "campo per famiglie di Terezin". Protetti dal panorama infernale di Birkenau, i nuovi deportati potevano tenere capelli e cose personali. Questo campo era destinato a soddisfare due scopi. In primo luogo, per alleviare le paure di coloro che rimanevano a Terezin, ai nuovi arrivati era stato chiesto di rispedire le cartoline ai loro amici per dire che tutto andava bene. In secondo luogo, la Croce Rossa aveva chiesto l'accesso ad Auschwitz. Il campo delle famiglie di Terezin, in quanto "segmento di vita ad Auschwitz", veniva preparato per essere mostrato al mondo esterno.<sup>64</sup> Arnošt Lustig, uno scrittore di Praga, registrò che nel campo familiare c'erano "asili nido, scuole materne, spettacoli teatrali e spettacoli ginnici".<sup>65</sup> Un'opera per bambini, *Schneewittchen* basata sulla storia di Biancaneve, fu eseguita con l'accompagnamento di un'armonica solista per l'intrattenimento delle guardie e dei kapos.<sup>66</sup> La visita della Croce Rossa non si materializzò mai. Il campo non era quindi più utile e fu liquidato alla fine del 1944.

<sup>61</sup>Gitta Sereny, *Into That Darkness*, cit., p. 200: Nel dicembre 1941, Franz Stangl, Kommandant di Treblinka, ordinò la costruzione di una falsa stazione ferroviaria con orologio, biglietterie, tabelloni d'orari e frecce che indicavano le coincidenze dei treni.

<sup>62</sup>Lengyel, *Five Chimneys*, cit., p. 83.

<sup>63</sup>Michael Patterson/Louise Stafford Charles, "Theatre in the Concentration Camps of Nazi Germany", pp. 161-2.

<sup>64</sup>"The Terezin Family Camp in Auschwitz", in Karas, *Music in Terezin*, Beaufort Books, 1985, pp. 157-61.

<sup>65</sup>Lawrence L. Langer, *Art From The Ashes – A Holocaust Anthology*, Oxford University Press, 1995, pp. 257-362.

<sup>66</sup>Karas, "The Terezin Family Camp in Auschwitz", p. 157.

Mirko Turma, imprigionato a Terezin, sostiene che la maggior parte di ciò che viene celebrato oggi come testimonianza del trionfo dello spirito umano fu, in effetti, il risultato di un impulso nazista sul quale i prigionieri non ebbero nessun controllo: "La pretesa di clandestinità ed eroismo è un mito che suona bene".<sup>67</sup> L'immagine di gruppi che si incontravano segretamente per creare satira ipercritica e leggere poesie eteree sulla trasfigurazione spirituale non è priva di fondamento, ma non era sostanziale come credevano i primi storici dell'arte dell'Olocausto. Inoltre, essere costretti a esibirsi davanti alle guardie e ritrarre una falsa esistenza per i funzionari della Croce Rossa effettivamente aumentò la sofferenza di molti. La ballerina Helen Lewis, ha registrato come esibirsi davanti alle guardie di Theresienstadt e Auschwitz fosse qualcosa che disturbava e turbava la sua coscienza.<sup>68</sup>

## Resistenza spirituale e culturale

Per la maggior parte, l'unico modo per resistere era mediante la cultura. Con ciò intendo non solo preservare l'eredità culturale ebraica che i nazisti volevano sradicare, ma anche resistere alla devastazione nazista in modo metafisico.

Lawrence L. Langer ritiene che la decisione di seguire un corso di resistenza spirituale equivaleva all'evasione e, pertanto, non era né realistica né moralmente legittima. Lo illustra con l'esempio della decisione del dottor Korczak<sup>69</sup> di mettere in scena un'opera teatrale che rappresentava la vittoria di un bambino sulla morte nelle settimane prima che il suo orfanotrofio fosse deportato a Treblinka.<sup>70</sup> L'opera teatrale, su un ragazzo indù morente il cui ultimo desiderio è di incontrare il suo re (un'allusione a Dio), rinnova la fede religiosa. Langer sostiene che il dramma sorvola il dolore della morte piuttosto che confrontarsi con la realtà della sofferenza che attende i bambini. Incanalando le loro energie in passatempi "futili", egli crede che gli ebrei, in effetti, fossero semplicemente simili a uno struzzo che nasconde la testa di fronte alla realtà.<sup>71</sup>

Sebbene ci siano stati molti casi di resistenza armata, come ha documentato Yuri Suhl, dal bombardamento dei crematori a Treblinka e Auschwitz all'attività partigiana, la resistenza armata ebraica non fu un'opzione praticabile per la maggioranza.<sup>72</sup> Perfino Abba Kovner, un ex membro di Brichah<sup>73</sup> che aveva guidato un gruppo partigiano nelle foreste fuori Vilna, disse anni dopo che se avesse saputo allora quello che

<sup>67</sup>Turma, "Memories of Theresienstadt", p. 18.

<sup>68</sup>Helen Lewis, *A Time to Speak*, p. 93.

<sup>69</sup>Il dottor Janusz Korczak era un pediatra polacco responsabile dell'orfanotrofio del ghetto di Varsavia. Il suo libro *How to Love a Child* (1920/1) gli valse fama internazionale. Fu direttore del ghetto ebraico di Varsavia e membro del consiglio di amministrazione di quello cristiano fino a quando i nazisti non gli fecero rassegnare le dimissioni da quest'ultimo e trasferirono il suo orfanotrofio nel ghetto. Accompagnò i bambini nelle camere a gas, anche se i nazisti gli avevano offerto una sospensione dell'esecuzione se avesse promesso di far funzionare la deportazione senza intoppi.

<sup>70</sup>Langer, *Admitting the Holocaust*, p. 56.

<sup>71</sup>*Ibid.*, pp. 55-6.

<sup>72</sup>Suhl, *They Fought Back*. Si veda anche Reuben Ainsztein, *Jewish Resistance in Nazi Occupied Eastern Europe*, Elek, 1974.

<sup>73</sup>La *Brichah* era un'organizzazione sotterranea israeliana col compito di contrabbandare ebrei in Palestina dall'Europa dopo la guerra, contro e nonostante le quote di emigrazione del mandato britannico.

sa ora sui nazisti, non avrebbe optato per la resistenza armata. Già allora sentiva che le sue azioni erano semplici gesti, quasi simbolici, in una situazione senza speranza.<sup>74</sup>

Oggi, la ricerca sulla "resistenza spirituale" è complicata dal riconoscimento che molta arte fu, in effetti, il prodotto della macchina di propaganda nazista. La serie di opere allestite a Terezin occupa questa zona grigia per lo storico. Quanto fossero nati da un'idea dei nazisti e quanto fossero un'espressione di resistenza rimane oscuro. Probabilmente erano una combinazione di entrambi. Tuttavia, è possibile identificare una serie di eventi teatrali e musicali a Terezin, in altri campi e ghetti, che potrebbero essere descritti come un atto di autentica resistenza spirituale.

Mirko Turma, un ebreo ceco, trascorse tre anni e mezzo a Terezin. Descrive come, dopo il suo arrivo, lui e i suoi compatrioti furono sopraffatti da un'esigenza quasi religiosa di esibirsi. Era il 1942 e ricorda come erano stati appena messi in fila per assistere alle prime impiccagioni di Terezin:

Seduti sulla paglia e mezzo pazzi per il dolore e la paura, l'impotenza e l'odio, iniziammo a borbottare poesie che conoscevamo dalla memoria. Non c'era nient'altro in quella stalla scarsamente illuminata se non l'arte, cioè la chiave pascaliana dell'immortalità.<sup>75</sup>

L'arte per Turma, quindi, era una specie di sopravvivenza. Molti artisti hanno scritto che si sentivano in dovere di creare o esibirsi, ma non riuscivano a capirne il motivo. Anni dopo in Israele, Abraham Sutzkever, un poeta nel ghetto di Vilna, disse dell'arte che aveva prodotto:

È uno spirito che ti entra dentro ed è più forte di tutti i proiettili... C'era un pazzo a Vilna, entrò in una sinagoga e vide un pittore in piedi su una scala a dipingere il soffitto. Allora gli disse: "Reggi forte il pennello perché sto per portarti via la scala". Ecco com'ero: mi aggrappai al pennello e mi ressi, non caddi. Questa fu la cosa straordinaria.<sup>76</sup>

Per Turma e Sutzkever, l'arte era la loro linfa vitale e la loro *raison d'être*.

La resistenza culturale serviva a preservare il senso di sé quando la volontà nazista era quella di distruggere l'identità stessa. Come scrisse Bruno Bettelheim, i nazisti cercarono di ridurre gli esseri umani ad animali in modo che fosse più facile condurli al massacro.<sup>77</sup> Allo stesso modo, Ernest Levy, un cantore di Glasgow, descrive come una "orchestra" segreta fu istituita nella sua baracca nel campo di lavoro di Wusterghersdorf nel 1944 sotto la direzione di Georges, un medico francese, che era stato un violoncellista dilettante. Ogni domenica sera era dedicata a un incontro culturale con storie, poesie e musica. Mentre Georges faceva finta di suonare il violoncello, imitando lo strumento e l'arco con due bastoncini, Levy, che si era allenato come cantante fin dall'infanzia, imitava il suono di un violoncello. La loro melodia preferita era il movimento solista del corno della Quinta Sinfonia di Ciajkovskij. Usando un poster che Levy aveva strappato mentre era in un Kommando edile nel vicino villaggio di Charlottenbrun – un poster che ironicamente incolpava gli ebrei per aver iniziato la guerra

<sup>74</sup>David G. Roskies, *Against the Apocalypse: Responses to Catastrophe in Modern Jewish Culture*, Harvard University Press, 1984, pp. 4-5. Dichiarazione di Kovner a New York nel 1979.

<sup>75</sup>Turma, "Memories of Theresienstadt", p. 14.

<sup>76</sup>Abraham Sutzkever, *Abraham Sutzkever, Selected Poetry and Prose*, trad. Barbara & Benjamin Harshav, University of California Press, 1991, p. 17.

<sup>77</sup>Bettelheim, *The Informed Heart*, cit., capp. 3 e 4.



– lo arrotolava in un tubo di carta e, manipolando la sua voce, produceva il suono di una tromba. "Un gruppo di meravigliosi uomini di talento da Budapest formavano una sorta di sostegno orchestrale", osserva Levy. Ma Georges era il capobanda:

Si rifiutava di farci perdere d'animo. Cantava costantemente anche al lavoro, cercando di mantenere alto il morale — cercando di convincerci a mantenere la nostra umanità. Era ciò che separava l'uomo dalla bestia.<sup>78</sup>

Terezin non mancava di imprese musicali: un'orchestra d'archi, gruppi corali e una banda jazz. Fu qui che la propaganda si incontrò con la vera creatività. Fu principalmente Rafael Schächter a sostenere gran parte dell'attività musicale. Quando arrivò nel 1941, iniziò organizzando sessioni di canto folk. Con l'arrivo di più artisti, il programma divenne più vario. Con l'arrivo del pianista Gideon Klein il gruppo passò all'opera corale. Poi fu scoperto un piano Bechstein senza gambe e iniziò l'ormai famosa serie di opere, la prima fu *La sposa venduta* di Smetana, che fu messa in scena il 28 novembre 1942. Apparentemente Schächter diresse simultaneamente il coro e suonò il piano che era stato accordato il più possibile. Seguirono estratti da *Le nozze di Figaro*, *Die Fledermaus* e *Il flauto magico*.<sup>79</sup> Tuttavia, man mano che la situazione diventava più cupa e le voci sui campi di concentramento filtravano, la scelta del programma divenne più toccante, l'esempio più documentato fu la produzione di Schächter del *Requiem* di Verdi. Mirko Turma, che era tra il pubblico, ricorda:

Non esiste una descrizione adeguata di un momento nella musica in cui "Dies Irae" e "Sanctus" furono cantati da un coro, tre quarti dei quali sapevano che sarebbero stati spediti in carri bestiame ad Auschwitz il giorno seguente. Questo concerto del *Requiem* penso che – più di tutti i giochi artificiali d'eroismo che erano più fittizi che veri – fu il massimo grido di protesta e il trionfo dello spirito umano e la sfida finale al nazismo: una sfida metafisica.<sup>80</sup>

Il diarista Oscar Rosenfeld descrisse una Casa della Cultura che esisteva nel ghetto di Lodz con una capacità di 400 spettatori. Tra maggio e giugno 1942 furono prodotti una serie di concerti di Beethoven tra cui la sua Quinta Sinfonia. Del terzo movimento in cui la "Morte" batte fragorosamente alla porta, Rosenfeld scrisse:

Il motivo della liberazione tuonava maestosamente durante tutta la grandine e il conduttore Ryder sembrava essere trasportato via da questo finale. In quell'istante, la salvezza futura poteva quasi essere vissuta.<sup>81</sup>

Ancora una volta, l'ambiente immediato plasmava le possibilità pratiche e la potenziale ricezione del pubblico. Persone sull'orlo del collasso in un campo di sterminio ebbero la propria resistenza consumata al punto da considerare la sopravvivenza insignificante. Charlotte Delbo, una lavoratrice della Resistenza francese, incarcerata a Ravensbruck e poi ad Auschwitz, era stata una *dramaturg* con la compagnia parigina di Louis Jouvet prima della guerra. Durante un tour in Sud America nel 1941, lesse in

<sup>78</sup>Intervista a Ernest Levy: cfr. "Rev. Ernest Levy, Obituary", *cit.*, su *The Scotsman*, 22 agosto 2009.

<sup>79</sup>Karas, *Music in Terezin*, pp. 27-36.

<sup>80</sup>Turma, *Memories of Theresienstadt*, p. 16.

<sup>81</sup>R. Lapidès e A. Adelson, *curr.*, *The Lodz Ghetto. Inside a Community Under Siege*, Viking Press, 1979, pp. 294-5.

un giornale di Buenos Aires che un suo amico era stato giustiziato a Parigi per atti di resistenza. Delbo decise di tornare immediatamente e fare ciò che poteva, insieme a suo marito che era anche nella Resistenza. In prigione e poi nei campi, Delbo recitava storie e frammenti di opere teatrali per sostenere gli spiriti delle persone. Ma a Birkenau, al limite della fame, dell'esaurimento mentale e fisico, la sua immaginazione morì:

Nel campo non si poteva mai fingere, mai rifugiarsi nell'immaginazione. Ricordo Yvonne Picard, una mattina mentre trasportavamo mattoni dal cortile del demolitore. Due mattoni alla volta, da una pila all'altra. Camminavamo fianco a fianco [...] Quei mattoni erano pesanti e si facevano più pesanti col passare del giorno. Le nostre mani erano blu per il freddo, le nostre labbra screpolate. Yvonne mi disse:

”Perché non riesco a immaginare di trovarmi sul Boulevard Saint-Michel, camminando per andare a lezione con una manciata di libri?” E si mise i due mattoni sottobraccio, tenendoli come fanno gli studenti. ”È impossibile.” Non si può immaginare di essere qualcun altro o di essere altrove. Provai a immaginare di essere altrove. Provavo a vedermi come qualcun altro, come un attore che fosse un altro. Ma no.

Ad Auschwitz, la realtà era così travolgente, la sofferenza, l'esaurimento, il freddo così estremo che non ci rimaneva energia per la finzione.<sup>82</sup>

## Teatro politico

Ci furono casi di creatività teatrale – anche nei campi di sterminio – che rimasero sconosciuti alle autorità. L'area del teatro politico è stata studiata accademicamente, in particolare da Alvin Goldfarb. Il ”teatro politico” può essere suddiviso in tre gruppi: quello di satira sulle autorità naziste, quello che satirizzava le divisioni interne alla comunità ebraica e quello che incitava alla resistenza.

Il teatro di Terezin era iniziato con spettacoli improvvisati ma all'arrivo di più artisti, il programma teatrale divenne più complesso, sofisticato e vario. Come i membri del Kulturbund di Berlino, molti sfruttarono la volontà dei nazisti di consentire l'arte a fini di propaganda per sovvertire la situazione. Ad esempio, *Der Kaiser von Atlantis*, un'opera di Peter Kien e Viktor Ullmann sulla capacità dello spirito umano di trasfigurare la morte fu, come sostiene Joža Karas, una sottile allegoria dell'ascesa di Hitler e della resistenza metafisica ebraica. La sezione più esplicita era una variante minore

<sup>82</sup>Charlotte Delbo, *La Mémoire et les Jours*, Berg International 1985, p. 12: ”Au camp, on ne pouvait jamais faire semblant, jamais se réfugier dans l'imaginaire. Je me rappelle Yvonne Picart, un matin que nous portions des briques, sur un chantier de démolition. Porter deux briques a la fois, d'un tas à l'autre. Nous marchions a côte a côte... Lourdes, les briques s'alourdissaient à mesure qu'avancait le jour. Nos mains étaient bleues de froid, nos lèvres fendues par les gerçures. Yvonne me dit: 'Pourquoi ne puis-je m'imaginer que je suis boulevard Saint-Michel, que je me rends à mon cours, mes livres sur le bras?' et elle met ses deux briques sur son avant-bras, comme les étudiants portent leurs livres. 'C'est impossible. On ne peut s'imaginer, ni être autre, ni être ailleurs.' ”

Moi aussi, j'ai essayé souvent de m'imaginer que j'étais ailleurs. J'ai essayé de me voir autrement, comme lorsqu'on est transporté hors de soi, au théâtre, par exemple. Non.

A Auschwitz, la réalité était si écrasant, la souffrance, la fatigue, le froid si extrêmes, que nous n'avions aucune énergie de reste pour cet effort de dédoublement.”

dell'inno nazionale tedesco, *Deutschland über Alles*, che accompagnava il personaggio della "Morte".<sup>83</sup>

Probabilmente il miglior esempio di allegoria satirica fu *Der letzte Radfahrer* (*L'ultimo ciclista*) di Karel Švenk che ridicolizzò la passione di Hitler d'inculpare gli ebrei per tutti i mali della Germania.<sup>84</sup> Nella storia tutti i ciclisti e coloro che non sono in grado di dimostrare che i loro antenati erano stati pedoni nelle ultime sei generazioni vengono deportati su un'isola gestita da sovrani pazzi. L'obiettivo di Švenk, come quello di Chaplin in *Il grande dittatore*, era di satirizzare le politiche razziali di Hitler ed esprimere la speranza che un giorno la normalità potesse tornare. Tuttavia, circolavano voci sulla natura censoria della commedia di Švenk. Quando i rappresentanti del Consiglio degli Anziani videro le prove finali, proibirono qualsiasi ulteriore presentazione per paura di antagonizzare i nazisti.<sup>85</sup> La satira esplicita era quasi impossibile sotto l'occhio vigile delle guardie e così tanti scrittori dovevano accontentarsi di fare riferimenti velati.

Poiché gli artisti non potevano apertamente satirizzare i nazisti, sostiene Roy Kift, molti rivolsero il loro odio all'interno, verso i loro compagni ebrei.<sup>86</sup> Tradizionalmente, il "collettivo" è fondamentale nella vita ebraica. I collaboratori venivano diffamati. Kaplan li definì "i distruttori di noi stessi" perché la loro complicità con il nemico portava spesso alla morte di molti prigionieri.<sup>87</sup> Il "crimine" della collaborazione fu condannato dagli insegnamenti del grande saggio medievale Maimonide, che scrisse:

Se i pagani dovessero dire loro [agli ebrei], "Dateci uno dei vostri e lo uccideremo, altrimenti uccideremo tutti voi", tutti dovrebbero essere uccisi e non una sola anima ebraica dovrebbe essere consegnata.<sup>88</sup>

A Terezin, il pittore Bedřich Fritta attaccò coloro che collaborarono.<sup>89</sup> Un disegno a inchiostro intitolato *Lodging in the Attic* (1943-4) ritrae il capo-blocco (un collaboratore) come uomo grasso che si riempie di cibo nascosto nella sua valigia mentre i suoi compagni muoiono di fame. In "Film e realtà", Fritta attacca Kurt Gerron, che aveva collaborato alla realizzazione del suo film *Il Führer dona una città agli ebrei*. L'opera di Fritta mostra il set cinematografico di sale teatrali dipinte con vetrine false.<sup>90</sup> Ma dietro le facciate, lo spettatore vede le figure scheletriche della realtà. Tuttavia, il pubblico per tale lavoro fu minimo. Come per *L'ultimo ciclista* di Švenk, l'opera artistica di Fritta non fu mai mostrata al pubblico generale. Se scoperti, tali dipinti avevano un prezzo elevato, vale a dire la deportazione ad Auschwitz.

<sup>83</sup>Karas, *Music in Terezin*, p. 35. L'opera fu scritta a fine 1944 e arrivò solo all'ultima fase delle prove, poiché gran parte degli attori furono deportati.

<sup>84</sup>Alvin Goldfarb, "Theatrical Activities in Nazi Concentration Camps", in *Performing Arts Journal* (Autunno 1976), Vol. 1, No. 2, p. 10.

<sup>85</sup>Karas, *Music in Terezin*, p.145.

<sup>86</sup>Roy Kift, "Comedy in the Holocaust. Reality and Illusion in the Theresienstadt Cabaret", documento dato alla *Shoah and Performance Conference*, Glasgow, 1995, p. 2.

<sup>87</sup>*The Warsaw Diary of Chaim A. Kaplan*, p. 63 (4 novembre 1939).

<sup>88</sup>Isaiah Trunk, *Judenräte and Jewish Councils in Eastern Europe under Nazi Occupation*, University of Nebraska Press, 1972, p. xxxi. Per ulteriori approfondimenti su Maimonide si veda *Serie maimonidea*.

<sup>89</sup>Ziva Amishai-Maisels, "Complexities of Witnessing", in *After Auschwitz: Responses to the Holocaust in Contemporary Art*, Monica Bohm-Duchen, cur., Lund Humphries Publishers, 1995, pp. 25-48.

<sup>90</sup>Karas, *Music in Terezin*, pp. 154-6.

Anche a teatro i collaboratori venivano attaccati. Jacob Gens, il leader degli ebrei di Vilna, in particolare fu oggetto di abusi in varie scenette satiriche. Dopo che il Judenrat fu sciolto dai nazisti nel 1942, Gens gestì il ghetto in collaborazione con i tedeschi. Contravvenendo al principio di Maimonide, elaborò un piano per garantire la massima sopravvivenza dei più forti: accettò di far sterminare un certo numero della sua stessa popolazione – il vecchio e il giovanissimo – in modo da poter salvare un residuo sano in attesa della liberazione da parte dell'Armata Rossa. L'enigma morale che circonda la sua decisione ha ossessionato gli storici fino ai giorni nostri. A Vilna, Gens venne considerato un traditore piuttosto che un salvatore. Il Club della Storia dell'Organizzazione della Gioventù di Vilna, per esempio, realizzò un finto processo drammatico della storia di Flavio Giuseppe, l'ebreo accusato di essere un collaboratore romano. I contemporanei non ebbero difficoltà a vederne i paralleli.<sup>91</sup>

Nel ghetto di Lodz, il collaboratore ancora più ambivalente, Mordechai Chaim Rumkowski, fu oggetto di numerosi schizzi satirici. Come Gens, anche Rumkowski negoziò coi tedeschi, radunando i giovanissimi, i vecchi e i malati per salvare i sani dai campi. Mendi Grossman scattò una foto di Yankev Herszkowitz, un ex sarto, che si esibiva con la sua troupe davanti a una folla per strada. Un ritornello da una delle sue canzoni proponeva al pubblico di cantare in coro: "Il diavolo si porti via Rumkowski!"<sup>92</sup>

La satira non necessariamente incitava all'azione diretta ma forniva uno sfogo emotivo.

Le risate aiutavano a riunire insieme gli ebrei attraverso la condivisione di esperienze comuni con una lingua e un vocabolario comuni. In tal modo il dolore veniva ridotto e la comunità si consolidava come una collettiva di fronte alle avversità. Tuttavia, esisteva un terzo filone di teatro politico per provocare resistenza diretta e aperta. Goldfarb scoprì che a Buchenwald, Dachau, Westerbork, Terezin e Auschwitz, gruppi di cabaret sotterranei andavano regolarmente in giro per le baracche con scenette satirizzanti sulla vita del campo, sul Kommandant e le guardie.<sup>93</sup> Queste scenette includevano canzoni, poesie e dialoghi drammatici. I raduni erano generalmente sconosciuti al personale del campo e pubblicizzati con il passaparola surrettizio. Goldfarb racconta come a Buna-Monowitz (Auschwitz III) un gruppo di leader culturali ebrei organizzasse intrattenimenti clandestini nelle baracche dopo il tramonto. La compagnia includeva l'attore Moishe Potashinski — un ex membro della Troupe Teatrale Yiddish di Vilna che organizzava sessioni di canto e poesia. Una poesia spesso ripetuta era *La nostra città brucia* di Mordechai Gebirtig, che commemora il pogrom del 1936 nella città polacca di Przytyk:<sup>94</sup>

*Fuoco, fratello, fuoco!*  
*Tutto si rivolge a te*  
*Se ami la tua città*  
*Prendi secchi, spegni il fuoco*  
*Abbattilo anche con il tuo stesso sangue*  
*Mostra cosa puoi fare*

<sup>91</sup>Roskies, *Against the Apocalypse*, p. 205.

<sup>92</sup>*Ibid.*

<sup>93</sup>Alvin Goldfarb, "Theatrical Activities in Concentration Camps", p. 8.

<sup>94</sup>*Ibid.*, p. 4.

*Non guardare e star lì  
A mani giunte  
Fratelli, non state intorno, spegnete il fuoco  
La nostra città è in fiamme.*<sup>95</sup>

Gebirtig chiedeva che le preghiere finissero ed iniziasse il confronto fisico. Parole come le sue non erano solo un pio desiderio. Il 7 ottobre 1944, il *Sonderkommando*<sup>96</sup> di Birkenau fece esplodere il crematorio IV con esplosivi di contrabbando.<sup>97</sup>

Ma forse l'esempio più famoso di arte che spronava all'azione diretta fu una poesia del poeta yiddish Hirsh Glick scritta nel 1943 nel ghetto di Vilna. Ispirato dalla notizia della rivolta del ghetto di Varsavia, scrisse una poesia da mettere in musica. Il primo e l'ultimo versetto recitano:

*Non dire mai che hai raggiunto la fine,  
Sebbene cieli plumbei un futuro amaro possano presagire;  
E l'ora che desideriamo ancora arriverà,  
E il nostro passo in marcia "Sopravviviamo!" tuonerà*

*Non piombo ma il sangue ha scolpito questa potente canzone che cantiamo,  
Non è un canto d'uccelli in volo  
Ma un popolo tra violenti fuochi dell'inferno  
Cantò questa canzone con pistole in mano, e cadde.*<sup>98</sup>

Come sintetizza Martin Gilbert, questa ormai famosa canzone "si diffuse come un incendio" nei ghetti e nei campi e tra i partigiani ebrei, "diventando il canto della speranza e combattendo l'inno di combattimento degli ebrei oppressi. La canzone ispirò decine di migliaia di ebrei a combattere se potevano, e se non potevano combattere, a sopravvivere."<sup>99</sup>

## La necessità di testimoniare

Durante i suoi ultimi giorni nel ghetto di Riga, si dice che lo storico ebreo Solomon Dubnow abbia raccomandato a tutti gli ebrei che incontrava: "Scrivilo. Registra-lo!"<sup>100</sup> Quando gli artisti scelsero di creare per se stessi, fu principalmente a causa di una schiacciante necessità di testimoniare o registrare prove che avrebbero potuto poi essere fatte uscire di nascosto per avvisare il mondo. Come scrisse un osservatore nel ghetto di Lodz, nel luglio 1944:

Continuo a sognare, a sognare la sopravvivenza e a guadagnare fama per "raccontare" al mondo, "raccontare e protestare".<sup>101</sup>

Per molti, incluso Alexander Donat, la testimonianza diede "la forza di sopportare qualsiasi cosa" e un motivo per vivere.<sup>102</sup> Poesie, scritti, fotografie, persino gli artisti

<sup>95</sup>Roskies, *Against the Apocalypse*, p. 106 (mia traduz.)

<sup>96</sup>La squadra di prigionieri incaricata di trasportare i cadaveri dalle camere a gas ai crematoria

<sup>97</sup>Gilbert, *The Holocaust*, cit., pp. 743-50.

<sup>98</sup>*Ibid.*, pp. 568-9 (mia traduz.)

<sup>99</sup>*Ibid.*, p. 568.

<sup>100</sup>Israel Gutman, "Simon Dubnow", in *Encyclopaedia Judaica*, pp. 408-9.

<sup>101</sup>Lapides & Adelson, *The Lodz Ghetto*, p. 5.

<sup>102</sup>Des Pres, *The Survivor*, p. 31.

stessi vennero portati fuori dai ghetti.<sup>103</sup> La grande quantità di diari e frammenti di appunti scritti dagli abitanti del ghetto di Lodz, riprodotti da A. Adelson e R. Lapidès nel loro *The Lodz Ghetto* testimoniano una forte necessità di registrare eventi anche se tale impresa minacciava la sopravvivenza. Ad esempio, Mendel Grossman e Henryk Ross scattarono foto segrete delle prime deportazioni da Lodz con una macchina fotografica Leica nascosta in una valigetta.<sup>104</sup> Roman Vishniac, tornando in Europa, si travestì da nazista per fotografare ciò che stava accadendo: "Vivevo in Germania negli anni Trenta, e sapevo che Hitler aveva fatto sua missione di sterminare tutti gli ebrei, in particolare i bambini e le donne che potevano aver figli in futuro."<sup>105</sup>

Questo impulso documentativo e il suo equivalente artistico, il naturalismo, scavalcò qualsiasi altro sistema creativo o interpretativo. Ziva Amishai-Maisels, studiando l'arte grafica prodotta nei ghetti e nei campi, arrivò a una conclusione simile:

La maggior parte degli artisti, qualunque fosse il loro stile precedente, optò per descrizioni naturalistiche della vita da campo.<sup>106</sup>

Le opere di Alfred Kantor che descrivono il suo tempo a Terezin sono sopravvissute intatte a differenza dei suoi originali di Auschwitz, le cui scene egli dovette disegnare rapidamente per imprimerle nella sua memoria e quindi distruggere l'originale prima di essere catturato.<sup>107</sup> Dieci settimane dopo la liberazione, nel luglio del 1945, quando si stava riprendendo in un campo di sfollati a Deggendorf, in Baviera, chiese materiali per ricreare le opere distrutte dalla memoria. Non c'è alcuna differenza evidente nello stile tra gli originali di Terezin e le sue ricreazioni di Auschwitz realizzate a Deggendorf. La maggior parte dell'arte grafica prodotta nei ghetti e nei campi è naturalistica e il grosso degli scritti esistenti sono documentativi.

Tuttavia, come sottolinea James E. Young, testimoniare era un comandamento biblico. Il Talmud istruisce che un evento ingiusto deve essere segnalato per legge in modo da informare gli altri.<sup>108</sup> Poiché la testimonianza proviene da un imperativo biblico, occupa un'area grigia tra documentazione e rito religioso. Ad esempio, il 16 gennaio 1940, Chaim A. Kaplan scrisse: "Sto rispettando un obbligo nazionale, un obbligo storico che non sono libero di abbandonare".<sup>109</sup> Anche il suo collega, Emanuel Ringelblum, teneva un diario nel ghetto di Varsavia nello stesso periodo.<sup>110</sup> Chaim A. Kaplan era un insegnante di ebraico ed Emanuel Ringelblum uno storico che aveva contribuito a creare la sezione storica dell'Istituto Scientifico Yiddish a Vilna (YIVO). Mentre Kaplan scriveva da un punto di vista ortodosso e interpretava gli eventi in modo biblico, il diario di Ringelblum si legge come una registrazione documentaria di eventi quotidiani da una prospettiva secolare.

Molti scrivevano in modo che altri potessero interpretare ciò che loro stessi non potevano. Sia Ringelblum che Kaplan suggeriscono che i loro diari non fossero altro

<sup>103</sup>Harshav, *Abraham Sutzkever*, p. 20.

<sup>104</sup>Lapidès & Adelson, *The Lodz Ghetto*, pp. 462-3.

<sup>105</sup>*The Guardian* (21 gennaio 1990). Per una raccolta di sue fotografie, si veda Roman Vishniac, *A Vanished World*, prefazione di Elie Wiesel, Allen Lane, 1983.

<sup>106</sup>Amishai-Maisels, "The Complexities of Witnessing", p. 25.

<sup>107</sup>Alfred Kantor, *The Book of Alfred Kantor. An Artist's Journal of the Holocaust*, prefazione di John Wykert, Piatkus, 1971.

<sup>108</sup>James E. Young, *Writing and Re-writing the Holocaust. Narratives and Consequences of Interpretation*, Indiana University Press, 1988, p. 18.

<sup>109</sup>*The Warsaw Diary of Chaim A. Kaplan*, p. 103.

<sup>110</sup>Emanuel Ringelblum, *Notes from the Warsaw Ghetto*, trad. Jacob Sloan, Schocken Books, 1974.

che "appunti" casuali ad uso di un futuro storico.<sup>111</sup> Si ha l'impressione che molti di questi scrittori semplicemente non fossero in grado di interpretare ciò che stava accadendo alle loro comunità. "È al di là della mia penna descrivere la distruzione e la rovina", registrava Kaplan il 12 settembre 1939.<sup>112</sup> Sei settimane dopo scrisse: "Non ci sono abbastanza parole per descrivere la confusione nelle nostre menti."<sup>113</sup> Le note di Janusz Korczak diventano sempre più schizofreniche, spostandosi rapidamente da un soggetto all'altro. Alla fine, la sintassi e la struttura sembrano essere state completamente abbandonate.

Il lavoro di molti artisti cambiò dopo la liberazione. Quando l'enormità dell'Olocausto divenne evidente, i sopravvissuti iniziarono a interpretare ciò che avevano vissuto. Negli ultimi mesi dell'incarcerazione di Zoran Mušič a Dachau, egli realizzò una serie di schizzi naturalistici di cadaveri. Immediatamente dopo la liberazione ne rielaborò alcuni rendendoli più espressionisti.<sup>114</sup> Esiste una differenza significativa tra l'arte dei sopravvissuti e quella creata *in situ* che non può essere sottovalutata. La prima è più autocosciente, consapevole del quadro completo e quindi interpretativa. Durante un trauma, l'artista sperimenta e registra ma non ha necessariamente la forza, il tempo o la capacità di riflettere. Solo in seguito, quando il loro pezzo di puzzle è stato integrato da altre testimonianze, l'individuo può riflettere e interpretare ciò che è accaduto. Molti sopravvissuti, nei primi anni del dopoguerra rimasero in silenzio riguardo alle loro esperienze. Alcuni impiegarono quasi cinquant'anni per parlare, riflettere e interpretare. Nel 1993, ad esempio, la British Library ha prodotto un libro parlante sui testamenti dei sopravvissuti. Per molti, questa era la prima volta che parlavano delle loro esperienze dopo la liberazione.<sup>115</sup>

## Rinnovare la fede religiosa

Nel cuore della tradizionale comunità ortodossa del Ghetto di Lodz, Simcha Bunim Shayevitsh scrisse un poema epico, *Lekh Lekha (Vai avanti)*.<sup>116</sup> Completato il 23 febbraio 1942, alla vigilia della deportazione, il poema è indirizzato al figlio dell'autore, Blimele. Shayevitsh tenta di spiegare perché devono lasciare il ghetto e cosa li aspetta. Inizia così:

*Bambina mia, il mondo è sempre lo stesso,  
È quello che una volta disse un famoso saggio,  
E te l'ho detto una volta anch'io  
La storia dei Cantonisti...*<sup>117</sup>

Per Shayevitsh la storia è ciclica, il suo riferimento ai Cantonisti – giovani uomini ebrei costretti ad arruolarsi nell'esercito russo sotto Nicola I – aveva lo scopo di mettere in parallelo la difficile situazione dei suoi contemporanei. Shayevitsh vede la storia ebraica come un catalogo di persecuzioni. Per lui, la sofferenza e la morte attuali,

<sup>111</sup> Si veda, per esempio, *The Warsaw Diary of Chaim A. Kaplan*, p. xxvii.

<sup>112</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>113</sup> *Ibid.*, p. 56 (25 ottobre 1939).

<sup>114</sup> Amishai-Maishels, *Art Confronts the Holocaust*, in *After Auschwitz: Responses to the Holocaust in Contemporary Art*, Monica Bohm-Duchen, cur., Lund Humphries Publishers, 1995, p. 52.

<sup>115</sup> *Voices of the Holocaust*, Londra: The British Library, 1993.

<sup>116</sup> Lapides & Adelson, *The Lodz Ghetto*, pp. 2 16-30.

<sup>117</sup> *Ibid.*, p. 122.

come quelle vissute dai martiri del passato, non saranno prive di significato. Shayevitsh termina la poesia:

*E sebbene sotto i nostri passi stia la morte,  
Sopra di noi c'è la divina presenza di Dio.  
Quindi bambina, vai avanti con nuova abnegazione  
E con l'antico "Ekhad", l'unità di Dio  
Shema Yisrael (Ascolta O Israele) Il Signore è Uno.*

Parimenti, registrata sia nel diario di Abraham Lewin che in *Yediot* (una pubblicazione del movimento sotterraneo Dror nel ghetto di Varsavia), è la storia di Shlomo Zhelokhovski, un Hasid che faceva parte di un gruppo di ebrei condannati a morte.<sup>118</sup> Mentre si scavavano le loro tombe, Zhelokovski sollevò gli spiriti di tutti ricordando loro d'essere molto onorati di morire come martiri. Sia Lewin che *Yediot* notarono che cantava, lodando Dio, fino al momento in cui gli spararono.

La storia ebraica ortodossa è sia mitica che apocalittica. L'identità ebraica è collettiva. Gli ebrei sono il "popolo eletto" a cui è stato affidato uno scopo divino. Scelsero di ricevere la Legge (l'Alleanza), ma dopo aver adorato idoli e violato il patto, furono esiliati e in parte distrutti. La storia degli ebrei, quindi, è la storia della loro redenzione: Dio tornerà dopo un periodo di tempo per giudicare, ma solo durante una generazione del tutto colpevole o del tutto innocente.<sup>119</sup> Egli quindi condurrà il Suo popolo in Terra Santa come profetizzato nel Libro di Ezechiele:

Vi raccoglierò in mezzo alle genti e vi radunerò dai paesi in cui siete stati dispersi e a voi darò la terra d'Israele. (Ezechiele 11:17).

Naturalmente il Messia preferirebbe tornare e trovare il suo popolo fedele e virtuoso. Gli ebrei possono raggiungere questo stato spirituale di virtù solo se Dio amministra punizioni durante episodi di trasgressione. La sofferenza continua nel corso dei secoli, quindi, derivava dalla sporadica disobbedienza a Dio da parte degli ebrei. Dio provocava dolore solo affinché i "Suoi figli" potessero di nuovo percorrere i sentieri della giustizia. Figure di distruzione come Nabucodonosor, gli Amaleciti e Nicola I di Russia furono considerate agenti della volontà divina. Resistere alla punizione divina era resistere a Dio stesso. D'altra parte, morire nel nome di Dio era martirio (*Kiddush Hashem*) e la più pura espressione di obbedienza a Dio. Nella mente dell'ebreo credente, l'amore e il castigo sono inseparabili. La prova dell'esistenza di Dio viene sotto forma di punizione e la violenza eccessiva segnala che il Messia è in arrivo.<sup>120</sup>

Momenti di estrema persecuzione nella storia ebraica hanno creato fervore messianico e credenza in falsi messia, come Cristo e Sabbatai Zevi.<sup>121</sup> Abraham Lewin

<sup>118</sup>Abraham Lewin, *A Cup of Tears - A Diary of the Warsaw Ghetto*, Anthony Polonsky, cur., trad. Christopher Hutton, Basil Blackwell, 1988, p. 120.

<sup>119</sup>Trattato *Sanhedrin*, 10.

<sup>120</sup>Shaul Esh e G. Wigoder, cur., *Young Moshe's Diary - The Spiritual Torment of a Jewish Boy in Nazi Europe*, Jerusalem: Yad Vashem, 1971, citato in Edwani Alexander, *The Resonance of Dust: Essays on Holocaust Literature and Jewish Fate*, Ohio State University Press, 1979, pp. 31-72. Tra il 1942 e il 1943, Moshe Finkler, un ragazzo olandese di sedici anni, tenne un diario mentre si nascondeva a Bruxelles con i suoi genitori e sei fratelli. La sua testimonianza illustra il livello di fervore religioso durante la persecuzione nazista. Essendo un fervente antisionista, vedeva l'attuale sofferenza della sua famiglia come le doglie di nascita del Messia. Nel suo diario, invitava gli Alleati a perdere la guerra e le sue stesse sofferenze d'essere intensificate in modo che l'arrivo del Messia si avvicinasse sempre più.

<sup>121</sup>Il falso messia che si convertì all'islamismo nel XVII secolo.



interpretò le sofferenze vissute nel ghetto di Varsavia come le "fitte per la nascita del Messia" e Chaim A. Kaplan annotò il 17 novembre 1939 che Varsavia era sull'orlo di uno sconvolgimento religioso: "Il terreno è pronto anche per il messianismo religioso."<sup>122</sup> Gli ebrei ortodossi credevano che la loro nazione avesse peccato perdendo la fede nella promessa che Dio sarebbe tornato. La loro incapacità di perdurare nella fede aveva scatenato una punizione divina. I più ortodossi credevano che gli ebrei stessi avessero scatenato la catastrofe poiché, stanchi di aspettare che Dio li guidasse in Terra Santa, alcuni ebrei avevano inventato i loro propri paradisi terrestri e utopici: si erano assimilati e si erano sposati al di fuori della fede o si erano convertiti a bolscevismo o sionismo.

Diaristi come Abraham Lewin, incorporarono immediatamente l'ultima violenza nel quadro biblico, riferendosi ai nazisti come i "vecchi-nuovi amaleciti".<sup>123</sup> E in almeno tre occasioni separate, la stampa clandestina nel ghetto di Varsavia pubblicò articoli sui ghetti del passato: *Liberation* del Poalei Sion nel dicembre 1940; *Call of Youth* nel gennaio 1941; e "El Al" di *Hashomer Hatsair* nell'aprile del 1941. Tutti e tre assicuravano ai loro lettori che gli ebrei avevano già provato prima tutto questo.<sup>124</sup>

La violenza era sempre stata una caratteristica della vita ebraica e la persecuzione nazista aveva semplicemente portato un senso di *déjà-vu*. Gli ebrei iniziarono immediatamente a decostruire ciò che stava accadendo loro e scoprirono che questo tipo di persecuzione era fin troppo familiare. Le *Aktionen* naziste (azioni antiebraiche) venivano semplicemente interpretate come pogrom più grandi e meglio organizzati.<sup>125</sup> Questa reazione fu ulteriormente incoraggiata dai nazisti che modellavano autocoscientemente le loro *Aktionen* su modi di persecuzione storici fin troppo riconoscibili. Come scrisse N. Lande, "La guerra e il teatro inviano messaggi calcolati per fare impressione sul loro rispettivo pubblico".<sup>126</sup> La profanazione delle sinagoghe, l'umiliazione pubblica dei rabbini, l'istituzione di campi di lavoro come nella prima guerra mondiale, e i ghetti risalenti al Medioevo, furono tutti progettati per giocare sul senso ebraico di ricorrenza storica.<sup>127</sup> I tedeschi approfittarono dell'accettazione da parte dell'ebraismo ortodosso della punizione di Dio. Sapendo che gli ebrei avrebbero interpretato la violenza come volontà di Dio, i nazisti potevano condurre più facilmente le loro vittime alla morte. A Lodz, Rumkowski,<sup>128</sup> riconoscendo questo pericolo, promosse l'industriosità e non la preghiera. Mirava a rendere il ghetto finanziariamente troppo redditizio per essere distrutto dai nazisti. In un discorso pubblico del 1941, si riferì

<sup>122</sup> *The Warsaw Diary of Chaim A. Kaplan*, p. 72.

<sup>123</sup> Lewin, *A Cup of Tears*, p. 120.

<sup>124</sup> Roskies, *Against the Apocalypse*, p. 203.

<sup>125</sup> *Ibid.*

<sup>126</sup> N. Lande, *World War Two as Theatre*, Trinity College, Dublino, tesi Ph.D., 1992, p. 26.

<sup>127</sup> Ovviamente, c'era anche una ragione più sadica dietro la scelta dei giorni delle festività ebraiche per le *Aktionen*. Ai nazisti piaceva davvero umiliare le loro vittime. Goebbels amava particolarmente il coordinamento delle *Aktionen* naziste con il calendario ebraico.

<sup>128</sup> Il 29 agosto 1944, alla liquidazione del ghetto di Łódź, Rumkowski e la sua famiglia vennero deportati nel campo di concentramento di Auschwitz dove vennero immediatamente uccisi. Rumkowski per primo, picchiato a morte dai detenuti ebrei del *Sonderkommando* come vendetta per il suo ruolo nell'Olocausto; ciò venne confermato da testimoni oculari al Processo di Francoforte, cfr. *Nazi Collaborators: Hitler's Inside Man* (21 novembre 2011); Michael Unger (2004), *Reassessment of the Image of Mordechai Chaim Rumkowski*, Gerusalemme, Keterpress Enterprises. 8, 57 (nota 127).

agli ortodossi che avrebbero "portato una calamità" nel ghetto e insistette affinché tutti gli studiosi talmudici fossero messi al lavoro nelle fabbriche".<sup>129</sup>

Per alcuni, mentre la violenza aumentava e le voci sui campi di sterminio raggiungevano i ghetti, questo bisogno di ritirarsi nella familiarità del passato aumentava. Le persone cercavano sempre più sollievo nella venuta del Messia. Jozef Zelkowitz (Lodz, 1941) scrisse delle crescenti manifestazioni di zelo religioso nonostante prove emergenti che mettevano in dubbio l'esistenza di Dio.

Povera gente. Non hanno la forza di bestemmiare Dio, anche quando infligge loro la più grande ingiustizia, e lo lodano per la minima sciocchezza, non rendendosi conto che tale lode è la più grande bestemmia.<sup>130</sup>

La risposta religiosa alla catastrofe veniva tradizionalmente registrata nella letteratura delle lamentazioni.<sup>131</sup> Scrivere era spesso l'unico modo in cui gli ortodossi potevano affrontare la violenza. La persecuzione nazista, per molti, fu gestita allo stesso modo. Chaim A. Kaplan chiese nel suo diario il 30 novembre 1939:

Chi immortalerà le nostre disgrazie? Lo splendore nazionale insito nella poesia religiosa non è espresso nei rapporti dei giornali. È un peccato. Una catastrofe che diventa parte di poemi... si diffonde tra le persone e si trasmette alle generazioni future. Un poeta che rappresenta le avvertimenti in forma poetica, le immortalava in un monumento eterno. E questo monumento fornisce materiale storico da cui vengono alimentate le generazioni future.

Chi scriverà dei nostri problemi e chi li immortalerà? Dov'è il poeta popolare degli ebrei yiddish, che raccoglierà tutta la tragedia nelle nostre vite e la perpetuerà e custodirà nel reliquiario delle lacrime.

Poeta del popolo, dove sei?<sup>132</sup>

Kaplan chiedeva un successore del rinomato poeta nazionale Haim Nachman Bialik. Abraham Lewin chiedeva inoltre: "Emergerà un nuovo Bialik in grado di scrivere un nuovo Libro delle Lamentazioni?"<sup>133</sup>

Verso la metà degli anni Trenta, gran parte della letteratura di lamentazione si era secolarizzata. Nelle tradizionali "poesie del pogrom", che commemoravano specifici focolai di violenza, il poeta raccontava il danno e la perdita e poi invitava un Dio assopito a ristabilire l'equilibrio morale nell'universo. Con l'Illuminismo, l'assimilazione e l'Haskalah<sup>134</sup> arrivò la secolarizzazione del tradizionale poema del pogrom, in

<sup>129</sup>Lapides & Adelson, *The Lodz Ghetto*, p. 174.

<sup>130</sup>*Ibid.*, p. 122.

<sup>131</sup>Esistono pochissimi resoconti fattuali sulla storia e sui documenti ebraici che riguardano la persecuzione ebraica. La storia veniva raccontata in forma poetica. La tradizione della letteratura ebraica delle lamentazioni deriva dal Libro delle Lamentazioni e da Geremia. Entrambi commemorano la storia del martirio ebraico. La distruzione del Primo Tempio diede il via a una catena di elegie liturgiche chiamate *Selichot* e *Kinnot* e alle storie popolari più secolari, i Midrashim. Tutte le forme di letteratura lamentativa dovevano fungere da depositari della memoria ebraica comunitaria.

<sup>132</sup>The Diary of Chaim A. Kaplan, p. 79.

<sup>133</sup>Lewin, *A Cup of Tears*, p. 237.

<sup>134</sup>Moses Mendelssohn (1729-1786) iniziò la transizione verso la secolarizzazione e l'assimilazione. Si sforzò di allontanare gli ebrei dall'irrazionalismo emotivo della religione e in particolare dalla superstizione del Chassidismo. Il suo movimento illuminista in Germania divenne noto come la Haskalah.

particolare con l'avvento del sionismo e del bolscevismo che causò la frammentazione del collettivo ebraico. Gli ebrei russi in particolare abbracciarono il comunismo nella convinzione che avrebbe inaugurato una nuova società egualitaria e posto fine alla violenza. Nel 1903, Haim Nachman Bialik aveva fondato il gruppo di Odessa con l'obiettivo di risvegliare le persone alla resistenza armata piuttosto che fare affidamento su appelli metafisici a Dio. Il suo più famoso poema, "Nella città del massacro", fu scritto per commemorare i quarantanove morti del pogrom di Chişinău durante la Pesach ebraica del 1903. Bialik era stato inviato lì per raccogliere resoconti e fotografie di testimoni oculari — qualsiasi prova che potesse valere in un tribunale russo. La poesia inizia nel quadro tradizionale, Bialik si rivolge a ciò che si presume sia Dio. Tuttavia, a metà del poema, viene rivelato che il narratore è Dio stesso. Inoltre, è un Dio impotente che chiede la propria deposizione di fronte a prove così schiaccianti. Bialik stava impiegando il formato tradizionale per mettere in discussione il comportamento di acquiescenza fisica alla persecuzione da parte degli ortodossi. Tale secolarizzazione, tuttavia, ebbe vita breve. Dalla prima guerra mondiale in poi gli ebrei furono soggetti a crescenti ondate di intensa violenza.<sup>135</sup> Con la seconda guerra mondiale, la poesia del pogrom fu riesumata.

Il riemergere dell'identità collettiva basata su tali tradizioni fu aggravato da un senso di crescente nazionalismo. Come registrò Kaplan: "gli abitanti del ghetto stanno iniziando a pensare di essere a Tel Aviv".<sup>136</sup> Ebrei di diversi paesi, classi e sette venivano sbattuti nei ghetti e nei campi, provocando il collasso di alcuni dei confini interni tra assimilati e ortodossi. C'era un crescente sentimento di identità nazionale e un desiderio di preservarlo di fronte all'oppressione collettiva. Il poeta yiddish Itzik Manger scrisse:

Non nego la bellezza dei miti stranieri. Ma ora, in questa congiuntura storica, dove una nazione dovrebbe e in effetti sta alle soglie di un consolidamento interno, ciò che è straniero deve essere sistematicamente dimenticato per poter trovare ciò che è nostro e quindi – ciò che siamo".<sup>137</sup>

Con la riscoperta della tradizione ebraica venne il ritorno allo Yiddish. Era la lingua yiddish che Moses Mendelssohn, il leader dell'Illuminismo ebraico, aveva cercato di sradicare. Aveva invece promosso il puro tedesco come passaporto per l'assimilazione. Emanuel Ringelblum registrava il 15 dicembre 1940:

Oggi ero ad un concerto nella Biblioteca giudaica. Artisti ebrei apparvero e cantarono in yiddish per la prima volta. Il programma era interamente in yiddish. Forse questo è l'inizio del ritorno allo Yiddish.<sup>138</sup>

---

Theodor Lessing lo lodò, osservando: "Moses Mendelssohn più o meno spazzò via il passato storico ebraico per ottenere per gli ebrei un valido biglietto per entrare nella civiltà europea". Si veda Charles A. Madison, *Yiddish Literature, its Scope and Major Writers*, Frederick Ungar Publishing Company, 1968, p. 14.

<sup>135</sup>Roskies, *Against The Apocalypse*, p. 92: Durante la prima guerra mondiale il governo russo deportò 600.000 ebrei e i tedeschi deportarono 70.000 ebrei lituani in Germania per lavori forzati. Ci furono frequenti pogrom in Polonia e Galizia. Soltanto durante la guerra civile ucraina del 1918-19 si stima che vennero sterminati i 60.000 e 250.000 ebrei.

<sup>136</sup>*The Warsaw Diary of Chaim A. Kaplan*, p. 234 (21 dicembre 1940).

<sup>137</sup>Roskies, *Against the Apocalypse*, p. 197.

<sup>138</sup>Ringelblum, *Notes from the Warsaw Ghetto*, p. 109.

Il riemergere dell'identità collettiva ortodossa, come previsto da Rumkowski, ebbe risultati disastrosi per gli innocenti. Ringelblum registrò una discussione tra alcuni degli anziani religiosi riguardo ad un'offerta fatta da sacerdoti polacchi per nascondere un certo numero di bambini ebrei. Anziché esporre la propria specie al pericolo della conversione, i leader ebrei decisero che era meglio per i bambini rimanere coi loro genitori nel ghetto ed essere martirizzati per amor di Dio che perdere la loro anima immortale.<sup>139</sup>

Tale fervore religioso non svanì dopo che furono rese note le testimonianze dei campi di sterminio. L'interpretazione biblica, per alcuni, sembra aumentasse con l'aumentare della violenza. Abraham Lewin registra che il 21 ottobre 1942, quando Yakov Grojanowski, il becchino scappato da Treblinka tornò a Lodz, scese in piazza per avvertire la gente dell'imminente sterminio. In risposta alla notizia, i più ortodossi nella comunità corsero alle sinagoghe per pregare. Lewin fu testimone di una congregazione di ebrei che pregavano nel suo stesso cortile, "riversando le loro preoccupazioni sul Creatore".<sup>140</sup> Questa reazione fu allora aggravata dalla scala di violenza senza precedenti che ha abbattè tutti i meccanismi razionali di sopportazione, in quanto le persone si resero conto che ciò che stava accadendo ora non era mai stato provato prima. Con ragione e immaginazione sconfitte, gli artisti e i leader religiosi ebrei non ebbero altra alternativa se non quella di ricordare archetipi familiari nei loro scritti e commentari. Quando i primi dubbi religiosi assillarono scrittori e artisti, come Itzhak Katzenelson e Abraham Sutzkever, essi continuarono a produrre nell'ambito di un quadro biblico.<sup>141</sup> La canzone più rinomata di Katzenelson, *Il vitello*, descrive la creatura terrorizzata in un carro bestiame che ignora il perché è lì o dove stia andando. Il coro invoca ripetutamente il nome di Dio. Tuttavia, l'atteggiamento di Katzenelson verso le qualità redentrici della sofferenza era ambiguo. Era certamente un uomo religioso. Ad esempio, il 26 novembre 1940, organizzò una lettura pubblica della Bibbia nel ghetto di Varsavia e la sua scelta del vocabolario e dei motivi nella sua scrittura riflettono una filosofia biblica.<sup>142</sup> Nel febbraio del 1940, scrisse il dramma *Presso i fiumi di Babilonia*, uno di una serie di drammi biblici scritti nel ghetto. Raffigura un gruppo di esiliati della Giudea che discutono se debbano uccidersi buttandosi in un fiume o immergersi in una vita di piaceri edonistici. Alla fine decidono di santificare la vita che è stata loro donata e alimentare le speranze di rinascita ebraica nella terra di Israele.<sup>143</sup> Se Katzenelson sostenesse il martirio o il sionismo rimane poco chiaro. La sua opera successiva, *Giobbe*, scritta nel giugno 1941, ritrae le grida a Dio inascoltate del personaggio del titolo. Nel dramma di Katzenelson, Giobbe rappresenta gli ebrei e Satana, che tenta di allontanare Giobbe da Dio, era messo in parallelo con Hitler. Il pezzo fu pubblicato e 150 copie furono vendute nel ghetto. Ma se Katzenelson abbia visto un nesso causale tra peccato e sofferenza è equivoco. I suoi scritti non sembrano sostenere il martirio ma incoraggiare la resistenza spirituale e religiosa.<sup>144</sup>

<sup>139</sup> *Ibid.*, p. 336.

<sup>140</sup> Lewin, *A Cup of Tears*, p. 183.

<sup>141</sup> Osnat Paz, *Songs By Yitzhak Katzenelson*, registrazione, Tel Aviv, 1970.

<sup>142</sup> Roskies, *Against the Apocalypse*, p. 208.

<sup>143</sup> *Ibid.*, p. 209.

<sup>144</sup> *Ibid.*, pp. 208-9: Katzenelson fuggì dal ghetto con un passaporto falso ma fu arrestato in Francia e deportato al campo di internamento di Vittel prima di essere mandato ad Auschwitz dove venne ucciso nel 1944. Al campo di Vittel organizzò una rappresentazione di Chanukkah per sessanta bambini

È importante sottolineare che non è stato solo all'interno delle comunità più tradizionali dell'Europa orientale che il fervore religioso aumentò in linea con la violenza. Gli ebrei dappertutto stavano rivalutando la loro identità, molti avvicinandosi all'interpretazione arcaica degli eventi nel tentativo di comprenderli. Ad esempio, a Colonia, dove la comunità ebraica era, per la maggior parte, assimilata, un'iscrizione su una parete di una cantina dove si nascondevano gli ebrei recita:

*Credo  
nel sole  
anche quando  
non brilla*

*Credo  
nell'amore  
quando non è  
sentito*

*Credo  
in Dio  
anche quando  
tace.*<sup>145</sup>

Etty Hillesum, un'ebrea assimilata, teneva un diario mentre si nascondeva in Olanda. Con l'aumentare della violenza aumentò anche la sua passione simile a quella di John Donne, d'essere santificata nel nome di Dio. Nella primavera del 1942, scrisse:

E Dio non è responsabile verso di noi per il danno insensato che ci causiamo l'un l'altro. Siamo noi responsabili nei Suoi confronti! Sono già morta mille morti in mille campi di concentramento... eppure trovo la vita bella e significativa.<sup>146</sup>

All'interno del sistema dei campi di sterminio, è difficile valutare fino a che punto gli ortodossi abbiano mantenuto la loro fede. Elie Wiesel ha basato un'opera teatrale del dopoguerra su tre rabbini che ad Auschwitz avevano deciso di approntare un finto processo contro Dio per aver abbandonato il Suo popolo; Wiesel stesso aveva assistito a tale rappresentazione.<sup>147</sup> Tre anni dopo registrò: "Non negai l'esistenza di Dio, ma dubitai della Sua giustizia assoluta".<sup>148</sup> Tuttavia, Ernest Levy ricorda che all'arrivo ad Auschwitz nel 1944, quando i detenuti più esperti informarono il suo gruppo delle camere a gas e dei crematori, i suoi compatrioti iniziarono immediatamente a pregare.<sup>149</sup>

---

internati. Il festival stesso celebra un gruppo di ebrei fortemente in minoranza che riconquistano dai siriani il Tempio di Gerusalemme.

<sup>145</sup>Museo di Auschwitz (mia traduz.)

<sup>146</sup>Etty Hillesum, *An Interrupted Life. The Diaries of Etty Hillesum 1941-3*, Washington Square Press, 1985, p. 157.

<sup>147</sup>Elie Wiesel, *The Trial of God, As It Was Held on February 25, 1649 in Shamgorod*, trad. Marion Wiesel, Schocken Books, 1986.

<sup>148</sup>Elie Wiesel, *Night*, trad. Stella Rodway, Avon Books, 1971, p. 57 (pubblicato orig. in francese *La Nuit*, 1958; in ital. *La Notte*, trad. Daniel Vogelmann, Giuntina, 1980).

<sup>149</sup>Ernest Levy, *lo. cit.*

## Conclusione

I mezzi con cui le vittime di Hitler scelsero di interpretare e articolare gli anni 1941-5 furono modellati dalla misura in cui conoscevano o, soprattutto, riconoscevano la portata e lo scopo dei piani dei nazisti contro di loro. Come Dov Freiberg, il quindicenne di Lodz, aveva detto: "Non sapevamo dello sterminio di massa. Non volevamo crederci".<sup>150</sup> Molti hanno scelto di respingere le storie. Le interpretazioni riflettevano meccanismi artistici e psicologici di rassegnazione e sopportazione che avevano radici profonde nell'era pre-nazista. I religiosi ortodossi tendevano a ritirarsi ulteriormente nella loro religione, mentre quelli predisposti a combattere spronavano e volevano un confronto diretto.

Le reazioni variavano anche in base all'ambiente più immediato. Con ciò intendo dire, se c'era un pubblico per teatro, musica e recitazioni e, in secondo luogo, se esistevano i mezzi o la volontà di allestire ed esibirsi. L'intrattenimento poteva essere possibile nella relativa libertà di un ghetto governato da un Judenrat sensibile come quello di Vilna, ma nelle baracche del campo di concentramento essere scoperti significava la morte. Inoltre, esisteva un pubblico disponibile nei detenuti ancora resistenti dei campi di lavoro, ma non tra i *Musselmen*<sup>151</sup> dei campi di sterminio.

Oltre al contesto geografico, il fattore più importante nel determinare la reazione fu l'educazione politica e l'educazione religiosa. L'ebreo reagiva agli eventi in modo molto diverso da un operaio della resistenza o da un comunista. E l'ebreo ortodosso proveniente da uno *shtetl* (comunità rurale ebraica russa) o anche da una grande città dell'Europa orientale aveva una prospettiva diversa dall'ebreo assimilato. Chaim A. Kaplan, per esempio, aveva una visione del tutto diversa sul significato degli eventi rispetto al suo collega assimilato, Emanuel Ringelblum. Mentre Kaplan risale alla storia ebraica ricercando analogie e, quindi, significato per l'attuale persecuzione, Ringelblum rimane consapevole che ciò che il suo popolo sta vivendo va oltre la tradizionale risposta ebraica. Ringelblum rimane un pragmatico mentre Kaplan si aggrappa disperatamente al suo Dio nella speranza dell'arrivo imminente del Messia. Il diario rivela Kaplan come credente ortodosso che parla con Dio nel modo tradizionale, chiedendo quanto ancora la nazione ebraica dovrà aspettare affinché Dio mantenga la promessa dell'Alleanza. Consapevole fin dall'inizio della sua cronaca (settembre 1939) che Hitler intende uno sterminio totale, la fede di Kaplan è sempre più messa alla prova. Assillato da dubbi religiosi – troppo blasfemi da esprimere – crea quindi un fittizio *Doppelgänger* chiamato Hirsch che rifiuta di credere che le vie di Dio per l'Uomo siano giuste.

È difficile valutare quelle opere create all'interno del discorso biblico. Forse siamo troppo proni, con il senno di poi, a giudicare tali scritti all'interno della tradizione della lamentazione. È anche difficile stabilire come gli scrittori abbiano veramente interpretato questi anni a causa di vincoli politici come quelli esistenti nell'Unione Sovietica, che riducevano la produzione letteraria e teatrale. L'Unione Sovietica conteneva una considerevole popolazione ebraica, riunita principalmente nelle comunità

<sup>150</sup> Gilbert, *The Holocaust*, pp. 340-1.

<sup>151</sup> La parola *Musselmen* o *Mussulmani* nacque nei campi e si riferisce a quei prigionieri che erano, letteralmente, i morti viventi di un campo, distrutti dalla fame, dall'angoscia mentale, dalla sete e dall'esaurimento, perché avevano perso la voglia di vivere. Nessuna spiegazione definitiva è stata data sull'origine della parola. Si veda, *int. al.*, Primo Levi, *Opere. Volume I: Se questo è un uomo. La tregua. Il sistema periodico. I sommersi e i salvati*, Collana Biblioteca dell'Orsa n. 4, Einaudi, 1987

*shtetl* tradizionali e religiosamente ortodosse. Nonostante il fatto che l'antisemitismo fosse stato reso illegale dal governo rivoluzionario nel 1917, era in aumento negli anni '30 e le restrizioni erano state ancora una volta poste sugli scritti ebraici soprattutto dopo che Stalin aveva firmato il patto di non aggressione con Hitler. Con l'Operazione Barbarossa<sup>152</sup> nel 1941, la politica ufficiale fu invertita e gli ebrei furono nuovamente autorizzati a pubblicare. Fu istituito il "Comitato antifascista ebraico", sancito dallo Stato, ma gli scrittori furono avvertiti di mantenere un'interpretazione comunista degli eventi: ufficialmente, la seconda guerra mondiale fu una battaglia ideologica tra fascismo e comunismo. Non era una questione di razza. Ciononostante, Peretz Markish, un poeta yiddish e dedicato comunista, scrisse una serie di poesie che collocano la persecuzione ebraica nel discorso della storia ebraica, non russa. Il *Ballerino Ebreo*, sfuggendo al censore, contiene la frase "Devi ballare la vergogna millenaria, devi ballare il dolore secolare".<sup>153</sup>

Naturalmente, in tempi di crisi, le persone vagliano gli schemi della storia per comprendere gli eventi attuali. Per gli ebrei, la loro unica storia era la millenaria narrativa della sofferenza e del martirio. Inoltre, le strutture e i motivi letterari tradizionali a loro disposizione erano di natura liturgica. Pertanto, anche gli scrittori scettici utilizzarono gli archetipi biblici tradizionali. L'esempio di Katzenelson illustra la difficoltà di interpretare la profondità del fervore religioso implicito nell'utilizzo di tali motivi tradizionali. David U. Roskies scrive che il semplice impulso di registrare eventi quotidiani superava qualsiasi narrativa interpretativa:

Sebbene da una prospettiva occidentale, gli scrittori ebrei dell'Europa orientale non si allontanarono mai molto dalle fonti della loro cultura e in tempi di distruzione difficilmente abbandonarono i vecchi archetipi, non vi fu nessun moderno ritorno alla credenza nell'Alleanza. Gli scrittori del ghetto, con poche eccezioni, si rifiutarono di identificare la distruzione con colpa o con qualche schema divino per la redenzione finale. Per quanto la letteratura dei ghetti sembri essere un ritorno al Medioevo e ai tempi antichi, i manoscritti sopravvissuti non sono Scritture in nessun senso, se non del più tenue.

Gli scritti del ghetto, in contrasto con le risposte letterarie del dopoguerra, furono assolutamente secolari.<sup>154</sup>

Eppure l'interpretazione biblica degli eventi per molti fu autentica. Questo è importante da tenere a mente poiché la narrazione biblica della storia ebraica era l'antitesi della narrazione che i sionisti di Israele cercavano di incoraggiare. Il modo passivo in cui molti ebrei ortodossi camminavano verso la morte non era qualcosa che i futuri statisti di Israele volevano incoraggiare se il sionismo doveva trionfare. La religione ortodossa, la sottomissione e le umiliazioni associate alla diaspora (compresa la lingua stessa – lo yiddish), furono evitate quando i sionisti iniziarono a formulare la propria identità nazionale separata. È importante sottolineare che, invece di rappresentare l'Olocausto attraverso varie narrazioni, i sionisti incoraggiarono una lettura singolare degli eventi sin dall'inizio.

<sup>152</sup>L'invasione della Russia, alla faccia dell'accordo di Stalin con Hitler. Si veda, *int. al.*, AA.VV., *La storia*, vol. XIII, *L'età dei totalitarismi e la seconda guerra mondiale*, Torino, 2004.

<sup>153</sup> Charles A. Madison, *Yiddish Literature: Its Scope and Major Writers*, Frederick Ungar Publishing Co., 1968, p. 407.

<sup>154</sup>Roskies, *Against The Apocalypse*, p. 208.



Figura 1.17: Janusz Korczak



Figura 1.18: Itzhak Katzenelson da giovane



Figura 1.19: Gustav Mahler



Figura 1.20: Anna Frank (1940)



Figura 1.21: Tadeusz Borowski



Figura 1.22: Busto di Leo Baeck al Wiener Library for the Study of the Holocaust and Genocide a Londra



Figura 1.23: Gotthold Ephraim Lessing



Figura 1.24: Kurt Gerron in Olanda nel 1936 con Marcel Krols e lo scrittore A.M. De Jong sul set di *Merijntje Gijzen's Jeugd*



Figura 1.25: Marlene Dietrich nel 1936





Figura 1.26: Esther Béjarano, pianista e cantante, parte dell'Orchestra femminile di Auschwitz



Figura 1.27: Ritratto di Peter Kien fatto dall'artista ebreo Bedřich Fritta – entrambi uccisi a Auschwitz nel 1944



Figura 1.28: Abba Kovner testimonia al processo di Eichmann (1961)



Figura 1.29: Abraham Sutzkever



Figura 1.30: Gideon Klein



Figura 1.31: Viktor Ullmann



Figura 1.32: Arnošt Lustig (2009)



Figura 1.33: Karel Švenk



Figura 1.34: Mordechai Gebirtig



Figura 1.35: Prova della rappresentazione di *Giuda Maccabeo* (Händel) nel maggio 1934 dell'Orchestra Kulturbund Deutscher Juden, direttore: Kurt Singer



Figura 1.36: Le riprese del film al campo di concentramento di Theresienstadt



Figura 1.37: "Film e realtà", caricatura del film su Theresienstadt, disegnata dall'artista ebreo Bedřich Fritta, ucciso a Auschwitz nel 1944



Figura 1.38: 15 luglio 1945. Sopravvissuti di Buchenwald arrivano ad Haifa, dove vengono arrestati dalle autorità britanniche



Figura 1.39: Mendel Grossman (prima selfie storica!)



Figura 1.40: Henryk Ross testimonia al processo di Eichmann (1961)



Figura 1.41: Donne, anziani e bambini del ghetto di Łódź avviati verso il campo di sterminio di Chełmno



Figura 1.42: Roman Vishniac



Figura 1.43: Zoran Mušič



Figura 1.44: Haim Nachman Bialik



Figura 1.45: Emanuel Ringelblum



Figura 1.46: Sabbatai Zevi ritratto secondo un testimone oculare, Smirne, 1666

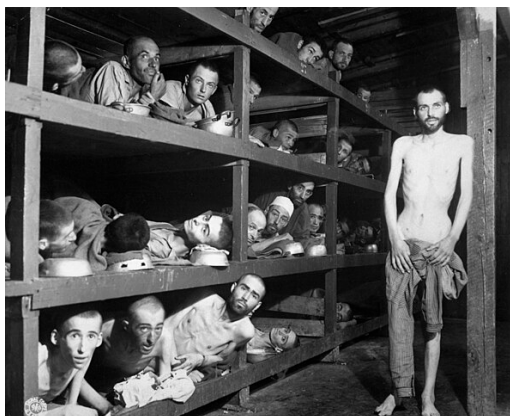


Figura 1.47: Buchenwald, 1945. Wiesel è nella seconda fila a partire dal basso, il settimo da sinistra



Figura 1.48: Peretz Markish (al centro), con Mendl Elkin, Peretz Hirschbein, Uri Zvi Greenberg, Melech Ravitch e I. J. Singer nel 1922



Figura 1.49: Moses Mendelssohn

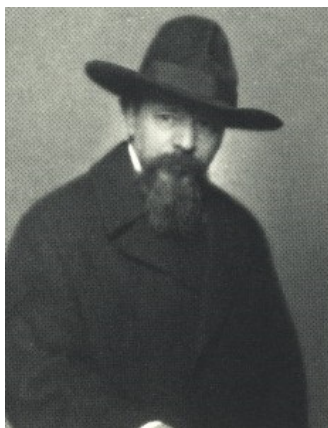


Figura 1.50: Karl Theodor Richard Lessing



Figura 1.51: Etty Hillesum (1939)



Figura 1.52: Elie Wiesel



Figura 1.53: Primo Levi, anni '50



Figura 1.54: David U. Roskies

### 1.3 *Lo Yishuv*

Il commentario israeliano sulla situazione in Europa da parte di coloro che non la sperimentavano in prima persona tendeva ad essere espressivo e interpretativo piuttosto che documentativo. Prima che filtrassero nel 1942 le notizie sui campi di sterminio, gli scrittori israeliani originari dall'Europa orientale interpretavano la situazione tramite il tradizionale quadro biblico:

La letteratura ebraica durante la guerra continuò a presentare il fato ed il destino ebraici in termini e modi in cui aveva previsto il fato e il destino ebraici molto tempo prima che la tempesta travolgesse tutto il mondo ebraico.<sup>155</sup>

La comunità ebraica in Palestina a quel tempo era una miriade di diverse nazionalità e culture, con emigrati polacchi e russi che costituivano la maggior parte della popolazione. Naturalmente, il loro retaggio favoriva una risposta tradizionale. Lo scrittore polacco-israeliano, Sh. Shalom,<sup>156</sup> per esempio, scriveva in uno stile che riflette il suo background chassidico. La sua ballata, *Rabbi Mendel, Fratello del Rabbino di Ger*, descrive come un rabbino e i suoi compagni fossero costretti a scavare le proprie tombe circondati da una squadra di fucilazione tedesca:

*E quando il tenente crudele diede l'ordine di sparare,  
Rabbi Mendel sorrise all'Altissimo —  
Poiché nel reame della disperazione ultima c'era ancora  
Un ebreo che santificava il nome della Divinità,  
Un ebreo che amava il suo compagno e trionfava,  
Anche nella morte, sulla cattiveria e sul male.*<sup>157</sup>

Tuttavia, gli artisti come Shalom erano pochi. C'era stato un generale allontanamento dall'interpretazione biblica. Ciò venne reso evidente da un acceso dibattito della stampa sull'insufficienza della letteratura lamentativa in risposta alla persecuzione nazista.<sup>158</sup> Il pubblico israeliano sentiva un vuoto che la tradizionale reazione ritualizzata alla catastrofe di solito occupava in periodi di crisi collettiva. Le proteste del pubblico provenivano principalmente da immigrati dell'Europa orientale. Tuttavia, questi si erano stabiliti in Palestina perché erano anche sionisti. Un impulso complicato e contraddittorio, quindi, emerse simile a quello espresso da scrittori europei come Katzenelson e Sutzkever. Cernichovskij, un immigrato russo, nel 1937 scrisse *I martiri di Dortinund* che proclamava: "Non c'è Dio! C'è solo Satana!" Ma le ultime due righe recitano "Yitgadal ve-Yitkadash" (Possa il Nome del Signore essere glorificato e santificato).<sup>159</sup> Anche quando, come con Bialik e poi con Katzenelson, gli scrittori si allontanavano dalla reazione tradizionale, essi usavano la Bibbia per sovvertirla.

Tuttavia, collocare l'Olocausto in una cornice biblica era inaccettabile per i sionisti. Se, come credevano gli ortodossi, la persecuzione era di origine divina, ne seguiva

<sup>155</sup>Simon Halkin, *Modern Hebrew Literature. From the Enlightenment to the Birth of the State of Israel. Trends and Values*, Schocken Books, 1970, p. 147.

<sup>156</sup>Pseudonimo di Shalom Shapiro.

<sup>157</sup>Halkin, *Modern Hebrew Literature*, p. 166.

<sup>158</sup>*Ibid.*, p. 132.

<sup>159</sup>*Ibid.*, p. 148.

naturalmente che i sionisti erano in parte responsabili della calamità a causa delle loro trasgressioni contro Dio. Inoltre, se la violenza contro gli ebrei era un segnale della loro stessa violazione dell'”Ebraismo”, allora la logica alla base della violenza e degli ostacoli che gli ebrei palestinesi stavano vivendo nello Yishuv<sup>160</sup> doveva essere la stessa. Il pensiero ortodosso era qualcosa che i sionisti, quindi, volevano sopprimere.

Tuttavia la storia religiosa ebraica possedeva il potere di unificare gli ebrei come collettività. Gli ebrei di Israele avevano bisogno di un'identità per consolidarli come popolo, ma il martirio religioso sostenuto dagli ortodossi era politicamente inadatto. La tradizione dell'eroismo ebraico, come personificata dai capi biblici, era più desiderabile. Così era la filosofia ”occhio per occhio” dell'Antico Testamento. La narrativa storica ebraica aveva quindi molto da offrire se poteva essere incorporata nella struttura sionista.

Sebbene una varietà di risposte emerse dagli scrittori israeliani tra il 1941 e il 1945, la reazione del teatro fu singolare sin dall'inizio. Il critico Baruch Krupnik scrisse un articolo sull'opera teatrale pionieristica, *Questa Terra*, nel 1942:

E quanto poteva guadagnare la propaganda sionista se fosse stata in grado di usare strumenti artistici! Una commedia vale più di mille discorsi, una breve storia migliore di mille proclami. Portateci il romanticismo della Palestina e il movimento sionista sorgerà.<sup>161</sup>

Il teatro era riconosciuto come un potenziale strumento per educare le masse e generare un senso di appartenenza comune e orgoglio nazionale. Fu sottilmente incoraggiato in direzione sionista dai futuri politici del paese, come David Ben Gurion. Tuttavia, il giovane teatro israeliano era già stato plasmato dal sogno sionista di una comunità unita dalla lingua comune dell'ebraico prima che l'idea venisse alla luce tra i leader dello Yishuv. Questo sviluppo era stato avviato fuori dalla Palestina, a Mosca, da una fazione del Teatro delle Arti di Mosca, l'*Habima* ("The Stage"), fondata nel 1918 da Nahum Zeman. Come il suo mentore, Stanislavsky, nei primi anni Zeman finanziò la compagnia di tasca propria. Intendeva che il gruppo visse, mangiasse e lavorasse insieme come unità socialista, esibendosi in lingua ebraica. Come scrive Mendel Kohansky:

Fu il sogno del teatro in lingua ebraica che ispirò un uomo straordinario di nome Nahum Zeman, un insegnante di ebraico a Bialystock, che nel 1914 fondò una compagnia teatrale e portò i suoi attori a Vienna, dove si era poi riunito il Congresso sionista, per dimostrare il Sionismo culturale in azione.<sup>162</sup>

<sup>160</sup> *Yishuv* (in ebraico: יִשׁוּב, letteralmente "insediamento") o *Ha-Yishuv* (lo *Yishuv*, in ebraico: הַיִּשׁוּב oppure יִשְׂרָאֵל בְּאֶרֶץ הַיְהוּדִים הַיִּשׁוּב, *Hayishuv Hayehudi b'Eretz Yisrael* = "L'insediamento ebraico in terra d'Israele"), era un gruppo etnico vicino-orientale ebraico costituito da gruppi di coloni ebrei che, al principio del XX secolo, ben prima della costituzione dello Stato di Israele e comunque prima della prima Aliyah, vivevano di agricoltura intorno a *Eretz Israel* ("Terra d'Israele"). I diversi termini nacquero per distinguere gli ebrei già presenti sul territorio da quelli arrivati con l'immigrazione del 1882, ed oggi sono usati ad indicare la popolazione ebraica presente sul territorio prima della creazione dello Stato di Israele.

<sup>161</sup> Mendel Kohansky, *Hebrew Theatre. Its First Fifty Years*, Ktav Publishing House, 1969, pp. 144-5.

<sup>162</sup> *Ibid.*, p. 2.

La troupe fece un tour in Europa, con la missione di diffondere la corrente del sionismo. Nel 1926, la compagnia andò in tournée in Palestina e, scoprendo una comunità agraria molto colta, assetata di teatro e arte, decise di rimanere. L'Habima condivideva lo stesso obiettivo dei politici che avevano in mente una patria ebraica indipendente in Palestina. L'incoraggiamento dell'ebraico come lingua nazionale fu un fattore cruciale nella costruzione di una nuova identità ebraica. Era un segnale che lo Yishuv stava prendendo le distanze dalle umiliazioni e dalle sofferenze rappresentate dalla Diaspora. La maggior parte della popolazione parlava ancora yiddish, russo o polacco, ma nelle scuole i bambini parlavano fluentemente ebraico. Il critico teatrale Emanuel Levy ha osservato:

Il Teatro Habima fu intimamente legato al sionismo e giocò un ruolo significativo nel rilancio del nazionalismo ebraico moderno e nella diffusione della lingua ebraica.<sup>163</sup>

Quasi nello stesso momento in cui l'Habima arrivava a Tel Aviv, Moshe Halevy, anche uno dei loro ex membri si stabilì nello Yishuv. Sionista ed ex allievo di Stanislavskij, viaggiò per la campagna raccogliendo persone comuni, alla ricerca di attori non addestrati per avviare il Teatro Ohel ("Tabernacolo"). Chiedeva ai dilettanti di vivere e lavorare insieme, alla maniera dell'Habima, come unità socialista e di esibirsi in ebraico.

Freddie Rokem sostiene che la risposta congiunta di queste due compagnie teatrali agli eventi che si svolgevano in Europa può essere misurata dal loro repertorio.<sup>164</sup> Ad esempio, lo stesso anno in cui Hitler fu eletto al potere, l'Habima mise in scena *Süss l'Ebreo* di Lion Feuchtwanger – la storia di un ebreo di corte, Süss Oppenheimer,<sup>165</sup> consulente finanziario del duca di Württemberg-Winnental – e nel 1936 la compagnia teatrale organizzò una produzione altamente controversa del *Mercante di Venezia*, diretto da Leopold Jessner.<sup>166</sup> Entrambe le storie sono incentrate su ebrei assimilati ostracizzati dalla società cristiana. Sia Oppenheimer che Shylock perdono tutto ciò che hanno a cuore e sono pubblicamente insultati e umiliati. Entrambe queste opere illustravano a un pubblico israeliano i pericoli e la corruzione associati alla diaspora e i vantaggi di una patria sionista. È interessante notare che anche Goebbels scelse la storia dell'ebreo Süss come base per un film di propaganda nel 1940 in cui il regista, Viet Harlan, dipinse il ritratto di una comunità ebraica corrotta che si crogiolava nella

<sup>163</sup>*The Habima – Israel's National Theatre 1917-1977. A Study of Cultural Nationalism*, Columbia University Press, 1979, p. xv.

<sup>164</sup>Freddie Rokem, "Hebrew Theater from 1889 to 1948", in Ben Zvi, cur., *Theater in Israel*, pp. 51-84.

<sup>165</sup>Hannah Arendt, *The Origins of Totalitarianism*, III ediz., George Allen & Unwin, 1967, p. 20: "Gli ebrei non formavano una classe propria e non appartenevano a nessuna classe". L'ebreo di corte si affermò nell'Europa del sedicesimo e diciassettesimo secolo. Ebrei, perché non erano percepiti né come stranieri né completamente naturalizzati, si rendevano figure ideali per agire come negozianti tra principati e leader. Non erano né amati né temuti, ma poiché non avevano uno status legale speravano di ottenere la protezione dei potenti per cui lavoravano.

<sup>166</sup>Kohansky, *Hebrew Theatre*, p. 131: "In effetti, non appena vennero annunciate le notizie di produzione, quasi tutta la stampa si schierò contro di essa e ci furono persino incontri pubblici di protesta." La produzione andò avanti per 42 serate che, secondo Kohansky, era al di sotto della media. Levy, *The Habima*, p. 126: il 26 giugno 1936, un mese dopo la serata di apertura, si tenne un processo pubblico contro Shakespeare, l'Habima e il regista. Parteciparono le figure di spicco dello Yishuv, tra cui molti scrittori.

sporcizia di un ghetto europeo. Nel film, la figura di Süss Oppenheimer è un ebreo malvagio archetipico che con denaro e magia nera manipola l'ubriaco e dissoluto Duca. Come tale, era tipico delle figure antisemite che si trovano nelle pagine di *Der Stürmer*, o il *Mein Kampf* di Hitler.

La diaspora venne rappresentata in una luce negativa dalle gestioni teatrali ebraiche. Ciò fu particolarmente evidente con la produzione Habima dello scrittore tedesco in esilio Friedrich Wolf, il dramma *Professor Mamlock*. L'opera teatrale di Wolf presenta un ebreo assimilato, istruito e apparentemente intelligente, che rifiuta di affrontare la situazione senza speranza in Europa in modo pragmatico. Come riassume Emanuel Levy:

Tutte le opere dell'era di Hitler affrontavano l'ascesa dell'antisemitismo e la caduta dell'ebreo emancipato tedesco. Questi drammi sottolineavano il disincanto con l'illusione ebraica dell'assimilazione nella società tedesca ed evidenziavano che la soluzione desiderabile e, di fatto, unica al problema ebraico era che gli ebrei andassero in Palestina. I critici non giudicavano queste produzioni con normali parametri artistici. *Ha'aretz*, per esempio, scrisse che *Süss l'ebreo* era una produzione importante perché conteneva verità sia drammatiche che storiche. E dopo l'apertura di *Professor Mamlock*, i critici sottolinearono nelle loro recensioni il significato politico dell'opera piuttosto che il suo merito artistico.<sup>167</sup>

Nel dicembre del 1939 la compagnia sottolineò nuovamente i suoi colori politici con *I Marrani* di Max Zweig, raffigurante la difficile situazione degli ebrei assimilati e convertiti durante l'Inquisizione del 1480, sotto il regno della regina Isabella. I critici facilmente tracciarono parallelismi tra il monarca spagnolo e Hitler.<sup>168</sup>

I drammi di cui sopra si basano su una caratterizzazione monodimensionale. Scrittori anti-nazisti tedeschi come Wolf tendevano a collocare le atrocità di Hitler all'interno dei loro quadri soggettivi e politici; Wolf era un comunista che considerava l'antisemitismo come un derivato della battaglia ideologica del fascismo contro il comunismo. I nazisti in particolare venivano demonizzati. Questo trattamento superficiale era aggravato dalla propensione israeliana verso personaggi di spicco che personificavano diverse reazioni al dramma che si sta svolgendo in Europa. Emersero "tipi" che incarnavano comportamenti indesiderabili e "non sionisti" — in particolare, collaboratori che venivano diffamati, ed ebrei ortodossi che passivamente andavano al loro massacro "come pecore".<sup>169</sup> Entrambi i tipi, per la generazione pioniera, esemplificavano la codardia. Israele non aveva posto per queste persone.

Tuttavia, ci fu un sottile cambiamento alla fine degli anni '30 quando il costante afflusso di rifugiati iniziò a raccontare le proprie storie di orrore. Nel 1941, l'Habima mise in scena una delle sue poche sceneggiature indigene, *Gerusalemme e Roma*, di Nathan Bystrytsky. Secondo Kohansky, l'autore intendeva presentare il protagonista — la figura storica di Flavio Giuseppe (il generale ebreo che "collaborò" con i

<sup>167</sup> *Ibid.*, p. 125.

<sup>168</sup> *Ibid.*, p. 127.

<sup>169</sup> *New York Times (Book Review)*, 26 febbraio 1995: Abba Kovner in un discorso ai partigiani di Vilna aveva ingiunto: "Non lasciamoci condurre come pecore al macello". La similitudine delle "pecore" è stata utilizzata d'allora in poi per caratterizzare la risposta degli ebrei ortodossi; si veda ad es.: Gilbert, *The Holocaust*, pp. 367-9.



romani) – in una luce favorevole, esplorando l'enigma morale in cui era collocato. Il pubblico, tuttavia, fu indignato. Di conseguenza, il dramma ebbe solo quarantadue rappresentazioni.<sup>170</sup>

Il furore causato dall'opera teatrale di David Bergelson del 1944, *Io vivrò*, illustra in particolare la preferenza emergente di passare l'Olocausto attraverso un filtro sionista.<sup>171</sup> Nel 1944, non potevano esserci dubbi su ciò che stava accadendo agli ebrei rimasti in Europa. Molti perseguitati erano fuggiti illegalmente in Palestina attraverso la Brichah e altri movimenti clandestini. Gli orrori si erano persino fatti strada nell'arte grafica dell'epoca. Lea Grundig, artista tedesco-israeliana, dipinse *Treblinka* (1943-4) come parte della sua serie *Nella Valle del Massacro*. Il dipinto fu ispirato dalla sua scoperta delle condizioni nei campi tramite i suoi collegamenti comunisti in Europa.<sup>172</sup> *Treblinka* raffigura una camera a gas traboccante di corpi umani.

Il pubblico e la critica israeliani contestarono *Io vivrò* a causa della mancanza dei soliti stereotipi. Il protagonista, Avrom-Ber, è orgoglioso di essere sia un cittadino sovietico che un ebreo. Il sionismo e l'orgoglio ebraico non sono sinonimi. Inoltre, nella produzione Habima, i nazisti furono rappresentati in modo non stereotipato. Lo scrittore israeliano, Shalom Shofman, la prima sera chiese che il dramma venisse cancellato perché, a suo avviso, era antisemita: i "buoni" ebrei non erano sionisti (come si potrebbe essere veramente ebrei se non come sionisti?). Inoltre, gli attori ebrei interpretavano i nazisti in un "modo bello e orgoglioso". Secondo lui, l'unico modo per presentare un nazista sul palco era in modo grottesco e caricaturale.<sup>173</sup>

## Conclusione

La narrazione biblica della persecuzione ebraica come incarnata nella letteratura tradizionale sulle lamentazioni veniva gradualmente sostituita dalla narrativa principale sionista. Con questo intendo dire che l'Olocausto fu sempre più inserito in un quadro sionista di storia ebraica che dipinse un ritratto denigratorio della vita nella Diaspora. Il gran numero di *émigrés* estereuropei, soprattutto dopo il 1933, rallentarono questa transizione. Tra il 1933 e il 1948, ad esempio, l'Habima organizzò un'alta percentuale di spettacoli *shtetl*, il più popolare dei quali fu *Tewje il lattivendolo* di Sholem Aleichem.<sup>174</sup> Sebbene dedito al sionismo e alla lingua ebraica, l'Habima non era esclusivo. L'indipendenza e l'interesse del governo avrebbero assicurato una vittoria culturale sionista negli anni successivi. Sebbene i sionisti detestassero la struttura biblica a causa dei suoi archetipi (martiri, vittime e manifestazioni cosmiche del male), la narrativa sionista produsse archetipi propri che semplicemente sostituirono quelli biblici.

<sup>170</sup>Kohansky, *Hebrew Theatre. Its First Fifty Years*, p. 141. Nel 1936 Bystrytsky aveva scritto di un altro personaggio storico che aveva tradito il suo popolo — Shabbatai Zevi, il falso Messia che si era convertito all'Islam. La produzione fu un disastro finanziario. Moshe Halevy, il regista, ricorda come un amico e mecenate della compagnia teatrale, David Ben Gurion, suggerì di cambiare il finale per produrre un messaggio più sionista (p. 142).

<sup>171</sup>Bergelson, ebreo russo, aveva scritto *Io vivrò* nel 1942, quando si trovava ancora in Russia.

<sup>172</sup>Maishels, "Art Confronts the Holocaust", p. 59.

<sup>173</sup>"Davar" (14 maggio 1944). Citato in Levy, *The Habima – Israel's National Theatre 1917- 1977*, pp. 126-7.

<sup>174</sup>Levy, *The Habima*, p. 132. Il racconta forma parte del rinomato musical *Fiddler on the Roof*.

Il risultato fu che i nazisti furono demonizzati e le vittime si trasformarono in monumenti nazionali del martirio. I martiri religiosi vennero rappresentati come stolti fuorviati e i collaboratori presentati come traditori. In opposizione, o almeno critiche di tale rappresentazione, ci sono state alcune voci solitarie negli ultimi sessant'anni che hanno messo in discussione sia la narrativa sionista dell'Olocausto sia la classificazione delle sue *dramatis personae*. Il poeta israeliano Dan Pagis fu uno dei primi. Dopo essere sopravvissuto a un campo di concentramento, emigrò in Palestina nel 1946. Nel suo poema, *Testimonianza*, insiste sui nazisti: "No, no: lo erano sicuramente! esseri umani: uniformi, stivali."<sup>175</sup> Il romanzo di Haim Hazaz del 1942, *The Sermon (Il Sermone)*, è incentrato sulla questione dell'identità israeliana, in particolare se la storia ebraica europea debba essere insegnata ai figli di un kibbutz. Una storia del genere, sinonimo di persecuzione e degrado, argomenta Yikhud (il narratore), è inappropriata per la nuova generazione. Alla fine Yikhud inizia a discutere contro se stesso mentre si rende conto che il sionismo non è un nuovo ramo sano dell'identità ebraica, ma è "sradicamento e distruzione... quasi non ebraico".<sup>176</sup> I veri ebrei sono quelli che rimangono nella Diaspora.

La divisione in bianco e nero tra esecutori e vittime, eroi e collaboratori, creò una serie di tabù che gli artisti hanno ulteriormente fortificato o tentato di dislocare nell'ultimo mezzo secolo. La figura del collaboratore, ad esempio, ha subito una massiccia inversione nella rappresentazione culturale dalla guerra. Ancora più importante, l'Olocausto è diventato il *locus* dell'identità ebraica, un grido di battaglia per galvanizzare una nazione in tempi di crisi, specialmente durante le sette guerre di Israele. Ha modellato l'identità nazionale. Inoltre, ha sostituito tutti gli altri cataclismi ebraici come il tropo ultimo in una risposta tradizionale alla catastrofe. Nulla è sostanzialmente cambiato in questa risposta, tranne che Dio è stato rimosso dal centro dell'identità ebraica e rimpiazzato dallo stato di Israele; il martirio religioso dal sacrificio nazionale; e l'obbedienza a Dio (sinonimo di inazione) dall'obbedienza allo Stato (sinonimo di autodifesa armata).

*Qui, in questo convoglio  
Io Eva,  
con mio figlio Abele.  
Se vedrete il mio figlio maggiore,  
Caino, figlio dell'Uomo,  
ditegli che io*

– Dan Pagis, *Scritto a matita su un vagone piombato*

## 1.4 Scrittori tedeschi antinazisti in esilio

### Introduzione

Sebbene Josef Goebbels avesse prontamente privato gli oppositori letterari di Hitler dei loro editori, teatri, distributori e pubblico nel tentativo di arginare sia il dis-

<sup>175</sup>T. Carmi e Dan Pagis, *Selected Poems*, trad. Stephen Mitchell, Penguin, 1976, p. 98.

<sup>176</sup>Haim Hazaz, *The Sermon*, in *A Selection of the Best Contemporary Hebrew Writing*, Joel Blocker, cur., Schocken Books, 1962, pp. 65-86; pp. 83-4.



Figura 1.55: Saul Cernichovskij

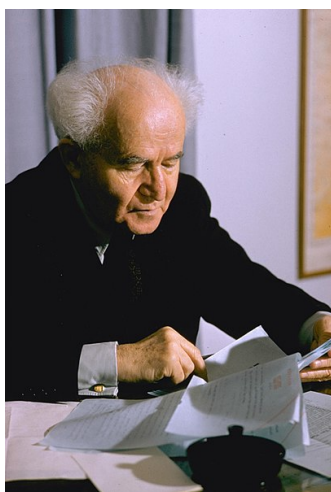


Figura 1.56: David Ben Gurion

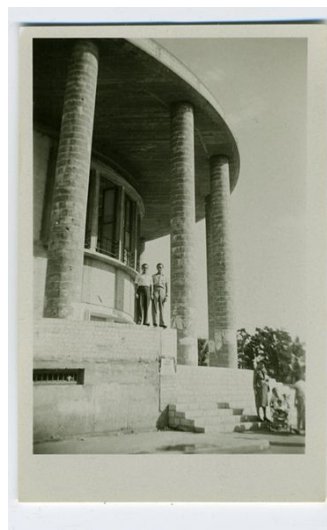


Figura 1.57: Edificio storico dell'*Habima* nel 1950



Figura 1.58: Teatro *Habima*, Tel Aviv, 2011



Figura 1.59: Habima presenta *La dodicesima notte* alla Neues Schauspielhaus, 15 settembre 1930. Prima rappresentazione professionale di Shakespeare in ebraico

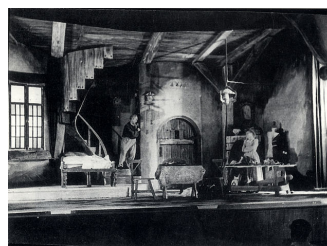


Figura 1.60: Produzione del Teatro Ohel nel 1947



Figura 1.61: Joseph Süß Oppenheimer



Figura 1.62: Lion Feuchtwanger



Figura 1.63: Friedrich Wolf



Figura 1.64: David Bergelson con suo figlio Lev



Figura 1.65: Lea Grundig

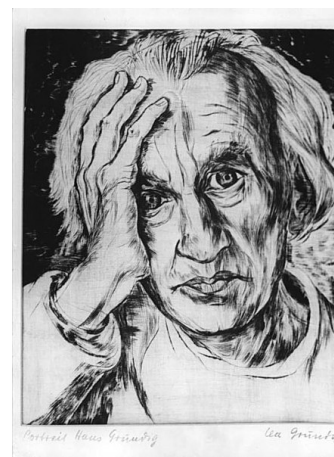


Figura 1.66: Ritratto di Hans Grundig eseguito da Lea Grundig



Figura 1.67: Il debutto di *Professor Mamlock* a Berlino, con Walter Franck (col cartello) interprete principale. Hebbel Theater, 9 gennaio 1946



Figura 1.68: Scena dal musical *Fiddler on the Roof* (*Il violinista sul tetto*)



Figura 1.69: La poesia "Scritto a matita su un vagone piombato" di Dan Pagis al Memoriale delle vittime del Konzentrationslager Belzec



Figura 1.70: Dan Pagis

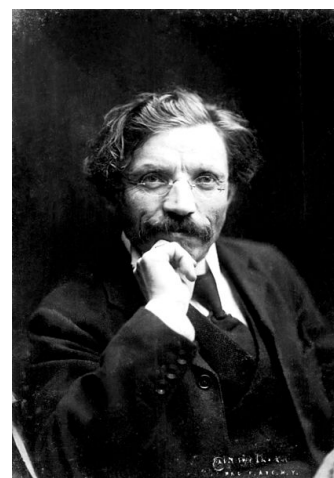


Figura 1.71: Sholem Aleichem

senso nazionale che la condanna internazionale,<sup>177</sup> si stima che 420 drammaturghi tedeschi in quarantuno paesi diversi abbiano scritto 724 spettacoli teatrali, 108 radio opere teatrali e 398 sceneggiature e libri per film.<sup>178</sup>

Come per gli scritti prodotti nei campi e nei ghetti, il lavoro degli esiliati era determinato sia dall'ambiente che da considerazioni pratiche. L'esilio stesso comportava i rischi e ostacoli. Dal 1933 in poi gli esiliati fuggirono in altre città di lingua tedesca come Praga, Vienna, Basilea e Zurigo, sperando di trovare lavoro in luoghi in cui le usanze familiari, in particolare una lingua comune, avrebbero ridotto il trauma dello sfollamento. Molti esiliati credevano che Hitler non sarebbe durato a lungo e sarebbero passati solo pochi mesi prima di poter tornare in Germania. Tuttavia, i tentacoli del nazismo si erano diffusi in tutta Europa. Gruppi pro-nazisti esistevano in Cecoslovacchia, Svizzera e Austria. Eric Rose, un sopravvissuto, descrive di essere andato in vacanza con la famiglia in Austria nel 1936 e di aver visto gli austriaci lungo la strada dare alla propria auto il saluto nazista a causa delle sue targhe tedesche.<sup>179</sup> Molti paesi inoltre chiusero un occhio sulle attività degli infiltrati nazisti, per esempio, le autorità ceche in merito all'omicidio di Theodor Lessing, un professore ebreo in pensione. Dopo che i nazisti avevano chiuso la sua scuola ad Hannover nel 1933, Lessing partì per Marienbad che era allora in Cecoslovacchia. Tuttavia, questo non soddisfaceva i nazisti e il loro giornale, il *Völkischer Beobachter*, offrì una ricompensa di 80.000 marchi per il suo ritorno sul suolo tedesco. Il 31 agosto 1933, due *stormtrooper* di Monaco attraversarono il confine sperando di riportarlo indietro vivo. Il loro piano andò storto e invece Lessing venne ucciso con un colpo di pistola.<sup>180</sup> Questo esempio, già nel 1933, costituiva un avvertimento per tutti gli altri scrittori antinazisti in esilio.

Con l'annessione della Cecoslovacchia e dell'Austria, la speranza del ritorno degli esiliati fu infranta. L'inizio della guerra e la caduta di Parigi nel 1940 fecero dell'America il principale santuario. Molti scrittori credevano che avrebbero trovato lavoro nell'industria cinematografica di Hollywood o nel teatro della costa orientale. L'America, tuttavia, non era interessata a questioni razziali o a persecuzioni. Il governo voleva enfatizzare il proprio paese come un "melting pot", in cui le divisioni etniche erano indistinte.<sup>181</sup> Inoltre, dopo la Grande Depressione, la disoccupazione di massa significava che gli americani erano meno che solidali con una nuova ondata di immigrati istruiti. Il fatto che la maggioranza fosse ebrea innescò risposte negative. Come i nazisti, le autorità americane consideravano gli ebrei una minaccia comunista a causa del travolgente sostegno che gli ebrei russi avevano dato alla rivoluzione del 1917. Al polo estremo dello spettro politico c'erano gruppi fascisti come il Klu Klux Klan e

<sup>177</sup> Il 28 febbraio 1933 la Legge per la Protezione della Nazione proibì tutti gli scritti marxisti. Il primo falò dei libri fu acceso il 10 maggio 1933. Nel settembre del 1933 fu approvata la Legge per la Creazione della Camera Culturale del Reich e la Legge per la Protezione del Sangue e dell'Onore Tedesco. Poi nel 1935 furono approvate le Leggi di Norimberga che proibivano il matrimonio misto e la fraternizzazione.

<sup>178</sup> T.M. Kuhn, *Politics and Literary Form in German Exile Drama 1933-39*, Oxford University: tesi Ph.D., 1986, p. 11.

<sup>179</sup> Intervista a Eric Rose, 1994.

<sup>180</sup> Egbert Krispyn, *Anti-Nazi writers in Exile*, University of Georgia Press, 1978, p. 60.

<sup>181</sup> N. Lande, *World War Two as Theatre*, p.79, che cita l'American Office for War Information di Hollywood: "Dobbiamo evidenziare che questo paese è un *melting pot*."

il movimento antisemita delle *Silvershirt* che vantava un affiliaimento di 15-20.000 membri.<sup>182</sup>

Le varie interpretazioni artistiche degli eventi che si svolgevano in Europa erano il risultato dei punti di vista politici o religiosi dei singoli scrittori e delle loro immediate condizioni d'esilio. Il sentimento antiebraico, le organizzazioni fasciste e i gestori di teatro riluttanti costrinsero gli esiliati a rendere il loro lavoro più commerciale e ad allegorizzare qualsiasi riferimento politico. Gli autori fecero ricorso a temi generali contro la guerra come Georg Kaiser in *Das Floß den Medusa* (*La zattera di Medusa*, 1941).<sup>183</sup> Questa erosione di particolari politici fu un tentativo di trovare un rapporto con pubblico e produttori stranieri. Il primo ostacolo degli scrittori fu quello di assicurarsi un teatro e un sostegno finanziario.

Le politiche personali, inevitabilmente, vennero rivelate. Come le altre vittime di Hitler, gli scrittori esiliati interpretarono gli eventi attraverso una serie di schemi familiari. Se gli autori ebrei che scrivevano nella tradizione biblica stavano riducendo i tedeschi a semplici agenti della volontà divina e decostruendo la persecuzione nelle sue parti cognitive, anche gli scrittori tedeschi antinazisti cercavano di interpretare la situazione attraverso codici a loro familiari: Brecht e Anna Seghers attraverso il Marxismo; Georg Kaiser, Carl Zuckmayer ed Ernst Wiechert in un contesto cristiano; Franz Werfel e Nelly Sachs attraverso un'interpretazione ortodossa della storia biblica ebraica.

Qualunque fosse il quadro, l'interpretazione era, naturalmente, soggettiva. Alcuni scrittori incorporarono la guerra contro gli ebrei nelle narrazioni generali in cui il nazionalsocialismo era visto come un male generico. I nazisti erano unidimensionali, che fossero rappresentati come un'incarnazione del male (Werfel), del malessere sociale generale (Brecht) o di un destino malevolo (Wiechert). Qualunque fosse il punto di vista soggettivo dell'autore, i nazisti furono demonizzati e le loro azioni rimosse dal reame della responsabilità umana. Per alcuni, come Anna Seghers, i nazisti erano "non-tedeschi", un corpo alieno vergognoso che infettava la vera *Heimat*. Scritto in esilio dal Messico, il romanzo di Seghers del 1942, *Das siebte Kreuz* (*La settima croce*), è infuso di un desiderio per la vera Germania, incarnata in semplici comunità agricole.<sup>184</sup> Come un virus, i nazisti sopraffanno il paese. Per ripristinare la "vera" Germania, il comunismo deve essere abbracciato ed i nazisti espulsi. Altri scrittori erano più fatalisti ma la maggior parte considerava i nazisti come "invasori" e "spogliatori", mentre i normali cittadini erano sostanzialmente "buoni". Il "piccolo uomo", o soldato, era rappresentato come l'impotente pedina di generali e capi di stato maggiore. Riemersero temi che ricordano scrittori del primo dopoguerra come Hans Fallada, Erich Maria Remarque e gli espressionisti.<sup>185</sup>

<sup>182</sup>Egbert Kiispyn, *Anti-Nazi Writers in Exile*, pp. 109-10: I nazisti ispirarono direttamente la carriera politica di William D. Pelley (1890-1965) che fondò il movimento Silver Legion of America. Pelley affermò che in una trance simile alla morte gli era stato rivelato che c'era un complotto ebraico internazionale in corso contro gli Stati Uniti. Nel 1942 Pelley fu condannato a 15 anni di prigione per sedizione, e fu rilasciato nel 1950.

<sup>183</sup>George Kaiser, *The Raft of Medusa*, in George E. Wellwarth e Michael Benedikt, cur., *Postwar German Drama*, Macmillan, 1968.

<sup>184</sup>Anne Seghers, *The Seventh Cross*, trad. James A. Gaiston, Hamish Hamilton, 1943.

<sup>185</sup>Molti scrittori tedeschi dopo la prima guerra mondiale si concentrano sull'incapacità e l'impossibilità dell'uomo comune di plasmare eventi politici. Tra i romanzi tipici, *Kleiner Mann – was nun?* (*E adesso, pover'uomo?*) del 1935 di Hans Fallada, e il romanzo di Enrique Maria Remarque del 1929, *Im Westen nichts Neues* (*Niente di nuovo sul fronte occidentale*).

## L'interpretazione tedesco-ebraica

In che misura gli artisti ebrei fossero attratti da archetipi familiari di fronte alla distruzione ebraica possono essere misurati da due scrittori in esilio che provenivano da un background assimilato, non ortodosso. Tuttavia Franz Werfel e Nelly Sachs scelsero di interpretare gli eventi in una cornice biblica, impiegando un vocabolario apocalittico e immagini messianiche.

### *Jacobowsky und der Oberst*

La commedia di Franz Werfel, *Jacobowsky und der Oberst* (*Jacobowsky e il colonnello*), fu scritta nel 1943 in uno stile che unisce il mito cristiano e quello ebraico. Un accordo simile può essere visto nel suo romanzo del 1934, *Die Vierzig Tagen den Musa Dagh* (*The Forty Days of Musa Dagh*), che ritrae un armeno assimilato che deve decidere la sua vera identità. Scritto in una retorica densa, mistica e religiosa, *I quaranta giorni del Mussa Dagh* è un'allegoria della situazione ebraica in Germania dopo l'elezione di Hitler. La crisi d'identità del personaggio centrale, Gabriel (metà cristiano e metà armeno), riflette quella di Werfel come prodotto di una famiglia mista cattolico-ebraica.<sup>186</sup> Il protagonista di *Jacobowsky e il colonnello* condivide lo stesso conflitto interno.<sup>187</sup>

L'eredità mista ebraico-cattolica di Werfel è, naturalmente, parte del tessuto della commedia. Il conflitto tra identità razziale e lealtà tedesca è incarnato ed espresso da Jacobowsky, l'eterno profugo ebreo. Per Jacobowsky, "nazismo" non è sinonimo di "tedesco". Il nazismo è una visitazione del male preternaturale – e di conseguenza strumento di Dio – in una visione biblica del mondo. Hitler è "semplicemente l'attuale nome del male in questo mondo", come dice al polacco antisemita, il colonnello Stjerbinsky:

Non posso mai essere Hitler, mai, finché dura questo mondo. Ma tu avresti potuto benissimo essere Hitler e potresti esserlo ancora. In qualsiasi momento.<sup>188</sup>

Tale affermazione indica una visione binaria ebraica del mondo in cui tutte le altre razze sono collettivizzate come "l'altra". Questa prospettiva è resa ancor più esplicita in uno dei discorsi conclusivi di Jacobowsky:

Sì, Marianne, i Jacobowski devono essere sterminati, con l'approvazione palese o segreta del mondo! Ma non saranno sterminati anche se milioni di persone muoiono. Dio ci sta punendo. Probabilmente Egli sa perché. Ci punisce tramite mani indegne... E poi, pieno di disprezzo, Egli li stermina a loro volta.<sup>189</sup>

Werfel divide il mondo nelle categorie bibliche "loro e noi". In questo caso, l'"altro" è incarnato anche nel colonnello Stjerbinsky. "Voi due siete opposti" conclude Marianne, l'amante di Stjerbinsky. A cui Stjerbinsky risponde: "Gli opposti devono eliminarsi

<sup>186</sup>Franz Werfel, *The Forty Days of Musa Dagh*, trad. Geoffrey Dunlop, Viking Press, 1934.

<sup>187</sup>Franz Werfel, *Jacobowsky and the Colonel*, trad. Gustave Otto Ant, Viking Press, 1944. Tutte le citazioni sono tradotte da questa versione.

<sup>188</sup>Werfel, *Jacobowsky and the Colonel*, p. 49.

<sup>189</sup>*Ibid.*, p. 115.

a vicenda!”<sup>190</sup> Il sentimento avrebbe potuto essere preso direttamente dalle pagine del diario di Varsavia di Kaplan, o dalla testimonianza di Norimberga fatta dal Kommandant di Auschwitz, Rudolf Höss. Sia Höss che Kaplan rappresentavano l'arianismo e l'ebraismo rinchiusi in una lotta esclusiva, eterna e metafisica.<sup>191</sup> L'ambivalente atteggiamento cattolico-giudaico di Werfel si incarna nell'immagine intermittente dell'ebreo errante e di San Francesco in tandem, "due opposti che vanno molto d'accordo". Questa è la visione ideale della Germania da parte di Werfel.

La spinta principale del dramma era di incitare all'azione diretta, in particolare dal pubblico americano per il quale era stata scritta.<sup>192</sup> Marianne, che fugge dai tedeschi, alla fine non può fuggire dall'Europa mentre il suo paese sta soffrendo; è costretta a rimanere e combattere. Jacobowsky rimprovera la comunità globale per la sua inazione e apatia:

Ma se tu avessi detto: "Questo Jacobowsky è un essere umano, e non possiamo star qui mentre esseri umani sono trattati in quel modo", allora non ti saresti comportato così miseramente, assurdamente e vergognosamente solo pochi anni più tardi, e i parassiti sarebbero stati sterminati, e Hitler sarebbe rimasto quello che è in realtà, un idiota vociferoso in una puzzolente cantina di birra a Monaco. Ed è per questo che dico che voi stessi, voi soli e tutti gli altri, siete la grandezza di Hitler, il suo splendore, il suo Blitzkrieg, la sua vittoria, il suo dominio sul mondo.<sup>193</sup>

Tuttavia la stessa chiamata alle armi di Werfel è contraddetta dal quadro religioso. Il dramma contiene un paradosso irrisolvibile. Molti dei suoi messaggi contrastanti erano il risultato degli sforzi di Werfel per soddisfare le esigenze conflittuali del suo pubblico, dei suoi produttori, del suo misto retaggio e della sua coscienza. L'opera teatrale fu presentata per la prima volta a New York nel 1944 in una traduzione inglese di Sam N. Behrman, traduzione della quale Werfel non fu mai soddisfatto.<sup>194</sup> Pensava che la versione di Behrman semplificasse sia il carattere di Jacobowsky sia le implicite questioni morali. Inoltre, erano stati rimossi tutti i riferimenti a politiche sfavorevoli ai profughi occidentali.<sup>195</sup> La traduzione di Behrman metteva in luce la commedia nell'opera per un effetto farsesco e non satirico.

Sebbene la sceneggiatura di Werfel menzioni lo "sterminio" degli ebrei, l'orrore non viene messo in evidenza. Il giornale *New Popular Press* (New York) aveva riportato il 14 luglio 1941, e ancora il 14 marzo 1942, "l'inferno della tortura" di Auschwitz.

<sup>190</sup>*Ibid.*, p. 73.

<sup>191</sup>G.M. Gilbert, *The Psychology of Dictatorship*, The Ronald Press Company, 1946, p. 256, che cita Rudolf Höss, Kommandant di Auschwitz intervistato privatamente al processo di Norimberga da Gilbert: "Ero assolutamente convinto che gli ebrei fossero il polo opposto del popolo tedesco, e che prima o poi ci sarebbe stato uno scontro tra nazionalsocialismo e mondo ebraico".

<sup>192</sup>Werfel, durante la sua fuga dall'Europa, aveva incontrato un banchiere ebreo su cui si basava Jacobowsky. Raccontò la storia a Max Reinhardt durante una cena a Hollywood, che suggerì che Werfel avrebbe dovuto trasformarla in un dramma. Reinhardt suggerì Sam N. Behrman come traduttore.

<sup>193</sup>Werfel, *Jacobowsky*, pp. 29-50.

<sup>194</sup>Bauland, *The Hooded Eagle. Modern German Drama on the New York Stage*, Syracuse University Press, 1968, p. 150.

<sup>195</sup>*Ibid.*, p. 50. Werfel fece numerose minute di questo suo dramma nella speranza di soddisfare sia il pubblico americano che la sua propria coscienza. Ad ogni modo, la traduzione di Behrman fece vincere a Werfel il Premio "Drama Critics' Circle Award" per il miglior dramma estero 1943-44, dopo una stagione di 417 rappresentazioni.



Un bollettino della Jewish Telegraphic Agency di Londra il 13 dicembre 1943, diffuso negli Stati Uniti, parlava di 58.000 ebrei assassinati in quel campo.<sup>196</sup> Che gli ebrei d'Europa venissero sistematicamente massacrati non poteva essere negato. La reazione di Werfel fu modellata dalla sua propensione verso una mitica interpretazione della storia, dalla sua consapevolezza del pubblico americano e dal suo desiderio di incitare all'azione piuttosto che castigare i persecutori. Generare consapevolezza politica in un pubblico altrimenti apolitico significava che Werfel doveva costringerlo ad ascoltare tramite la commedia e, in particolare, le battute del personaggio centrale: l'ebreo sofferente — Jacobowsky.

### *Eli*

Quando la scrittrice ebrea tedesca Nelly Sachs (Premio Nobel 1966) scrisse la sua opera teatrale *Eli*, è dubbio che avesse in mente un pubblico specifico. Sachs fuggì da Berlino in Svezia nel 1940. Proveniente da una famiglia colta e assimilata, la sua scrittura rappresenta uno dei tentativi più sostenuti di incorporare l'Olocausto nella narrativa ebraica ortodossa. Le immagini di *Eli* si ripetono in poesie successive, la più famosa *O, I camini*, in cui "il corpo di Israele saliva in fumo! nell'aria".<sup>197</sup> *Eli* fu scritto, secondo l'autore, in tre notti a Stoccolma nel 1943.<sup>198</sup> Sottotitolato *Ein Mysterienspiel vom Leiden Israels (Dramma misterioso delle sofferenze d'Israele)*, il dramma ha un carattere redentore: cerca di sanare il dolore e fornire speranza. È un dramma denso, intriso di misticismo chassidico che Sachs espande nel suo poscritto.<sup>199</sup> *Eli*, spiega, è ambientato "dopo il martirio" quando un gruppo di ebrei polacchi tornano nel loro villaggio distrutto per ricostruire le loro vite. La fontana del villaggio viene simbolicamente riportata in vita. Una tenda per la preghiera viene rapidamente eretta. Per sostituire i molti morti, una ragazza si fa un neonato da uno straccio tirato fuori dalle macerie. Il personaggio centrale, Michael, è uno dei trentasei servitori di Dio scelti secondo il misticismo chassidico. Questi trentasei, sebbene ignari di esserlo, sono i "Giusti" che "Sorreggono l'universo invisibile". Michael deve scoprire chi ha ucciso il bambino, Eli. Quando Eli vide sua madre e suo padre trascinati via da soldati non meglio specificati, si portò il flauto alla bocca per chiedere aiuto a Dio. Tuttavia, uno dei soldati interpretò questo come un segnale per i partigiani e colpì Eli con il calcio del fucile.

Nel 1943 la conoscenza dello sterminio di massa si era diffusa ovunque. Sachs scelse di interpretare questa conoscenza risalendo alla storia ebraica. La specificità dei crimini nazisti è solo accennata — come nel riferimento al camino caduto nella scena undici:

Noi pietre fummo le ultime cose a toccare il dolore di Israele.

Il corpo di Geremia in fumo.

Il corpo di Giobbe in fumo,

<sup>196</sup>Rolf Hochhuth, "Historical Sidelights", in *The Representative*, p. 294.

<sup>197</sup>Abba Kovner e Nelly Sachs, trad. Michael Roloff, Stephen Spender, curr., Penguin, 1971, p. 79.

<sup>198</sup>Nelly Sachs, *Eli, A Mystery Play of the Sufferings of Israel*, trad. Christopher Holme, in Elinor Fuchs, cur., *Plays of the Holocaust. An International Anthology*, Theater Communications Group, 1987. Rappresentato per la prima volta alla radio in Germania nel 1961.

<sup>199</sup>*Ibid.*, p. 54.

Il piagnucolare dei bambini piccoli in fumo,  
La via della libertà di Israele in fumo.<sup>200</sup>

La trama è mitica; alla fine c'è un ritorno alla stabilità. L'origine dei soldati non è determinata e la parola "tedesco" non viene mai usata. Il dramma cerca di sanare piuttosto che soffermarsi sugli orrori. Quando Michael raggiunge l'omicida, quest'ultimo si sbriciola davanti alla luce divina che brilla dal volto di Michael. Lo stesso Michael vien preso tra le braccia di Dio. La nota di Sachs sulla messa in scena avvisa:

Attraverso la mimica e il ritmo delle parole, l'attore deve rendere visibile il fervore mistico chassidico — un incontro con radiosità divina... Il dramma è progettato per elevare l'inesprimibile a un livello trascendentale, in modo da renderlo sopportabile... dando un accenno alla santa oscurità.<sup>201</sup>

Poiché *Eli* è scritto dal profondo del cuore dell'ortodossia chassidica, i dettagli politici dell'epoca sono offuscati a tal punto che le identità particolari dei nazisti e delle loro vittime sono diluite e fatte scomparire in una narrazione religiosa in cui la persecuzione è senza tempo e sanzionata da Dio.



Mostrando l'Olocausto come una continuazione della storia, piuttosto che una frattura, Lawrence Langer sostiene che i dettagli dell'orrore vengono ridotti.<sup>202</sup> La natura metafisica di *Eli*, ad esempio, scoraggia l'empatia con le vere vittime del nazismo. Inoltre, il movimento verso la guarigione, sostiene Langer, implica necessariamente il dimenticare. Werfel e Sachs cercano di sanare il danno e guardare al futuro. I due opposti di Werfel, Jacobowsky e Sterjbinsky (ebraismo e cristianesimo), finiscono per porre fine alle loro animosità e si uniscono nella loro lotta contro il male. Sia Werfel che Sachs impiegarono il punto di vista biblico non per fini apocalittici ma per ripristinare la speranza e, nel caso di Werfel, incitare all'azione.

## L'interpretazione tedesca

I nazionalsocialisti identificarono i comunisti come uno dei loro principali oppositori. Gli ebrei erano considerati comunisti come un dato di fatto: non solo Karl Marx era ebreo, ma gli ebrei russi avevano dato il loro pieno sostegno alla rivoluzione. In *Mein Kampf*, Hitler scrisse che gli ebrei e i marxisti erano i mali gemelli della società, e che egli aveva finalmente compreso solo durante i suoi giorni da studente a Vienna.<sup>203</sup> Nei campi di addestramento delle SS, gestite da Theodor Eicke, ai soldati furono impartite istruzioni ideologiche contro i comunisti e gli ebrei.<sup>204</sup> Quindi non sorprende che gli scrittori comunisti in esilio dovessero rappresentare principalmente gli internati dei campi di concentramento comunisti nelle loro opere e mettere in evidenza

<sup>200</sup>*Ibid.*, p. 38.

<sup>201</sup>*Ibid.*, p. 54.

<sup>202</sup>Langer, *Admitting the Holocaust*, pp. 51-63.

<sup>203</sup>Hitler, *Mein Kampf*, Hutchison, 1969, pp. 34-6 & p. 60.

<sup>204</sup>Charles W. Sydnor Jnr, *Soldiers of Destruction. The SS Death's Head Division, 1933-1945*, Princeton University Press, 1977, Cap. 1.

il conflitto come principalmente tra fascismo e comunismo. Ad esempio, il dramma *Professor Mamlock* di Friedrich Wolf del 1933, raffigura un ebreo tedesco che crede che la sua ricchezza e posizione lo salveranno dai nazisti. Il denaro, in realtà, non offre protezione dalle persecuzioni ma, come gli dimostra suo figlio, il comunismo invece sì.<sup>205</sup>

Lo scrittore più noto che interpretò gli anni nazisti attraverso gli occhi marxisti fu Bertolt Brecht. Nel suo dramma del 1932, *Die Rundkopfe und die Spitzkopfe (Teste tonde e teste a punta)*, l'odio razziale dei personaggi deriva da un'ingiusta distribuzione della ricchezza.<sup>206</sup> Per Brecht, l'intolleranza e la guerra erano elementi inevitabili della società capitalista.<sup>207</sup> Come scrive John Willett:

Così venne negli anni '30 per sbattere il capitalismo e il nazismo da una parte e il comunismo dall'altra... concludendo che "il fascismo può essere combattuto solo trattandolo come capitalismo".<sup>208</sup>

Sebbene l'argomentazione di Willett sia valida per *Teste tonde e teste a punta* e la successiva interpretazione di *Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui (La resistibile ascesa di Arturo Ui)*, il caso non è così semplice con il dramma cronologicamente centrale, *Furcht und Elend des Dritten Reiches (Terrore e miseria del Terzo Reich, 1935-38)*, una raccolta di brevi drammi che esaminano la vita quotidiana sotto il nazionalsocialismo.<sup>209</sup> Il motivo del cambiamento di stile può essere attribuito alle condizioni in cui fu scritto *Terrore e miseria del Terzo Reich* e al pubblico a cui era rivolto.<sup>210</sup> L'amico intimo di Brecht, Walter Benjamin, attribuiva questo cambiamento alla realizzazione di Brecht che le opere di parabola storica non producevano un'azione politica istantanea. Nella situazione attuale, il "distanziamento" attraverso l'uso dell'analogia storica portava alla procrastinazione politica.<sup>211</sup>

Si sostiene che il grande successo di *Terrore e miseria* sia la sua accurata rappresentazione della vita sotto i nazionalsocialisti ma, a parte *La moglie ebrea*, Brecht non affronta direttamente l'antisemitismo. Anche quando Brecht fa riferimento a misure repressive adottate contro gli ebrei, come ne *Il processo giudiziario*, il pubblico viene a conoscenza delle ripercussioni solo attraverso l'effetto che hanno sugli ariani. Brecht era più interessato a illustrare la possibilità di resistenza individuale piuttosto che a descrivere la violenza stessa. Per Brecht, i "nazisti" non erano i "veri" tedeschi. I veri

<sup>205</sup>Friedrich Wolf, *Professor Mamlock*, trad. Anne Bromberger, Universum Publishers & Distributors, 1935.

<sup>206</sup>Bertolt Brecht, *Roundheads and Peakedheads*, in *Jungle of the Cities and Other Plays*, trad. N. Goold-Verschoye, Grove Press, 1966. Il dramma inizia nel 1931 come adattamento di *Misura per misura* di Shakespeare per il Berlin Volksbühne.

<sup>207</sup>Brecht aveva iniziato a studiare Marx alla fine degli anni '20 ma non divenne mai un membro del Partito Comunista.

<sup>208</sup>John Willett, *The Theatre of Bertolt Brecht*, Methuen 1959, p. 196.

<sup>209</sup>Bertolt Brecht, *Fear and Misery of the Third Reich*, in *Bertolt Brecht. Collected Plays*, John Willett e Ralph Manheim, curr., Methuen, 1970.

<sup>210</sup>È difficile valutare qualsiasi delle tre opere antinaziste di Brecht, poiché il suo metodo era di rielaborare le sue sceneggiature in base alla reazione del pubblico. In esilio Brecht non ebbe mai questo lusso e le sceneggiature rimangono problematiche per chi le interpreta, con molti che si lamentano del fatto che sembrano essere prime bozze. Inoltre, nell'archivio di Bertolt Brecht nella ex Berlino Est risiedono numerosi frammenti inediti. Diversi pezzi riguardano *Terrore e miseria del Terzo Reich*.

<sup>211</sup>Walter Benjamin, *Understanding Brecht*, trad. Anna Bostock, introduzione di Stanley Mitchell, Unwin Bros Ltd, 1973, pp. 37-39.

tedeschi furono quelli che soffrirono: le classi lavoratrici, consapevoli della situazione politica ma incapaci di cambiare le cose.

Quattro mesi prima dell'invasione tedesca della Russia (e quindi prima dell'inizio della Soluzione Finale) Brecht iniziò a lavorare su un'allegoria di Hitler: *La resistibile ascesa di Arturo Ui*.<sup>212</sup> Ancora una volta la struttura e la trama furono modellate dalle condizioni dell'esilio. Era in Finlandia ma aveva gli occhi puntati sull'America. Brecht pensava che, presentando i suoi temi anti-Hitler in un ambiente americano, le porte di Hollywood o Broadway gli si sarebbero aperte. Brecht aveva sempre amato i film di gangster, quindi parodiò l'ascesa di Hitler sotto forma di un film di gangster.<sup>213</sup> Perlomeno, una simile analogia avrebbe trovato un terreno comune con il pubblico.

*Ui* è una parabola dell'ascesa di Hitler che include la *Notte dei lunghi coltelli*, la morte di Hindenburg (Dogsborough), l'incendio del Reichstag del 1933, presumibilmente appiccato da Marinus van der Lubbe (Fish), l'Anschluss (Dullfeet e Cicero). Non fu mai rappresentato durante la vita di Brecht e mai riveduto. Brecht disse di aver scritto l'opera come una commedia, con l'obiettivo di "distuggere il solito disastroso rispetto che si prova per i grandi assassini".<sup>214</sup> La sua intenzione era quella di dimostrare che il cambiamento fosse possibile. In quanto tale, le sue opere furono particolarmente toccanti per un pubblico tedesco.<sup>215</sup>

## Il discorso cristiano

Scrivere sull'Olocausto in un contesto cristiano era naturale per molti autori tedeschi. La Germania fu la sede del cattolicesimo nordeuropeo e il luogo di nascita del protestantesimo. Gli orrori del nazionalsocialismo divennero lo sfondo in cui vennero recitati drammi etici. La scelta morale individuale e la lotta per preservare la propria fede contro probabilità schiaccianti divennero i temi centrali. Ad esempio, il romanzo di Ernst Wiechert, *Der Totenwald (La selva dei morti)*, scritto durante gli anni della guerra, rimase nascosto in fondo al giardino dell'autore fino al 1945.<sup>216</sup> Pubblicato nel 1946, è una storia semiautobiografica dell'incarcerazione di Wiechert a Buchenwald.<sup>217</sup>

Il nome del protagonista del romanzo, Johannes, allude al martire Giovanni Battista. Il libro è una parabola cristiana con tendenze marxiste. Il percorso di Johannes verso Buchenwald è paragonato al "Calvario di Cristo" e le sue decisioni si basano su

<sup>212</sup>Bertolt Brecht, *The Resistible Rise of Arturo Ui*, trad. Ralph Manheim, Methuen 1992.

<sup>213</sup>*Ibid.*, pp. viii-ix.

<sup>214</sup>*Ibid.*, p. 109. "Cambiamento" è la parola chiave nel vocabolario di Brecht e l'umorismo era essenziale per questo. La persona o la situazione che ha bisogno di cambiamenti viene ridicolizzata, ridotta e mostrata debole. Il cambiamento è alla portata della gente comune e la situazione è mostrata come reversibile. La commedia è stata uno strumento multiforme per Brecht: fu una rivolta contro la tragedia — una farma artistica che semplicemente riafferma lo *status quo* a causa della sua natura ritualistica che accetta la sofferenza. Inoltre, seguendo la linea essenzialmente bergsoniana secondo la quale la commedia fa appello all'intelletto, Brecht sostenne che offriva agli spettatori una distanza critica attraverso l'uso dello *Verfremdungseffekt* ("Straniamento", ma di solito tradotto come "alienazione").

<sup>215</sup>Sfortunatamente, il pubblico tedesco non vide mai i suoi drammi, se non dopo la morte di Hitler e la sconfitta della Germania, e a quel punto le sue opere teatrali potevano solo fungere da avvertimenti sulla natura del totalitarismo nel mondo postbellico.

<sup>216</sup>Ernst Wiechert, *The Forest of the Dead*, trad. Ursula Stechow, Victor Gollancz Ltd, 1947.

<sup>217</sup>Wiechert fu incarcerato alla fine del 1938 per aver simpatizzato col Pastore Niemöller. Fu rilasciato cinque mesi dopo, nel 1939, con l'aiuto dei suoi contatti nel Partito comunista.

”principi cristiani”. Il nazismo è visto come ”il regno dell’anticristo” e gli stessi nazisti sono raffigurati come delinquenti, ”appena in grado di leggere”. La maggior parte degli internati di Buchenwald sono cristiani e chierici che lottano per mantenere la loro fede. Molti sono martirizzati. Johannes è diametralmente contrario al Kommandant del campo, figlio di un pastore protestante, che ha respinto Dio. Il libro è sia una tragedia cristiana che una celebrazione della resistenza comunista tedesca, dedicato alle ”persone che hanno avuto il coraggio di resistere e di dare tutto ciò che avevano alla lotta per la dignità umana e libertà”.<sup>218</sup>

Un altro scrittore tedesco che interpretò gli eventi in modo simile fu Carl Zuckmayer. *Der Teufels General (Il Generale del diavolo)*<sup>219</sup> fu scritto tra il 1942 e il 1945. Zuckmayer era stato sconvolto dalla guerra sin da quando si era offerto volontario all’età di diciassette anni per il servizio militare nella prima guerra mondiale. Nel 1924 fu ingaggiato come lettore teatrale da Max Reinhardt al Deutches Theater di Berlino, dove lavorò al fianco di Brecht, che era stato impiegato in una posizione simile. Divennero buoni amici. Nel dicembre del 1925, Zuckmayer ebbe un successo istantaneo con la sua opera teatrale, *Der fröhliche Weinberg*, che attaccò la crescente ondata di antisemitismo.<sup>220</sup> Nel 1931, il suo secondo spettacolo teatrale, *Der Hauptmann von Köpenick*, un attacco al militarismo prussiano, alla burocrazia tedesca e al bigottismo gli assicurò una reputazione internazionale.<sup>221</sup> Con l’arrivo dei nazisti, le fortune di Zuckmayer vacillarono ed emigrò, prima a Hollywood dove lavorò come sceneggiatore, e poi a New York dove insegnò al fianco di Erwin Piscator. Alla fine decise di acquistare una fattoria nel Vermont e di continuare a scrivere.<sup>222</sup>

L’idea per la rappresentazione nacque nel dicembre del 1941, quando Zuckmayer lesse un articolo su una vecchia conoscenza, il tenente della Luftwaffe Ernst Udet, che era morto mentre pilotava un aereo sperimentale in Germania. Quando si erano incontrati inizialmente, Udet aveva avvertito Zuckmayer che qualsiasi persona deccente avrebbe dovuto lasciare il paese. Quando Zuckmayer chiese a Udet perché non fosse andato in esilio egli stesso, apparentemente Udet sorrise e rispose che amava troppo volare. Poi, più seriamente, commentò: ”Ma uno di questi giorni il diavolo ci prenderà tutti”.<sup>223</sup> Vivendo nel Vermont senza alcuna pressione da parte dei produttori americani, Zuckmayer iniziò a riportare in vita Udet come il Generale Harras in una commedia scritta, come ebbe a dire, ”per il cassetto della scrivania”.<sup>224</sup>

La trama traccia il percorso del Generale Harras, che viene incaricato dai suoi superiori di infiltrarsi nella Resistenza che sta sabotando gli aerei tedeschi. *Il Generale del diavolo*, come *Terrore e miseria del Terzo Reich*, presenta al pubblico una sezione trasversale del popolo tedesco che sostenne e mantenne il regime di Hitler. Mentre Brecht si concentra sull’economia politica, Zuckmayer esamina la motivazione psicologica di un gruppetto di individui. Zuckmayer non condivideva la convinzione di

<sup>218</sup>Wiechert, *The Forest of the Dead*, p. 6.

<sup>219</sup>Carl Zuckmayer, *The Devil’s General*, in Haskell M. Block & Robert G. Shedd, cur., *Masters of Modern Drama*, Randon House, 1969.

<sup>220</sup>Carl Zuckmayer, *Gesammelte Werke*, Fischer, 1960.

<sup>221</sup>Carl Zuckmayer, *Der Hauptmann von Köpenick*, H. F. Garten, cur., Methuen, 1961.

<sup>222</sup>Carl Zuckmayer, *A Part of Myself*, trad. Richard & Clara Winston, Secker and Warburg, 1970. Pubblicato in Germania per la prima volta nel 1966 col titolo: *Als wärs ein Stück von Mir*.

<sup>223</sup>Zuckmayer, *A Part of Myself*, pp. 381-2.

<sup>224</sup>*Ibid.*, p. 382.

Brecht che l'antisemitismo e la guerra fossero i risultati inevitabili della sola società capitalista.

Zuckmayer, come Brecht, suddivide i suoi nazisti in opportunisti ignoranti come il debuttante dell'arrampicata sociale Pootsie, e in fuorviati idealisti come il generale Eilers e sua moglie Anne, che credono sinceramente che la guerra sia un passo necessario nella creazione di un nuovo mondo eroico. Mentre Brecht, attraverso la tecnica epica, incoraggia il suo pubblico a giudicare le varie risposte al nazismo, Zuckmayer attraverso il naturalismo e l'empatia convince il suo pubblico a capire. Eilers e Anne sono persone veramente gradevoli che, guarda caso, sono anche naziste.

Zuckmayer aggiunge quindi un'altra categoria – i perduti – caratterizzata dal tenente Hartmann. Questo segmento della società, difficile da definire in tutti i sensi sociali, fu vitale per assicurare il potere di Hitler alle elezioni del 1933. Hartmann racconta a Harras come gli mancasse uno scopo nella vita finché il vuoto non fu colmato dalla Gioventù hitleriana, poi dalla Scuola Ufficiali e dalla Luftwaffe. La causa di questo vuoto, come per molti della sua generazione, fu la morte di suo padre nella prima guerra mondiale e di una madre emotivamente assente. Zuckmayer pensava che a volte il truismo più semplice fosse dimenticato nella lotta per razionalizzare gli eventi. Nella sua autobiografia scrisse che la maggior parte dei sostenitori di Hitler derivava dalle masse apolitiche, dai vagabondi e dai "perduti" a cui Hitler poteva dare un'identità e una missione.<sup>225</sup> Zuckmayer aveva assistito alla loro conversione alla causa con i suoi occhi quando aveva partecipato ai raduni di Hitler alla fine degli anni '20 e all'inizio degli anni '30.<sup>226</sup> Alla fine, Hartmann, scoprendo le "atrocità" nel ghetto di Lodz, decide di agire contro il regime.

Un altro personaggio giovane e perduto è Pootsie. A differenza di Hartmann, non riesce a mantenere gli standard etici ed viene presentata come un presagio per altri cristiani. Nel primo atto viene presentata come una ragazza piuttosto vana, insensibile ed egoista. Col secondo atto, assume il ruolo del diavolo nella Tentazione di Cristo — Cristo qui essendo Harras. Gli offre la possibilità di potere illimitato all'interno del partito:

Ti faccio vedere il mondo — Puoi vederlo solo dall'alto! Guarda giù. Tu sei abituato alle altezze. Va' avanti, guarda in giù, verso gli altri. Uomini-sì, spugne, gelatine.<sup>227</sup>

Ma l'obiettivo principale dell'opera teatrale è il Generale Harras e il suo pellegrinaggio cristiano. Come suggerisce il titolo – Il Generale del diavolo – Harras, inizialmente, è al servizio delle forze oscure. È solo quando il tenente Hartmann gli parla del ghetto di Lodz che Harras è costretto a mettere in discussione la sua relazione con Dio:

Non L'ho mai incontrato. Ma è stata colpa mia. Non volevo incontrarlo. Mi avrebbe fatto prendere delle decisioni che avrei preferito evitare... Non Lo conosco ma ho guardato il diavolo negli occhi. È così che so che deve esserci un Dio.<sup>228</sup>

<sup>225</sup>Zuckmayer, *A Part of Myself*, p. 272.

<sup>226</sup>*Ibid.*, pp. 270-1.

<sup>227</sup>Zuckmayer, *The Devil's General*, p. 948.

<sup>228</sup>*Ibid.*, p. 954.

Zuckmayer è essenzialmente un moralista interessato alle decisioni etiche che gli uomini devono prendere in momenti di crisi. *Il Generale del diavolo* descrive il percorso di Harras, non dall'ignoranza alla consapevolezza, ma dall'apatia all'azione. Un *bon viveur* e pilota della prima guerra mondiale, Harras può vedere fin troppo chiaramente l'ipocrisia sia della guerra che dei nazisti. Inizialmente incanala la sua rabbia nel fare battutacce contro il regime mentre fa ciò che può su piccola scala: salva il suo autista, Korrianke, da un campo di concentramento e prevede di salvare un altro amico ebreo, il dottor Bergmann. Poi tre eventi cambiano la vita di Harras: viene interrogato per due settimane all'"Hotel Gestapo"; Eilers muore di morte inutile sul fronte orientale; e, soprattutto, il dottor Bergmann si suicida con la moglie ariana. Harras ora decide che non può più evitare il suo dovere cristiano:

Ora guardiamoci allo specchio e lasciamoci commuovere dal nostro riflesso. Che nobili esseri umani siamo! Ognuno ha il suo ebreo di coscienza — o molti di loro, così può dormire la notte. Ma non puoi sentirti libero grazie a quelli. È un autoinganno. Siamo colpevoli di ciò che sta accadendo a migliaia di persone che non conosciamo e che non potremo mai aiutare. Colpevole e dannato per l'eternità. Consentire la cattiveria è peggio che farla.<sup>229</sup>

Zuckmayer attacca l'indifferenza degli Alleati e dei tedeschi allo sterminio sistematico degli ebrei. "Tutti sanno cosa sta succedendo in questo paese!" Harras attesta. "Chi non lo sa, non vuole saperlo."<sup>230</sup>

Zuckmayer non poteva perdonare la convinzione che il nazismo fosse un'aberrazione nell'immagine romantica della Germania "eterna". La sua scelta di un generale della Luftwaffe come protagonista fu cruciale. Le forze armate e i dipendenti pubblici erano tradizionalmente visti come depositi di onori nazionali a differenza delle SS e delle SA. Harras, tuttavia, non può prendere le distanze dalle atrocità per il fatto che non è un membro del partito nazista. È comunque tedesco e, quindi, responsabile. Come il membro della Resistenza tedesca, Oderbruch, dice a Harras:

Sei l'arma di Hitler con cui egli può vincere. E se vince – se la Germania vince questa guerra – allora la Germania è persa... Non c'è soggiogazione che non sia liberazione per il nostro popolo.<sup>231</sup>

Le ragioni della posizione di Oderbruch sono puramente morali. La semplicità del suo argomento confuta la risposta più plausibile che uno spettatore avrebbe potuto dare durante e dopo la guerra per aver chiuso un occhio:

Nessuno dei miei fratelli è morto in un campo di concentramento. Non amavo nessuna ragazza ebrea. Nessun mio amico fu cacciato fuori dal paese. Non conoscevo nessuno che fosse caduto il 30 giugno. Ma un giorno mi vergognai di essere tedesco. Da allora – non posso riposare – finché non sia finita.<sup>232</sup>

<sup>229</sup> *Ibid.*, p. 940.

<sup>230</sup> *Ibid.*, p. 955.

<sup>231</sup> *Ibid.*, p. 956.

<sup>232</sup> *Ibid.*

Harras, vergognandosi della propria inazione, viene improvvisamente messo alle strette dalla Gestapo che ora crede che egli abbia progettato il sabotaggio sin dall'inizio. Harras va consapevolmente in volo in uno degli aerei sospetti. Invoca il "giudizio divino" che decida il suo destino. L'aereo si schianta e Oderbruck recita il *Padre nostro* per l'anima del Generale. Harras, cristiano rinato, diventa la figura martire dell'opera teatrale.

Il dottore ebreo Bergmann non appare mai sul palco. La sua storia è solo riportata. La mancanza di un riferimento specifico alla sofferenza ebraica è sorprendente in questa data relativamente tardiva.<sup>233</sup> La ragione può forse essere trovata nell'amicizia di Zuckinayer con Peter Suhrkamp. Soffrendo di cattiva salute cronica dopo la sua detenzione in un campo di concentramento, Suhrkamp raccontò a Zuckmayer delle sue esperienze e gli fece promettere di non includere nessuno dei suoi tormenti nella sua scrittura. Tale conoscenza, sosteneva Suhrkamp, semplicemente "stimolava l'istinto di crudeltà" e "suscitava un piacere segreto nell'immaginare, nell'infliggere e soffrire il dolore". Inoltre, "avrebbe evocato ancora una volta lo spirito maligno".<sup>234</sup>

Scrivendo un'opera teatrale che evita la prospettiva ebraica, Zuckmayer produsse una tragedia cristiana che celebra l'eroismo (e piange la morte) dei martiri tedeschi. Harras, in più di un'occasione, si definisce "ebreo onorario". Per Zuckmayer le vittime della campagna nazista, come nel caso di Brecht, vengono così identificate come i tedeschi stessi e gli eroi sono quelli che hanno combattuto e sono morti nella resistenza tedesca.

## Conclusione

Tutti i drammaturghi in discussione concordano sul fatto che la carneficina inflitta dai nazisti fosse una tragedia. La domanda fu: la tragedia di chi? Per lo scrittore comunista, la guerra fu una battaglia ideologica tra fascismo e comunismo; per lo scrittore cristiano fu una lotta tra le forze del bene e del male; per l'ebreo fu uno scontro tra ebrei e Dio e, per default, tra ebrei e il resto del mondo. Qualunque fosse la loro prospettiva personale, la visione del mondo da parte degli esiliati fu binaria ed esclusiva. Alcune narrazioni vennero messe in primo piano a discapito di altre.

I personaggi, quindi, tendono ad essere monodimensionali. I nazisti in particolare furono demonizzati, rimossi dal continuum della storia tedesca e dall'umanità stessa. L'unica eccezione è Zuckmayer che presenta una variegata gamma di nazisti: Eilers e sua moglie, Pootsie e Hartman. Ma persino Zuckmayer include una categoria di nazisti più unidimensionale, incarnata nella figura del dottor Schmidt-Lausitz, ministro della Cultura nel Ministero della Propaganda. Basato su Josef Goebbels, Lausitz è l'autentico nazista politico tesserato. Intelligente, accorto e spietato, prefigura il raggelante "Dottore" di Rolf Hochhuth in *Der Stellvertreter (Il Vicario)*.<sup>235</sup> Schmidt-Lausitz è presentato come un demone allo stesso modo di Pootsie. La differenza cruciale è che mentre Pootsie è riscattabile, Schmidt-Lausitz è l'incarnazione del male puro. Il suo personaggio disumano completa la psicomachia cristiana di Zuckmayer.

<sup>233</sup>L'opera teatrale fu completata nel 1945 e fu rappresentata per la prima volta allo Schauspielhaus di Zurigo lo stesso anno.

<sup>234</sup>Zuckmayer, *A Part of Myself*, p. 393.

<sup>235</sup>Rolf Hochhuth, *Der Stellvertreter (Il Vicario)*. I paralleli tra le due opere sono impressionanti e verranno sviluppati nel Capitolo 3.



Un ritratto tridimensionale della vittima ebrea venne generalmente evitato. Sia perché gli scrittori in esilio volessero avvisare il mondo del pericolo universale del nazionalsocialismo (Brecht) o se le condizioni dell'esilio costringevano a velare particolari riferimenti ebraici (Werfel) o se fosse una questione di gusti (Zuckmayer) o anche credenze personali (Sachs), i personaggi ebraici rimangono periferici, caricaturali, generici o oscuri. Inoltre, quando gli scrittori tentarono di decostruire ciò che stava accadendo, risposero invocando schemi familiari nel tentativo di capire. Questo richiamo al familiare fu probabilmente una risposta all'incomprensibilità degli orrori che sfidavano sia l'immaginazione che il linguaggio stesso.

Queste diverse interpretazioni, in particolare quelle di Brecht e Zuckmayer, gettarono le basi per altri autori negli anni '60 come Rolf Hochhuth, Peter Weiss e Rolf Schneider. I temi e le strategie narrative di Brecht e Zuckmayer divennero le norme accettate di vari resoconti storicisti della guerra e dell'Olocausto.

*Prima di tutto vennero a prendere gli zingari, e fui contento, perché rubacchiavano.  
Poi vennero a prendere gli ebrei, e stetti zitto, perché mi stavano antipatici.  
Poi vennero a prendere gli omosessuali, e fui sollevato, perché mi erano fastidiosi.  
Poi vennero a prendere i comunisti, e io non dissi niente, perché non ero comunista.  
Un giorno vennero a prendere me, e non c'era rimasto nessuno a protestare.*

– Martin Niemöller

## 1.5 Conclusione

Gli scrittori israeliani e tedeschi in esilio tendevano a interpretare il conflitto in ampie pennellate che riducevano i nazisti a costrutti simbolici. Per i sionisti, lo spettacolo del degrado e della sofferenza europei rivendicava la loro agenda politica in Palestina. Le umiliazioni della Diaspora venivano sostenute dagli abitanti del giovane stato come un'esperienza da non ripetersi mai più. A causa di questa concisa interpretazione degli eventi, si svilupparono personaggi di serie che dovevano fungere da modelli di comportamento per gli israeliani. Partigiani e combattenti furono glorificati; tradizionalisti e pacifisti ostracizzati.

Gli stereotipi furono perpetuati anche dalla visione biblica. L'ortodosso suppose che la storia fosse ciclica e, alla luce delle dimensioni della distruzione, c'era la necessità di reinterpretare la relazione dell'Uomo con Dio. Tuttavia, l'Alleanza era ancora valida. Gli scrittori che hanno seguito quest'ultimo corso includono Emil L. Fackenheim ed Elie Wiesel. Questi due sopravvissuti cercano di analizzare e interpretare gli eventi. Molti altri sopravvissuti erano riluttanti o incapaci di interpretare. "Tutto quello che so sono i fatti", afferma Françoise all'apertura del *Qui Rapportera ces paroles?* di Charlotte Delbo,<sup>236</sup> e alcuni dei linguaggi più crudi, e di conseguenza le letture

<sup>236</sup>Charlotte Delbo, *Who Will Carry The Word?*, in Robert Skloot, cur., *Theater of The Holocaust*, University of Wisconsin Press, 1982, p. 273.



Figura 1.72: Theodor Lessing

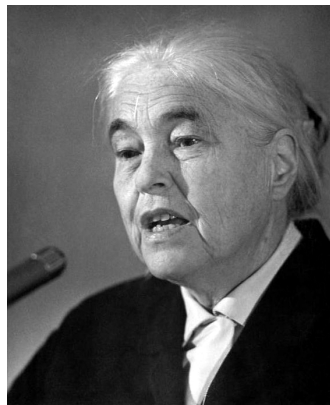


Figura 1.73: Anna Seghers

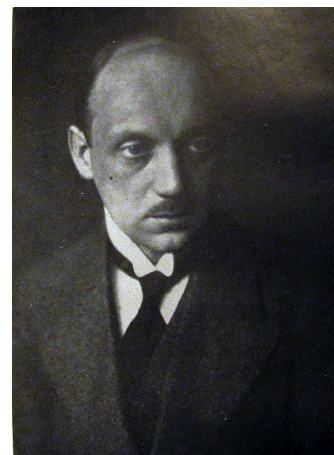


Figura 1.74: Georg Kaiser



Figura 1.75: Carl Zuckmayer

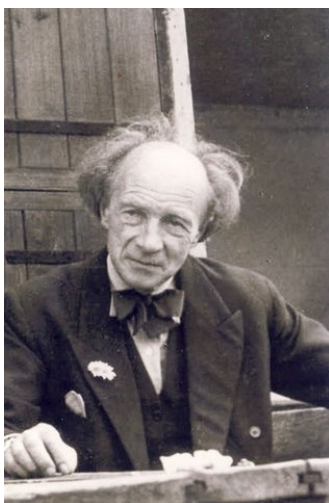


Figura 1.76: Ernst Wiechert



Figura 1.77: Nelly Sachs, Premio Nobel per la letteratura 1966



Figura 1.78: Francobollo commemorativo di Hans Fallada



Figura 1.79: Erich Maria Remarque

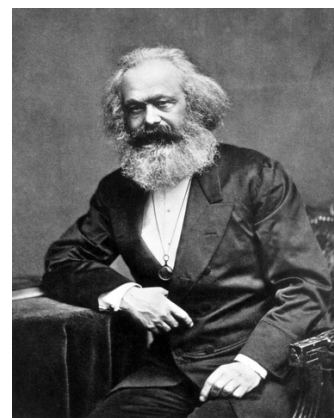


Figura 1.80: Karl Marx



Figura 1.81: I Nobel per la letteratura Agnon e Sachs si preparano per la cerimonia a Stoccolma (1966)



Figura 1.82: Immagine di rappresentazione teatrale del dramma *Professor Mamlock* di Friedrich Wolf (1946)



Figura 1.83: Max Reinhardt alla firma di un contratto col produttore cinematografico americano Curtis Meltz a Berlino, 1930



Figura 1.84: Bertolt Brecht, 1951

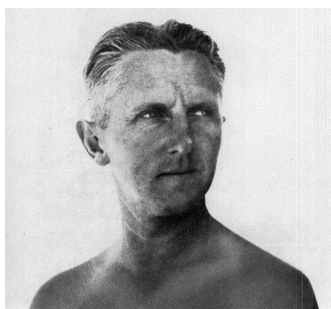


Figura 1.85: Erwin Piscator nel Caucaso nel 1931



Figura 1.86: Rolf Hochhuth, 2009



Figura 1.87: Scena dell'opera teatrale *Der Stellvertreter (Il Vicario)*



Figura 1.88: Peter Weiss

più dolorose, si trovano nello stile di prosa nuda del sopravvissuto polacco, Tadeusz Borowski. Delbo, Borowski e altri, come Helen Lewis e Olga Lengyel, scelsero di esprimere e comunicare ciò che avevano vissuto, non interpretare consapevolmente. Eppure molti altri sopravvissuti, come Primo Levi e Jean Amery, volevano fare di più che semplicemente "riportare" le loro storie. Cercarono di capire ed espandere ciò che avevano vissuto.

Forse l'aspetto più interessante di tutte queste risposte, siano esse tedesche, ebraiche o israeliane, sta nel tentativo di plasmare la storia dell'Olocausto a scopi attivi. Nei campi e nei ghetti, ad esempio, alcuni artisti cercarono di allertare il mondo, incitare le azioni contro i nazisti o dare sostegno spirituale ai dannati. Gli esiliati scrissero per provocare un intervento internazionale. Nello *Yishuv*, l'Olocausto agì come un cemento per unire e definire un popolo.

Le interpretazioni sono necessariamente soggettive. Quando la loro modellizzazione ha più a che fare con l'atto di generare una risposta politica che con l'avvisare il mondo della sofferenza individuale, non tutta la storia viene riproposta. Negli anni del dopoguerra questo processo fu accelerato poiché i profondi cambiamenti internazionali assicuravano che le narrazioni politicamente preferenziali assumessero la supremazia sugli altri. In Israele, ad esempio, l'Olocausto venne incorporato nella storia sionista; in Germania, i nazisti furono separati dalla popolazione generale e demonizzati come manifestazioni di malvagi o capitalisti guerrafondai. Il "problema" di dove collocare le vittime in vari resoconti fu eluso escludendole. Narrazioni basilari nacquero sia in Israele che in Germania. Allontanarsi da questi storicismi spesso causò un acceso dibattito nei successivi cinquant'anni. La singolarità con cui vennero rispettate le narrazioni stereotipate del dopoguerra può forse essere messa in evidenza confrontandole con le opere create dai perseguitati e dai sopravvissuti. Mentre, per esempio, gli scrittori tedeschi e israeliani crearono storie e discorsi praticamente sugli stessi temi reiterati (Germania: universalizzazione del male; Israele: supremazia sionista), le narrazioni create nei campi e nei ghetti non furono il risultato di un'unica narrazione storicista. Le vittime produssero un'ampia e contrastante panoplia di reazioni, così come fecero i sopravvissuti d'allora in poi.

## 2.1 Introduzione al periodo 1945-1960

La scrittura narrativa e testimoniale sull'Olocausto fu scarsa nei primi anni del dopoguerra. I sopravvissuti erano presi dalle difficoltà pratiche dell'emigrazione e dalla ricerca di lavoro, alloggio e parenti dispersi. Fu pubblicata solo una manciata di testimonianze, di solito in edizione limitata per un pubblico specializzato. Il primo romanzo di Elie Wiesel, pubblicato in yiddish con il titolo *Un di Velt Hot Geshvign* (די וועלט האָט געשוויגן), venne letto diffusamente solo quando fu ristampato in una versione abbreviata in francese con il titolo *La Nuit (La Notte)* nel 1958.<sup>1</sup> Tuttavia, questa assenza di letteratura dei sopravvissuti e dell'Olocausto fu anche il risultato di profonde trasformazioni politiche in Europa e Palestina.

Dopo il 1945 sia la Germania occupata che gli *Yishuv* affrontarono problemi simili e subirono corrispondenti cambiamenti. La formazione dello Stato di Israele nel 1948, seguita dalle due Repubbliche tedesche, quella Democratica e quella Federale nel 1949, generò naturalmente questioni sull'identità nazionale e sul patrimonio culturale. Sebbene sia i tedeschi che gli ebrei avessero tradizioni culturali di lunga data, il clamore generale chiedeva un nuovo inizio e una nuova identità a cui il teatro e le arti erano chiamati a contribuire a modellare e articolare. Nella Germania orientale si cercava la continuità tra scrittori antifascisti sotto Hitler e scrittori del dopoguerra. Nei circoli letterari della Germania occidentale l'ardesia si ripartiva da zero col *Nullpunkt* o "Ora Zero", un tentativo di estirpare l'influenza corruttiva del nazismo.<sup>2</sup>

Una mobilitazione così forte verso il futuro richiedeva che il recente passato venisse rapidamente seppellito. Un nuovo ordine mondiale dominato da americani, sovietici e paesi produttori di petrolio del Medio Oriente sembrava imminente. C'era poco tempo per riflettere sul passato immediato, se si voleva approfittare dei rapidi cambiamenti economici e politici.

Inoltre, il recente passato rimaneva inarticolato a causa di vincoli fisici. Il teatro in entrambi i paesi affrontava una miriade di problemi, vale a dire la mancanza di edifici teatrali e nuove sceneggiature di scrittori indigeni. In Germania, novantotto teatri erano stati sventrati o distrutti dai bombardamenti. Vincoli finanziari, strutture di stampa

<sup>1</sup>Hilberg, *Perpetrators, Victims and Bystanders*, p. 190.

<sup>2</sup>Siegfried Mandel, *Group 47. The Reflected Intellect*, con prefazione di Harry T. Moore, Southern Illinois University Press, 1973. Noto anche come *Stunde Null*, il termine "Nullpunkt" fu creato per la prima volta dallo scrittore tedesco Hans Werner Richter.



Figura 2.1: Memoriale delle vittime a Auschwitz nel 1941: questa immagine contiene 1692 nomi di vittime della Shoah. I nomi fanno parte del Database Centrale Yad Vashem delle Vittime della Shoah. Il ragazzo con le mani alzate fa parte di una rinomata foto del Ghetto di Varsavia

inadeguate e interruzioni dei sistemi di comunicazione si aggiungevano ai problemi.<sup>3</sup> In Israele c'erano solo tre compagnie teatrali professionali: la Habima, la Ohel e, dal 1944, la Cameri.<sup>4</sup>Le finanze erano ristrette. Nel 1948, ad esempio, l'Habima doveva affrontare la liquidazione.<sup>5</sup>

La radio era l'unico mezzo in grado di raggiungere un vasto pubblico in entrambi i paesi. Era anche economico. La radio non richiede auditorium, costumi, design visivo, costi di prova elevati o collegamenti stradali e ferroviari. Il dramma radiofonico fu estremamente importante negli immediati anni del dopoguerra sia nel dare forma all'identità nazionale sia nel coltivare nuovi talenti letterari. La produzione fu enorme: in Germania, ad esempio, dei 200 drammi radiofonici pubblicati nel 1927-1970, 160 (80

In entrambi i paesi, la questione della lingua svolse un ruolo chiave nell'articolazione dell'identità nazionale. Era necessaria una lingua che fosse priva di associazioni col passato recente e fissasse programmi per il futuro previsto. Gli israeliani volevano

<sup>3</sup>L. Licht-Knight, *Reconstruction in the West German Theatre from the Nulistunde to the Currency Reform*, Warwick University: tesi Ph.D., 1986, p. 15.

<sup>4</sup>Nel 1945 l'Habima acquisì il suo primo edificio permanente. L'Ohel aveva dal 1940 una sala con 1100 poltrone. Il Teatro Cameri fu creato dal regista ceco Josef Millo a Tel Aviv nel 1944. Si vedano: Freddie Rokem, "Hebrew Theater From 1889 to 1948", in Ben Zvi, cur., *Theater in Israel*, pp. 5 1-84; p. 81.

<sup>5</sup>Levy, *The Habima-Israel's National Theatre 1917-1977*, p. 242.

prendere le distanze dall'immagine dell'ebreo come vittima indifesa e i tedeschi dalla loro eredità nazionalsocialista. In Germania Thomas Mann, Ernst Wiechert e altri scrittori avvertirono che la lingua tedesca era stata pervertita dall'eufemistico "tedesco-nazista".<sup>6</sup> Prendendo il loro spunto da Ludwig Wittgenstein,<sup>7</sup> credevano che, poiché il "pensiero" era determinato dalla lingua, la nazione tedesca doveva essere stata corrotta dalla retorica vuota e barocca del nazismo con la sua emotività iperbolica e la natura eufemistica del suo vocabolario: "liquidazione", "reinsediamento", "Soluzione finale", "parassiti".<sup>8</sup> Come reazione, ci fu uno slancio per ridurre il linguaggio al minimo indispensabile in uno stile simile hemingweiano. In particolare, il *Gruppe 47* (Gruppo 47), una compagnia fluttuante di scrittori guidata da Hans Werner Richter, Walter Kolbenhoff e Alfred Andersch, erano in prima linea nella ricerca di tale nuovo linguaggio. Il primo stile di scrittura che svilupparono fu il *Kahlschlag* (radice e ramo) — uno stile volutamente anti-metaforico che cercava un realismo fotografico. Il suo obiettivo principale era quello di rappresentare la realtà in modo distaccato, promuovendo una risposta critica oggettiva tra il pubblico. Sopra ogni altra cosa si cercavano i "fatti". Molti di questi scrittori iniziarono la loro carriera nel giornalismo e nella radio.

Anche nello *Yishuv*, la radio contribuì alla diffusione della "nuova" lingua in cui l'ebraico sostituiva ufficialmente lo yiddish, la lingua della diaspora associata a sottomissione e vittimismo. In teoria, l'ebraico moderno, sebbene le sue radici siano profonde nelle Scritture, doveva essere il linguaggio lungimirante del nuovo Stato. L'ebraico era associato alle radici palestinesi dell'ebraismo: l'ebreo come eroe biblico piuttosto che vittima deprivata.

Inizialmente, le identità nazionali emergenti erano generate da una reazione contro immagini indesiderabili più vecchie piuttosto che dalla formulazione di nuovi concetti. La nuova identità tedesca, sia a Est che a Ovest, si sviluppò dal rifiuto del nazismo e delle sue associazioni culturali. Gli scrittori della Germania occidentale cercarono continuità tra loro e quelli dell'Illuminismo, mentre gli scrittori dell'Est erano visti come gli eredi della tradizione comunista antifascista. L'immagine sionista era articolata presentandola come l'antitesi di tutto ciò che la Diaspora rappresentava. Le nuove identità si definivano in relazione al loro "altro".

Il "divorzio" tedesco dal loro passato nazionalsocialista fu anche incoraggiato dai tentativi di rieducazione degli Alleati. I processi per crimini di guerra, in particolare quelli di Norimberga, furono progettati per avere un effetto pedagogico.<sup>9</sup> Si pensava che ai tedeschi dovessero essere mostrate nei crudi particolari le atrocità commesse dai loro capi, dall'esercito e dalla loro stessa apatia. I cinegiornali di BBC, British Movietone e American Fox Movietone sulla liberazione di Belsen e di altri campi vennero proiettati nei cinema. Ad esempio, *Atrocities — the Evidence*, girato a Buchenwald, fu

<sup>6</sup>Sidra Dekoven Ezrahi, *By Words Alone: the Holocaust in Literature*, University of Chicago Press, 1980, p. 11: "Alcuni dei principali scritti postbellici in Germania sono stati letti come un tentativo di epurare, attraverso sottili parodie e ironiche inversioni di modi e di forme letterarie tradizionali, la lingua e la letteratura dalle loro implicazioni nei crimini del nazismo."

<sup>7</sup>La loro preoccupazione contemporanea nasceva dagli scritti di Wittgenstein sul linguaggio ed il pensiero negli anni '20. Si veda: Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, trad. D.F. Pears & B.F. Guinness con introduzione di Bertrand Russell, Routledge & Kegan Paul, 1961. (Pubblicato originalmente in Germania nel 1921).

<sup>8</sup>Raul Hilberg, *The Destruction of European Jewry*, Quadrangle Books, 1961, p. 216.

<sup>9</sup>Bradley F. Smith, *The Road to Nuremberg, The Documentary Record 1944-1946*, Hoover Institute Press, 1982, p. x.

distribuito nell'aprile del 1945 e mostrato per la prima volta a Berlino.<sup>10</sup> Coloro che vivevano vicino ai campi di concentramento furono fatti sfilare davanti ai cadaveri:

I loro nasi furono sbattuti nella sporcizia nazista. In alcuni punti i soldati occupanti li costrinsero fisicamente a visitare i campi di concentramento nazisti e persino a riesumare i corpi in decomposizione di Buchenwald e Belsen. I giornali erano pieni di storie d'orrore delle atrocità naziste.<sup>11</sup>

*Der SS Staat: Das System der deutschen Konzentrationslager* di Eugen Kogon, scritto quattro settimane dopo la sua liberazione da Buchenwald, fu pubblicato in Germania, nel dicembre del 1945.<sup>12</sup> In esso, descrisse sistematicamente il viaggio di un essere umano attraverso il mondo dei campi di concentramento. James Stern, nel 1945, registrò di aver visto dei poster con la didascalia "Who Is Guilty?" ("Chi è colpevole?") su vetrine, alberi e recinzioni. Sotto la frase c'erano fotografie di prigionieri emaciati dei campi di concentramento. A volte il poster rispondeva alla sua stessa domanda con la frase "You Are Guilty" ("Tu sei colpevole"). Questo accadeva meno di una settimana dopo la resa incondizionata della Germania. Stern registrò il silenzio e il vero shock dei gruppi di tedeschi che si radunavano attorno a questi manifesti.<sup>13</sup> Gli Alleati volevano infondere l'idea di "colpa collettiva", ma la reazione a questa campagna educativa degli Alleati fu mista. Martha Gellhorn, tornando in Germania, notò che molti tedeschi credevano che l'autenticità delle fotografie fosse dubbia; alcuni insistevano sul fatto che avevano avuto origine dall'intelligence russa e che in realtà fossero immagini di prigionieri di guerra tedeschi.<sup>14</sup> Christa Wolf afferma che molti tedeschi reagirono negando ciò che già conoscevano e puntarono il dito della responsabilità su una minoranza di funzionari governativi e psicopatici.<sup>15</sup> Nel 1947 Karl Jaspers (che era stato imprigionato a Dachau) pubblicò *Die Schuldfrage* (ed. ital. *La colpa della Germania*) che coinvolgeva i comuni tedeschi, a vari gradi di responsabilità, negli orrori:

Eravamo cittadini tedeschi al tempo in cui i crimini venivano commessi dal regime che si autodefiniva tedesco... La distruzione di qualsiasi ordinamento politico tedesco decente e veritiero deve avere le sue radici anche nei modi di condotta della maggioranza della popolazione tedesca. Un popolo risponde per il suo ordinamento politico... Siamo collettivamente responsabili.<sup>16</sup>

La nozione di colpa collettiva divenne una questione avversa. Quando le truppe alleate liberarono i campi di concentramento, Thomas Mann osservò con vergogna che era stata necessaria una forza esterna per sconfiggere la Germania quando i suoi connazionali avrebbero dovuto liberarsi da soli. Si rammaricava che la fibra morale del suo

<sup>10</sup>Filmati Pathé e Fox al British Film Institute, Londra.

<sup>11</sup>Constantine Fitzgibbon, *Denazification*, Michael Joseph 1969, p. 12.

<sup>12</sup>Eugen Kogon, *The Theory and Practice of Hell*, trad. Heinz Norcien, Octagon Books, 1973.

<sup>13</sup>James Stern, *The Hidden Damage*, Harcourt Brace, 1947, p. 95.

<sup>14</sup>Martha Gellhorn, "Ohne Mich: Why I Shall Never Return to Germany", pubblicato su *Granta*, Vol. 42 (Inverno 1992), Penguin Publications, p. 203.

<sup>15</sup>Wolf, *A Model Childhood*, p. 39: "Chiunque in seguito affermò di non essere a conoscenza dei campi di concentramento aveva completamente dimenticato che la loro creazione era stata riportata sui giornali... avevano davvero dimenticato. Completamente. Guerra totale: totale amnesia.

<sup>16</sup>Karl Jaspers, "The Question Of German Guilt", trad. A. B. Ashton, in Jaspers, *Philosophy*, Vol. 3, University of Chicago Press, 1970, p. 389.



popolo fosse stata collettivamente corrotta. Walter von Molo rispose a Thomas Mann in una lettera aperta stampata nell'agosto 1945 sul *Münchener Zeitung*, respingendo la sua accusa di responsabilità collettiva tedesca siccome il tedesco medio di strada (o addirittura, della Wehrmacht o Luftwaffe) aveva poco in comune con gli psicopatici che avevano gestito i campi.<sup>17</sup> Mann ripeté la sua tesi nel suo romanzo del 1947, il *Doctor Faustus*:

Chiamiamole le sinistre possibilità della natura umana in generale che qui è venuta alla luce. È stato il popolo tedesco, nelle sue decine di migliaia, nelle loro centinaia di migliaia, che ha commesso ciò di cui l'umanità rabbrivisce.<sup>18</sup>

L'evento più importante che accrebbe la foga del dibattito fu il processo di Norimberga iniziato nel 1946 e seguito da dodici processi minori. Questi dovevano fungere da lezione per tutti i cittadini tedeschi che erano stati coinvolti col nazismo a tutti i livelli.<sup>19</sup> Come aveva ammonito Sheldon Glueck, professore di diritto ad Harvard e membro di "La commissione per i processi e le pene dei criminali di guerra dell'Assemblea internazionale di Londra, Unione delle Nazioni Unite", a meno che i tedeschi "non vedessero puniti almeno i principali responsabili di brutalità, le basi stesse del loro benessere mentale e morale ne sarebbero minati."<sup>20</sup>

Norimberga, tuttavia, si dimostrò controproducente per il programma di rieducazione proposto dagli Alleati. Il processo iniziò compromettendo la propria credibilità con l'accusa iniziale che nell'atto stesso di iniziare una guerra la Germania aveva commesso un crimine. Tale accusa non aveva precedenti. Inoltre, i sovietici, che avevano essi stessi commesso atrocità, erano presenti sulla panchina dei pubblici ministeri.<sup>21</sup> Come sostenne Göring mentre testimoniava, il tutto sembrava un chiaro caso di storia e giustizia dei vincitori. Il fatto che non esistesse un precedente giudiziario per un simile processo, sostiene Jürgen Moltmann, incoraggiava la discussione popolare sulle ramificazioni legali più di ogni altra cosa e i tedeschi ordinari erano più assorti nei dibattiti sulla discutibile legalità del processo piuttosto che su questioni di responsabilità individuale.<sup>22</sup>

Ma l'aspetto più dannoso del processo risiedeva nella natura degli accusati. Il silenzioso e talvolta sconclusionato Rudolf Hess sembrava una figura particolarmente patetica. Julius Streicher venne considerato semplicemente come un maniaco demenziale. Ci fu anche una diffusa protesta per il fatto che il capo delle operazioni, Alfred Jodl, e il capo dell'esercito tedesco, il generale Wilhelm Keitel, dovessero essere condannati sulla stessa base di Streicher, Göring o Bormann. Furono tutti condannati a

<sup>17</sup>Krispyn, *Anti-Nazi Writers in Exile*, p. 152.

<sup>18</sup>Thomas Mann, *Doctor Faustus: The Life of The German Composer Adrian Leverskuhn as Told by a Friend*, trad. H.T. Lowe-Parker, Penguin, 1968, p. 462.

<sup>19</sup>Sebbene i processi di Dachau culminassero in 425 esecuzioni quasi tutte eseguite prima del 1947, furono i processi di Norimberga a catturare l'attenzione dei media perché erano i responsabili politici ad essere processati.

<sup>20</sup>Sheldon Glueck, *War Criminals – Their Prosecution and Punishment*, New York: Alfred A. Knopf, 1948. Citazione presa dal 1944 durante le fasi di pianificazione della struttura per i Processi dei Criminali di Guerra.

<sup>21</sup>Per esempio, i russi avevano assassinato 15.000 ufficiali polacchi nella foresta di Katyn durante la primavera 1940.

<sup>22</sup>Jürgen Moltmann, *Forgiveness and Politics. Forty-Nine Years After the Stuttgart Confession*, New World Publications, 1987, pp. 40-52.

morte.<sup>23</sup> Per altri, la punizione sembrò indulgente: alcuni di coloro giudicati colpevoli ricevettero meno di quattro anni di reclusione. I britannici si erano opposti al processo in primo luogo, ritenendolo inutile. Non parteciparono ai dodici processi successivi,<sup>24</sup> poiché non davano credito alla nozione dei crimini di guerra, e il popolo tedesco si sentì giustificato nel seguirne l'esempio. Inoltre, i veri criminali, secondo il processo, furono un gruppetto di folli nei cui crimini l'uomo di strada non era implicato. I tedeschi comuni quindi potevano sentirsi giustificati. Avevano fatto la cosa giusta standosene da parte, aspettando che le nuvole della tempesta nazista passassero.

Un altro modo in cui le autorità di occupazione influenzarono il modo in cui gli anni della guerra vennero considerati fu attraverso politiche culturali. Nel 1945 la Germania, sebbene teoricamente divisa in quattro settori sotto le autorità di occupazione alleate, era in realtà divisa in due campi politici: est e ovest. Le varie autorità iniziarono a vedere i vantaggi del teatro come un mezzo per mobilitare e rieducare le masse. Tuttavia, erano anche consapevoli dei pericoli intrinseci del teatro. La natura pubblica del teatro con la sua reazione collettiva della platea era considerata una miscela potenzialmente pericolosa. Nei settori occidentali, era richiesta una licenza dalle forze d'occupazione per riaprire un teatro e una seconda licenza doveva essere ottenuta per ogni produzione e ogni spettacolo successivo.<sup>25</sup> La programmazione dei teatri tedeschi del dopoguerra era quindi controllata dalle forze d'occupazione. Il *Generale del diavolo* di Zuckmayer fu bandito dagli americani fino al 1947 perché la figura del generale Harras era considerata ambigua e troppo "simpatica". Fu anche bandito nel settore francese, come anche *Draußen vor der Tür* (*Fuori davanti alla porta*) di Wolfgang Borchert — un dramma che era considerato troppo nichilista per servire a un qualsiasi fine costruttivo.<sup>26</sup>

Anche nello *Yishuv*, le autorità influenzarono il programma culturale offerto. Il grado in cui il palcoscenico era considerato un'utilità pubblica può essere visto confrontando il dramma di Aharon Megged del 1958 *Hannah Senesh* con il suo romanzo *Fortunes of a Fool* stampato solo un anno dopo.<sup>27</sup> Nella realtà, Hannah Senesh era un'ebrea ungherese, che era emigrata in Palestina. Durante la guerra si offrì volontaria per essere inviata dietro le linee nemiche come spia. Fu catturata, torturata e fucilata. *Hannah Senesh* presenta un ritratto idealizzato di Israele come un'utopia morale con soldati coraggiosi e giusti. *Fortunes of a Fool*, tuttavia, è un'accusa al militarismo israeliano. Particolarmente controverso è il confronto del romanzo tra arabi ed ebrei come vittime e israeliani e nazisti come oppressori. Il vocabolario che gli israeliani di Megged usano per riferirsi agli arabi (per esempio, "carogne" e "pagani") era inteso ad evocare l'uso da parte dei nazisti di termini simili ("parassiti"). Megged evidenzia gli arabi come vittime indifese e gli israeliani come persecutori. Una bambina araba è descritta come una gallina sacrificale che si dibatte nel suo stesso sangue.<sup>28</sup> I solda-

<sup>23</sup>*The Nuremberg Trial and International Law*, curr., George Ginsburgs & V.N. Kudriavtsev, Martinus Nijhoff Publishers, 1990, p. 275.

<sup>24</sup>Peter Taylor, "Myths & Memories of World War Two", BBC2 (25 giugno 1995).

<sup>25</sup>Licht-Knight, *Reconstruction in the West German Theatre*, p. 29.

<sup>26</sup>Christopher Innes, *Modern German Drama – A Study in Form*, Cambridge: Cambridge University Press, 1979, p. 24.

<sup>27</sup>Aharon Megged, "Hannah Senesh", trad. Michael Taub, in *Modern International Drama*, Vol. 27.1 (Autunno 1993), pp. 101-134.

Aharon Megged, *Fortunes of a Fool*, trad. Aubrey Hodes, Random House & Gollancz, 1962.

<sup>28</sup>Megged, *Fortunes of a Fool*, p. 247.

ti israeliani, come i nazisti prima di loro, provano un sadico piacere nell'umiliare la popolazione araba:

Per lui era solo una forma di divertimento, e durante il nostro viaggio fece battute coi prigionieri, parlò con loro in ebraico, si prese gioco di loro in yiddish, fece domande stupide sulle loro mogli, promise loro tutte le delizie della vita nell'altro mondo, e si godette il fatto che loro non capivano una sola parola di ciò che stava dicendo.<sup>29</sup>

Un simile parallelismo sul palco sarebbe stato impossibile. Recentemente, nel 1988, *La Sindrome di Gerusalemme* di Yehoshua Sobol fu costretto a chiudere all'Habima dopo proteste pubbliche per identiche analogie.<sup>30</sup> Il protagonista di Megged termina il romanzo con un appello e un avvertimento al suo collega israeliano:

Il male genera il male... e deve essere fermato una volta per tutte. Qualcuno deve fermarlo ad un certo punto. Perché un'uccisione porterà ad un'altra e un'umiliazione porterà ad un'altra e non ci sarà mai fine.<sup>31</sup>

La scrittura di Megged mostra che alcuni temi erano accettabili per la sfera privata del romanzo ma non per il pubblico dominio del teatro. Si pensava che il teatro dovesse presentare determinati messaggi. Le considerazioni artistiche erano subordinate. Come scrive Shosh Avigal, "Fino agli anni '60 le recensioni teatrali si riferivano quasi esclusivamente al contenuto ideologico o al messaggio morale e nazionale delle opere teatrali".<sup>32</sup>



Gli anni 1945-1959 furono un periodo di silenzio sulla questione dell'Olocausto, un periodo di transizione in cui furono rimodellate le vecchie strutture politiche e ridisegnate le mappe dell'Europa e del Medio Oriente. C'era poco tempo per soffermarsi sul passato. Negli Stati Uniti e in Israele, dove la maggior parte dei sopravvissuti era emigrata, poca attenzione fu data alle loro storie. Come scrive Raul Hilberg:

Le società del dopoguerra di Israele e degli Stati Uniti guardavano al futuro e questi paesi si trovavano inoltre di fronte a nuovi avversari: Israele con gli arabi e gli Stati Uniti con l'Unione Sovietica. Il sopravvissuto non aveva pubblico e spesso sentiva l'isolamento di chi non poteva essere compreso. Furono scritte molte memorie, ma non per un grande pubblico.<sup>33</sup>

Quando furono fatti tentativi di articolare la storia recente, dominavano questioni come "quale" passato e "come" presentarlo. In che modo l'Olocausto si inserì nelle storie della seconda guerra mondiale, della Germania e del popolo ebraico? L'Olocausto era al centro del conflitto europeo o era una trama secondaria? Chi erano i veri

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 253.

<sup>30</sup> Joshua Sobol, *The Jerusalem Syndrome*, Tel Aviv, 1988.

<sup>31</sup> Megged, *Fortunes of a Fool*, p. 271.

<sup>32</sup> Shosh Avigal, "Patterns and Trends in Israeli Drama and Theater, 1948 to Present", in Ben Zvi, cur., *Theater in Israel*, pp. 9-50; p. 10.

<sup>33</sup> Hilberg, *Perpetrators, Victims and Bystanders*, pp. 190-1.

autori e chi erano le vere vittime? Tutte le parti interessate avevano interessi acquisiti in cui la storia doveva essere registrata. Ad esempio, come comunista, Eugene Kogon diede pochissimo spazio alla storia ebraica nella sua cronaca di Buchenwald.

In generale, le narrazioni emerse possono essere descritte come una fuga dal passato recente con un ritiro nel passato remoto. Per i tedeschi, la preferenza per la messa in scena di opere dell'Illuminismo accompagnata dal breve ritorno all'Espressionismo, al fatalismo romantico e ai temi "Piccolo Uomo" del primo dopoguerra nella nuova letteratura segnalava un ritiro nel passato. Nello *Yishuv*, l'adozione dell'ebraico si rivelò una mossa tipo Giano Bifronte. "L'ebraico è essenzialmente un linguaggio scritturale, la cui modernizzazione sorprendentemente rapida ha fatto ben poco per oscurare le sue radici bibliche", scrive Howard Needler. L'ebraico è irrevocabilmente legato "alla catena delle lamentazioni".<sup>34</sup> Quando furono fatti tentativi di scrivere sull'Olocausto in ebraico, l'evento fu comunque registrato cognitivamente come inserito nella tradizionale risposta lamentativa.

Tuttavia gli anni 1945-59 non possono essere liquidati come un periodo totalmente muto sull'Olocausto. Alcuni cambiamenti sono riconoscibili, risultanti da cambiamenti nelle arene economiche, intellettuali e politiche. Nel primo decennio successivo alla guerra, furono rapidamente formulate teorie politiche e storiografiche, accompagnate da ampi cambiamenti non solo nello *Yishuv* e in Germania, ma in Europa e nel Medio Oriente. Pertanto, questo **Capitolo 2** è suddiviso in tre inquadrature temporali: **1945-1947/8; 1948-1954; 1955-1960.**

L'ultima questione è sapere se dal fondo delle tenebre un essere può brillare.

– Karl Jaspers

## 2.2 1945-47/8 Transizione

### Germania divisa

Gli immediati anni del dopoguerra furono caratterizzati dalla necessità di trovare soluzioni pragmatiche alle conseguenze della sconfitta della Germania, piuttosto che riflettere sul recente passato. Molte città erano state ridotte allo stesso stato di Dresda. Sette milioni di tedeschi erano stati uccisi, tra cui oltre tre milioni di civili.<sup>35</sup> Nella sola zona britannica fu stimato che il 22% degli alloggi era stato distrutto con un ulteriore 35% gravemente danneggiato. Molti dormivano nelle cantine o nelle strade. Nuovi programmi abitativi non furono avviati fino alla fine del decennio e anche alla fine del 1950 c'era ancora un grave deficit abitativo.<sup>36</sup> Tale situazione venne aggravata da un afflusso di circa dieci milioni di profughi provenienti da aree europee germanofone ora sotto l'autorità degli Alleati.<sup>37</sup> Inoltre, le industrie basilari e le reti di comunicazione

<sup>34</sup>Howard Needler, "Red Fire upon Black: Hebrew in the Holocaust Novels of K. Tsetnik", in *Writing and the Holocaust*, cur., Berel Lang, Holmes and Meier, 1988, pp. 234-44.

<sup>35</sup>Berghahn, *Modern Germany*, p. 178.

<sup>36</sup>Alan Kramer, *The West German Economy 1945-1955*, Berg Publishers, 1991, pp. 71-2.

<sup>37</sup>Charles Maier & Günter Bischoff, cur., *The Marshall Plan and Germany*, Berg Publishers, 1991, p. 5.

erano state distrutte. Ma i maggiori problemi, come scoprirono le potenze alleate che entravano a Berlino, erano le riserve insufficienti di cibo e carburante. In molte zone della Germania, la gente era sull'orlo della fame.<sup>38</sup> Quando il Supreme Headquarters Allied Expeditionary Force in Europa fece l'inventario delle scorte di cibo nella zona di occupazione occidentale, riscontrò che c'era solo cibo sufficiente per la durata al massimo di sessanta giorni.<sup>39</sup>

In tale atmosfera il popolo tedesco ebbe poco tempo per riflettere sulle atrocità naziste. Avevano la propria vita da ricostruire e i propri morti da piangere. Come scrisse Karl Jaspers:

Semplicemente non si vuole più soffrire. Si vuole sfuggire alla miseria e vivere, ma non c'è desiderio di meditare. L'umore è come se ci si aspettasse di essere compensati dopo la terribile lunga sofferenza o almeno di essere confortati; ma non si vuole essere aggravati dalla colpa.<sup>40</sup>

Con la fame, i senzateo e un'economia che correva su un sistema di baratto (le sigarette americane erano la valuta più ricercata e conveniente), le autorità alleate naturalmente diedero la priorità alle pressanti questioni domestiche, avendo poco tempo per la questione delle arti.

Tuttavia, questo atteggiamento iniziale non durò a lungo. Le arti dovevano svolgere un ruolo importante nel modellare l'immagine della Germania del dopoguerra — un'immagine che era già stata decisa alla Conferenza di Yalta nel febbraio 1945.<sup>41</sup> Roosevelt e Churchill concordarono sul fatto che una forte Germania del dopoguerra fosse desiderabile per due motivi. In primo luogo, avrebbe agito come uno stato cuscinetto logistico contro l'Unione Sovietica (gli americani credevano che Stalin nutrisse ambizioni espansionistiche). In secondo luogo, una Germania economicamente debole e impoverita sarebbe stata una tensione finanziaria per i vincitori, trascinando forse l'economia mondiale in un'altra depressione simile a quella alla fine della prima guerra mondiale. Gli americani, in particolare, avevano tutto da guadagnare creando condizioni favorevoli per promuovere una Germania forte ma conforme, integrata nell'economia globale. Per "globale", Roosevelt intendeva "americana". Così fece il suo successore, Harry Truman. A partire dal 1945, gli Stati Uniti riuscirono a mantenere la crescita economica solo espandendo i mercati esteri. La Germania doveva quindi essere espurgata superficialmente dai nazisti, ricostruite le sue comunicazioni e industrie, e la sua economia integrata nella sfera di influenza occidentale il più presto possibile. Nella coscienza popolare, la battaglia ideologica della democrazia occidentale contro i nazisti fu sostituita con una democrazia occidentale contro lo stalinismo. Fu in questo

<sup>38</sup>C. Mayer, *The German Recovery and The Marshall Plan*, Edition Atlantic Forum, 1969, p. 24. Il grano era trasportato in Germania e il razionamento organizzato, ma i livelli di consumo rimasero appena al di sopra del livello di fame per i primi anni di pace. È stato stimato che l'apporto calorico medio per un cittadino tedesco fosse inferiore a 1.500 *per diem*. Nel settore francese era più vicino a 1000. Il lavoratore manuale medio richiede circa 2.500-3.000 calorie al giorno solo per mantenere il suo peso — La lotta per la sopravvivenza divenne la routine quotidiana. *Ibid.*, p. 14: "La scarsità di cibo immobilizzò tutti gli sforzi industriali e commerciali. Mantenere la nuda esistenza richiedeva quasi tutta l'energia e l'ingegno di uomini e donne per sopravvivere. I loro soldi erano quasi senza valore perché nessuno sapeva dove sarebbe finita l'inflazione."

<sup>39</sup>Berghahn, *Modern Germany*, p. 180.

<sup>40</sup>*Ibid.*, p. 185.

<sup>41</sup>Vadney, *The World After 1945*, pp. 36-42.

frangente che fu arruolato l'aiuto delle arti. Ad esempio, la genesi del *Gruppo 47* dovette molto agli americani. Il generale Eisenhower aveva impartito l'ordine di radunare e preparare un'élite di scrittori, insegnanti e amministratori antifascisti tedeschi, di cui Kolbenhoff, Andersch e Richter furono i primi.<sup>42</sup> Inoltre, ex nazisti "utili" venivano impiegati segretamente dalle autorità americane. Ad esempio, Reinhard Gehlen (precedentemente responsabile dello spionaggio nazista dietro le linee russe) fu reclutato per scopi di intelligence americana contro i sovietici.<sup>43</sup> La Guerra Fredda fu inizialmente un conflitto fasullo iniziato perché le zone occidentali dovevano essere portate sotto la sfera occidentale di influenza mentre c'era tempo per sfruttare la situazione contro una Russia debilitata. Come T. E. Vadney scrive:

In effetti, l'immagine della Cortina di Ferro era un dispositivo di propaganda per generare supporto verso le iniziative occidentali contro l'URSS proprio in un momento in cui c'era ancora l'opportunità di agire.<sup>44</sup>

Ma il programma culturale americano era *ad hoc* e disorganizzato rispetto a quello sovietico. I russi avevano mobilitato attività culturali nel loro settore prima ancora che l'idea fosse venuta in mente alle autorità di occupazione occidentali. Stalin sperava di attirare gli abitanti della zona orientale tedesca nella sfera di influenza dell'URSS. Il programma sovietico immediato fu di "persuasione" e non di "coercizione".<sup>45</sup> Per Stalin, la rivoluzione mondiale sarebbe stata concepibile solo quando l'URSS fosse diventata un'entità abbastanza forte di per sé. Dopo il 1945 l'URSS non poteva nutrire e proteggere i propri cittadini, figuriamoci gli abitanti di quelli che in seguito sarebbero stati definiti i suoi "satelliti". Le politiche culturali sovietiche plasmarono la narrativa di guerra per i tedeschi dell'est.

Scrittori e politici sovietici percepivano la Seconda Guerra Mondiale come una battaglia ideologica tra la Russia – la culla del comunismo – e la Germania - il fondamento del fascismo. In numero di morti e feriti, la Russia subì le maggiori perdite — sia militari che civili. Fino alla primavera del 1944, i sovietici combatterono da soli la guerra in Europa mentre gli inglesi e gli americani continuavano a rinviare un'invasione europea.<sup>46</sup> Nel 1945 il numero di vittime parlava da solo: è stato stimato che

<sup>42</sup>Peter Demetz, *After the Fires – Recent Writing in the Germanies, Austria & Switzerland*, Harcourt Jovanovich, 1986, p. 3.

<sup>43</sup>Vadney, *The World After 1945*, p. 204: "Effettivamente, l'evidenza suggerisce che centinaia di funzionari nazisti furono portati segretamente negli Stati Uniti e che ad alcuni fu persino fornita la cittadinanza americana come parte di una copertura." Gli americani portarono segretamente Werner von Braun (lo sviluppatore del razzo V2) negli Stati Uniti dove lavorò per l'agenzia spaziale americana. Klaus Barbie, il famoso macellaio di Lione, ricevette una nuova identità e venne utilizzato dall'intelligence americana.

<sup>44</sup>*Ibid.*, p. 50.

<sup>45</sup>Stalin aveva seguito il piano del "Socialismo in un solo paese" dopo aver espulso Trotsky dal partito nel 1920. Mentre Trotsky credeva fermamente che il successo del comunismo potesse essere possibile solo in un mercato integrato a livello globale, Stalin era diffidente nei confronti dei pericoli insiti nel concetto di un monolite comunista gigante in un'epoca in cui l'economia sovietica era ancora in difficoltà. Nonostante l'esilio di Trotsky, egli rimase un pericolo per la sicurezza di Stalin. Fu assassinato nel 1940.

<sup>46</sup>Vadney, *The World After 1945*, pp. 33-4. Stalin era convinto che strategicamente la sconfitta della Germania sarebbe arrivata solo dopo un'invasione totale, dal mare. Ciò non accadde fino alla primavera del 1944, quando Stalin disse agli Alleati che era giunto il momento di partecipare e di contribuire a ridurre "gli enormi sacrifici degli eserciti sovietici rispetto ai quali i sacrifici degli eserciti anglo-americani sono insignificanti".

20.000.000 di civili e soldati sovietici persero la vita, rispetto a un totale complessivo di 1.000.000 di morti alleati in tutti i teatri di guerra messi insieme.<sup>47</sup> I militari americani morti ammontarono a 400.000.<sup>48</sup> La guerra di Hitler contro i russi fu ideologica. Le SS, per esempio, furono indottrinate, attraverso il creatore del movimento, Theodor Eicke,<sup>49</sup> affinché estirpassero sia i comunisti che gli ebrei.<sup>50</sup> Le prime gasazioni sperimentali registrate ad Auschwitz nel settembre del 1941 avvennero su 600 prigionieri di guerra russi e 300 ebrei.<sup>51</sup> Molti prigionieri russi morirono nei campi di concentramento, per gasazione, lavoro forzato e fame. Inoltre, molti morirono a seguito di esperimenti medici.

Ma, nonostante la distruzione e l'imperativo politico comunista, Stalin non seguì una linea dogmatica. Poiché la devastazione nel cuore industriale era stata così immensa, la preoccupazione principale della Russia fu il consolidamento e la riparazione, non il dominio del mondo. A tal fine Stalin incoraggiò i governi custodi dei vari paesi a lavorare con i vecchi regimi per indurre una filosofia di "autoaiuto" piuttosto che favorire speranze di aiuti sovietici. Sebbene la nazionalizzazione venisse introdotta nel settore orientale della Germania, fu incoraggiata anche l'imprenditoria privata, così come lo fu l'istituzione di partiti politici indipendenti molto prima che lo stesso fosse realizzato nei settori occidentali.<sup>52</sup> I sovietici cercarono di influenzare e persuadere un potenziale nuovo alleato, non di schiacciare la popolazione sottomettendola. Le arti, in particolare il cinema, furono un mezzo educativo ideale in questo programma di "persuasione". Il 3 luglio 1945 venne fondata a Berlino la *Der Kulturbund zur Demokratischen Erneuerung Deutschland* (Alleanza Culturale per il Rinnovamento della Germania Democratica) per riunire artisti e intellettuali e incoraggiare la scrittura e l'editoria.<sup>53</sup> Non appena i sovietici entrarono a Berlino, tutti gli attori furono rimessi nei loro ex teatri. Privilegi speciali, come pacchi alimentari, furono assegnati agli attori e al personale teatrale.<sup>54</sup> Le autorità di controllo delle zone occidentali, al confronto, richiesero a ciascun artista di rispondere a un questionario di de-nazificazione al fine di valutare la loro desiderabilità. Tuttavia, fu solo dopo il Blocco di Berlino del 1948 che i russi iniziarono a mobilitare tutte le risorse del teatro per direttive politiche. Il loro mass medium preferito fu il film. I sovietici fondarono rapidamente la società di produzione cinematografica, *Deutsche Film Aktiengesellschaft (DEFA)* con licenza russa nel 1946. Anton Kaes riassume il suo lavoro nei primi anni del dopoguerra:

All'inizio produsse un gran numero di film che trattavano delle radici psicologiche e sociali del nazionalsocialismo, condannando quelle carat-

<sup>47</sup>L'esatto bilancio delle vittime rimase incerto negli immediati anni del dopoguerra poiché Stalin voleva nascondere fino a che punto la Russia fosse stata debilitata dalla guerra.

<sup>48</sup>Vadney, *The World Since 1945*, p. 47.

<sup>49</sup>Sydnor, *Soldiers of Destruction*, pp.3-36.

<sup>50</sup>Vadney, *The World Since 1945*, p. 34: Al culmine dell'Operazione Barbarossa 199 divisioni tedesche e 63 dall'Asse ungherese, rumeno, bulgaro e finlandese combattevano al fronte orientale.

<sup>51</sup>Gilbert, *The Holocaust*, p. 239.

<sup>52</sup>Peter Demetz, *After the Fires*, p. 109. Il Capo della Zona d'Occupazione Sovietica, Generale Zhuhkov, il 10 giugno 1945 promulgò una dichiarazione che permetteva il ristabilimento dei partiti antifascisti molto prima che gli Alleati facessero lo stesso. Entro il 5 luglio 1945, quattro partiti si furono registrati.

<sup>53</sup>*Ibid.*, p. 111. Uno dei primi libri pubblicati fu il bestseller internazionale di Theodor Plievier, il romanzo contro la guerra intitolato *Stalingrad* nel 1945.

<sup>54</sup>Licht-Knight, *Reconstruction in the West German Theatre*, p. 44.

teristiche – sottomissione, obbedienza, apatia politica – che avevano permesso al fascismo di svilupparsi in Germania.<sup>55</sup>

Film come *l’Affaire Blum* (“L’Affare Blum”, diretto da Erich Engels nel 1947) e *Die Mörder sind unter uns* (“Gli assassini sono tra noi”, 1946) di Wolfgang Staudte si occupavano delle cause del nazionalsocialismo, della colpa e dell’espiazione. Quest’ultimo racconta la storia di un ex capitano dell’esercito, Bruckner, che è responsabile del massacro di una comunità polacca. Dopo la guerra, cerca di nascondere il suo passato avviando un’attività e stabilendosi in una rispettabile vita familiare. Inseguito da uno sconosciuto che cerca vendetta, Bruckner si rende conto che può espiare il suo passato solo attraverso un processo pubblico. Arthur Elton, consigliere per il Controllo dei servizi di informazione in Germania, osservò che i film realizzati sotto i sovietici, come *Die Mörder sind unter uns*, erano “preferenziali” rispetto a quelli realizzati nelle zone occidentali, ad esempio *In jenen Tagen* (*In quei giorni*) di Helmut Käutner, concesso in licenza dagli inglesi. Quest’ultimo, sostenne, mostrava i comuni tedeschi come “orfani della tempesta”, mentre il film di Staudte “evita questi pericoli” e poneva la responsabilità di Hitler nelle normali mani dei tedeschi.<sup>56</sup> Scrittori e registi nell’est furono incoraggiati a creare pezzi che avrebbero avuto un effetto terapeutico sulla nazione. Come lo descrive Ian Wallace, dovevano agire come una squadra di Professori Henry Higgins in un paese di tante Eliza Doolittle.<sup>57</sup>

Tuttavia i cineasti tedeschi nella zona sovietica descrivevano i vari gruppi perseguitati come vittime uguali in quella che era definita una guerra di classe.<sup>58</sup> “L’obiettivo principale dei loro film sembra essere quello di glorificare il lavoratore socialista”, scrivono Robert e Carol Reimer.<sup>59</sup> Secondo le storie di questi film, il proletariato tedesco era stato oppresso dai nazisti fascisti e la responsabilità dei campi di sterminio era condivisa dai “pochi” al potere. I fascisti erano stati sconfitti dai “veri” democratici, i comunisti. La popolazione tedesca stessa era stata vittima. La parola “liberati” divenne la pietra angolare della narrativa bellica comunista. I tedeschi non erano stati “sconfitti” ma salvati dai russi e, soprattutto, dalla loro stessa resistenza comunista. Molta importanza venne data all’attività anti-nazista tedesca e si cercò una continuità tra la resistenza comunista tedesca e le figure tedesche emergenti nell’arena politica del settore sovietico.<sup>60</sup> Nel settore orientale non ci fu quindi l’“Ora Zero”. Fin dall’inizio si cercò di identificare il nuovo Stato emergente con la resistenza tedesca e il comunismo sovietico.

In ogni modo, in contrasto con questa emergente storiografia sovietica, alcuni film della Germania orientale si concentrarono sulla specifica catastrofe ebraica. *L’Affaire Blum*, per esempio, si basava su un noto processo antisemita che ebbe luogo nella Germania provinciale negli anni ’20, dove un uomo d’affari ebreo fu incastrato per

<sup>55</sup>Anton Kaes, *From Hitler to Heimat: The Return of History in Film*, Harvard University Press, 1989, p. 11.

<sup>56</sup>Roger Marvell & Heinrich Fraekel, *The German Cinema*, J. M. Dent & Sons, p. 111.

<sup>57</sup>Ian Wallace, “Teacher or Preacher? The Role of the Writer in the GDR”, in *New German Studies*, Vol. 10 n. 1. (Primavera 1982), pp. 1-20; p. 5.

<sup>58</sup>Ironia della sorte, in URSS, l’antisemitismo aveva una lunga tradizione e doveva essere usato molte volte dopo il 1945 come mezzo d’oppressione politica o per generare isteria di massa.

<sup>59</sup>Robert C. Reimer & Carol J. Reimer, *Nazi-retro Film. How German Narrative Cinema Remembers the Past*, Macmillan International, 1992, p. 133.

<sup>60</sup>Judith Ryan, *The Uncompleted Past. Postwar Gennan Novels and the Third Reich*, Wayne State University Press 1983, p. 16.



omicidio. *Ehe im Schatten* ("Matrimonio tra le ombre", 1947) del regista Kurt Maetzig, racconta la storia dell'attore Joachim Gottschalk, e di sua moglie ebrea, Meta Wolff, che furono portati al suicidio dalla persecuzione nazista. Ma molti altri cineasti si concentrarono sulla classe operaia tedesca e, dove si faceva riferimento alle atrocità, personaggi polacchi o non specifici furono sostituiti agli ebrei. Per il pubblico della Germania orientale la tragedia ebraica cominciò a scomparire dal racconto di guerra.

Mentre i cineasti che lavoravano tramite il DEFA stavano tentando di venire a patti con il recente passato, gli americani inondavano la loro zona di film di guerra americani con i loro temi moralistici generalizzati e le rappresentazioni del normale soldato "bravo ragazzo" contrapposto a generali burocratici e disumani.<sup>61</sup> I teatri riaperti nella zona britannica sfornarono produzioni di J. B. Priestly e T. S. Eliot mentre i francesi, nel complesso, davano la preferenza a classici come quelli di Molière.<sup>62</sup>

Mentre gli alleati occidentali si stavano così dibattendo nel mare teatrale, i tedeschi stessi stavano tentando di riconciliarsi con il loro recente passato tramite film e drammi. *Morituri* (1946), diretto da Arthur Brauner, per esempio, fu ambientato in un campo di concentramento e *Lang ist der Weg* ("Lunga è la strada", 1947), diretto da H. B. Fredersdorf e M. Goldstein, fu particolarmente popolare. Seguiva il destino della comunità ebraica a Berlino dal ghetto del 1939 fino alla sua fine nei campi:

Questo e altri film simili hanno fatto una forte impressione sul pubblico. Il sentimento di rimorso per ciò che è stato fatto dai tedeschi, il sentimento di vergogna e, talvolta, di colpa – emozioni considerate indispensabili per il recupero spirituale della Germania – sono state esposte nei cinema più che in qualsiasi altra occasione.<sup>63</sup>

Emozioni simili furono mostrate anche al teatro. Sin dai tempi di Schiller, il palcoscenico ha svolto un servizio fondamentale nei paesi di lingua tedesca come forum di dibattito filosofico. Dopo il 1945, come sempre, le preoccupazioni del pubblico si fecero strada sul palcoscenico. Egbert Krispyn ha sostenuto che "dal 1945 al 1947 vi fu una stagnazione letteraria quasi totale".<sup>64</sup> Eppure molti teatri, come il Munich Kammerspiele, sopravvissero alle incursioni aeree e, come ha dimostrato L. Licht-Knight, questi teatri sopravvissuti ricevettero aiuti finanziari e materiali per rimettersi in piedi.<sup>65</sup> Carl Ebert, che lavorava per gli alleati, notò persone in fila per più di due ore sotto la pioggia battente per procurarsi i biglietti.<sup>66</sup> Peter Brook in viaggio per la Germania nel 1946 notò:

Nella struttura bruciata dell'Opera di Amburgo era rimasto solo il palcoscenico stesso — ma un pubblico ci si radunò sopra mentre, contro la parete di fondo su un set traballante, i cantanti si arrampicavano su e giù

<sup>61</sup>Kaes, *From Heimat to Hitler*, p. 17. Più della metà dei 244 film proiettati nella Germania Ovest tra la fine della guerra ed il 1959 furono americani.

<sup>62</sup>Licht-Knight, *Reconstruction in the West German Theatre*, p. 61. La *Comédie-Française*, per esempio, andò in *tournee* subito dopo la guerra con *Il Tartuffo*.

<sup>63</sup>Reimer, *Nazi-retro Film*, p. 109, che cita Egon Larson in *Sight and Sound*, 1947.

<sup>64</sup>Krispyn, *Anti-Nazi Writers in Exile*, p. 151.

<sup>65</sup>Licht-Knight, *Reconstruction in the West German Theatre*, p. 18. In 1946, per esempio, la English Shakespeare Society fece donativi di materiali di scena e costumi al Parktheater der Stadt Bochum.

<sup>66</sup>Cecil W. Davies, *Theatre for the People: The Story of the Volksbühne*, Manchester University Press, 1977, p. 117.

per esibirsi nel *Barbiere di Siviglia*, e nulla avrebbe impedito loro di farlo. In una piccola soffitta cinquanta persone si stiparono insieme, mentre nei pochi centimetri di spazio rimanente una manciata di attori importanti continuava risolutamente a praticare la propria arte. In una Düsseldorf in rovina, un Offenbach minore che trattava di trafficanti e banditi, riempiva il teatro di gioia. Non c'era nulla da discutere, niente da analizzare: in Germania quell'inverno, come a Londra qualche anno prima, il teatro stava reagendo alla fame.<sup>67</sup>

Tuttavia, nuovi scritti erano scarsi. Gli autori più anziani (come Georg Kaiser) erano morti e gli esiliati di ritorno (come Thomas Mann) furono visti con sospetto.<sup>68</sup> Inoltre, la situazione finanziaria era disperata. I gestori teatrali erano riluttanti a investire lo scarso denaro in imprese rischiose e autori sconosciuti. In effetti, solo tre nuove opere degne di nota, di drammaturghi indigeni, furono messe in scena prima del 1948.<sup>69</sup>

Quando l'entità delle atrocità dei campi di concentramento divenne nota, una combinazione di colpa, elusione e preoccupazioni materiali immediate rese discutibile se si potesse articolare una risposta adeguata così presto. Complice di questo sentimento fu la questione della "rappresentazione". La sensazione generale era che la vastità dell'Olocausto era tale che qualsiasi tentativo di descriverlo avrebbe ridotto e banalizzato l'evento. Nel 1947 il filosofo francese e membro della resistenza, David Rousset, scrisse de *l'univers concentrationnaire (l'universo concentrazionario)*.<sup>70</sup> Per lui, come commentò Rudolf Hoëss a Norimberga, Auschwitz fu "un altro pianeta". In quanto tale, era fuori dall'immaginazione di coloro che non l'avevano vissuto. Immaginarsi su un terreno del genere era impossibile.

Un sondaggio sul repertorio offerto nei teatri riaperti indica che la propensione iniziale era per i classici tedeschi, in particolare quelli dell'Illuminismo. Le opere di Lessing, Schiller e Goethe suscitavano particolare attenzione. L'interruzione dei servizi di stampa e dell'editoria aveva impedito la diffusione di opere teatrali nuove o relativamente sconosciute e fu mediante i classici tedeschi che la storia recente fu investigata. Ma l'attrazione più importante di questi testi era che incarnavano non solo l'apice della cultura tedesca, ma gli ideali della filosofia illuminista che erano radicati nella ricerca della verità morale. In un momento in cui i tedeschi erano costretti ad affrontare le testimonianze più dannose della loro capacità di depravazione, c'era una necessità di riscoprire ciò che era "buono" nel retaggio tedesco. La nazione doveva rivendicare se stessa e mettere in discussione la sua colpevolezza, ma da una distanza critica.

<sup>67</sup>Peter Brook, *The Empty Stage*, Pelican Books, 1972, p. 49.

<sup>68</sup>Gli esiliati di ritorno, desiderosi di ricominciare a lavorare, furono trattati con sospetto. Molti erano considerati traditori. Thomas Mann suscitò in particolare l'ira dei suoi connazionali. La sua serie di trasmissioni radiofoniche mensili ai tedeschi sulla BBC aveva provocato rabbia. Mann si era sforzato di far aprire gli occhi e i cuori della sua gente ai mali del nazismo, ma a quei tedeschi che erano rimasti il suo atteggiamento apparì solo vendicativo, ostile e ignorante.

<sup>69</sup>*Draußen vor der Tür* ("Fuori davanti alla porta") di Wolfgang Borchert trad. *The Man Outside; Der öffentliche Ankläger*, 1949, di Fritz Hochwälder; *Die Verschwörung* di Walter Schafer. Un quarto è *Primavera di promessa* di H.J. Reyfish che ebbe la prima nel 1946.

<sup>70</sup>David Rousset, *The Other Kingdom*, trad. Raymond Guthrie, Reynal & Hitchcock, 1947, pp. 101-2 (*L'universo concentrazionario*; traduzione di Lucia Lamberti; con un saggio di Giovanni De Luna, Baldini&Castoldi, 1997).

*Nathan il saggio* di Lessing fu dato al Deutsches Theater di Berlino il 7 settembre 1945. Fu diretto da Fritz Wisten, attore e regista ebreo-austriaco.<sup>71</sup> La storia di un ebreo che perde la moglie e i sette figli in un pogrom cristiano al tempo delle Crociate in Terra Santa aveva evidenti parallelismi con la storia recente. Alcune settimane dopo la prima di Berlino, le produzioni di *Nathan il saggio* furono aperte a Bonn, Monaco, Mannheim, Gießen e Stoccarda. Il Deutsches Theater conservò l'opera nel suo repertorio fino ai primi anni '50 e fu il dramma classico più rappresentato per i primi cinque anni postbellici.

È discutibile fino a che punto produzioni come *Nathan il saggio* abbiano fornito un percorso per la catarsi nazionale. La distanza temporale permise una fuga dal confronto coi dettagli della realtà storica. Tuttavia è dubbio che i tedeschi potessero confrontarsi con realtà politiche così presto. L. Licht-Knight scrive che la produzione di Wisten evitò un riferimento specifico alla storia recente. La sua attenzione non era rivolta al tema dell'antisemitismo ma piuttosto alle qualità fiabesche della storia.<sup>72</sup> Wisten, era un ex detenuto dei campi e sembra quindi dubbio che egli fosse contrario a riproporre il passato recente. Sembra probabile che produzioni oblique come *Nathan* tendessero a trovare favore non solo perché il tema dell'antisemitismo era delicato ma perché le presentazioni sul palco, a differenza della letteratura, si basano sulle immagini visive e sulla natura collettiva di una reazione del pubblico. I tedeschi avevano visto le foto dei campi nei loro giornali, sui poster degli Alleati e nell'oscurità dei cinema. Non avevano bisogno di confrontarsi con le stesse immagini in un'arena pubblica che cercava una reazione pubblica.

Osservando l'esempio di *Nathan il saggio* e anche attenti alle attività sovietiche nella sfera culturale, gli alleati occidentali compresero il potenziale del teatro come mezzo educativo.<sup>73</sup> Le opere di scrittori esilisti antinazisti vennero autorizzate nella convinzione che i messaggi antifascisti delle opere teatrali avrebbero aumentato il processo di rieducazione. Fondamentalmente, la maggior parte di questi spettacoli si riferiscono o si concentrano sul movimento della Resistenza tedesca. L'immagine di tedeschi con una mentalità etica faceva ovviamente appello alle forze di occupazione e alla sensibilità tedesca. Per le autorità i drammi erano illustrazioni di come i tedeschi avrebbero dovuto reagire alla "dittatura" fascista. Alle nuove generazioni tedesche e al mondo esterno offrivano una visione alternativa degli eventi. La stagione invernale-estiva 1946/7 nella sola Berlino testimonia la necessità di stabilire il movimento di resistenza come immagine preferenziale della Germania in tempo di guerra. *Pastor Hall* (*Il pastore Hall*) di Ernst Toller, su un pastore protestante internato in un campo di concentramento, aprì a Berlino il 25 gennaio; il dramma di Lilian Hellman del 1941, *Watch on the Rhine* (*Quando il giorno verrà*)<sup>74</sup> su una famiglia americano-tedesca impegnata nella resistenza anti-nazista, fu inaugurato al Teatro Hebbel a febbraio; e a giugno *Jacobowsky e il colonnello* di Werfel ebbe la sua prima in Germania. Questa serie di opere teatrali continuò con la produzione di scene del dramma *Terrore e miseria del Terzo Reich* di Brecht prodotte da Wolfgang Langhoff al Deutsches Theater

<sup>71</sup>Fritz Wisten era stato un membro del Jüdischer Kulturbund, poi internato in un campo di concentramento.

<sup>72</sup>Licht-Knight, *Reconstruction in the West German Theatre*, capitolo 3.

<sup>73</sup>*Ibid.*, p. 30-3. L'americano Benno D. Frank, dell'Information Cultural Division, presentò un rapporto nel marzo 1947: "Da secoli il popolo tedesco è stato addestrato a credere nel teatro come grande istituzione educativa paragonabile solo all'importanza delle università nel sistema di vita americano."

<sup>74</sup>Lilian Hellman, *Watch on the Rhine*, in Lilian Hellman, *6 Plays*, Vintage, 1979.

nel 1948.<sup>75</sup> Ma il più ampiamente interpretato di tutti i drammi d'esilio fu *Il generale del diavolo* di Zuckmayer.

La preoccupazione per il Movimento di Resistenza tedesco era comprensibile. Naturalmente la maggior parte dei tedeschi cercarono di prendere le distanze dalle atrocità naziste indipendentemente dalla loro connessione. Il periodico *Der Ruf* (in seguito bandito dagli Alleati) tentò sistematicamente di dissociare i soldati della Wehrmacht tedesca dal disonore connesso con le SS e coi campi di concentramento. Alfred Andersch fu particolarmente prolifico nell'esaltare le "stupefacenti azioni militari dei giovani tedeschi in questa guerra".<sup>76</sup> I giovani soldati della Wehrmacht venivano contrapposti ai criminali nel banco degli imputati a Norimberga. All'inizio del 1946 l'autrice Ricarda Huch propose la creazione di un centro per la ricerca e la documentazione dei molteplici atti eroici e sconosciuti di resistenza contro i nazisti.<sup>77</sup> Molta enfasi fu data nei media al complotto dinamitardo del luglio 1944 contro Hitler e l'icona del giovane ufficiale prussiano, Claus von Stauffenberg.<sup>78</sup>

Il martire della Luftwaffe nel *Generale del diavolo*, come notò il *Deutsche Volkszeitung*, era una replica di Stauffenberg.<sup>79</sup> Questo parallelo spiega l'incredibile successo del dramma una volta revocato il divieto. La sua prima tedesca, diretta da Friedrich Brandenburg, fu l'8 novembre 1947 al Deutsches Schauspiel di Amburgo. Solo durante la sua prima stagione, il dramma fu rappresentato in diciassette teatri per un totale di 844 spettacoli.<sup>80</sup> Nel 1954 fu trasformato in un film da Helmut Käutner, dopo essere stato interpretato sul palcoscenico tedesco più di 2000 volte.<sup>81</sup> Il critico teatrale tedesco Hanns Braun spiegò il suo successo:

Molti tedeschi che avevano appreso che nessuno può sfuggire alla rete di un regime totalitario, pensarono che Zuckmayer spiegasse e in una certa misura giustificasse la loro situazione. Qui c'era un "esterno" che aveva percepito che tutto ciò che era "interno" non era affatto ordinato, semplice, senza scrupoli o privo di opposizione come avrebbe potuto apparire al mondo esterno. Zuckmayer, con l'intuizione dell'amore, aveva capito che il grado di colpa per l'individuo con libertà di scelta e il vantaggio della prospettiva differiva da quello dell'individuo che era solo un ingranaggio

<sup>75</sup>Langhoff era subentrato alla direzione del Deutsches Theater al suo ritorno in Germania nel 1945. Era uno degli attivisti anti-nazisti più visibili. Prima del 1933 era stato un attore a Düsseldorf fino a quando non era stato mandato nel campo di concentramento di Borgermoor per attività comuniste. Rilasciato nel 1934, fuggì in Svizzera dove divenne uno degli attori più importanti della Schauspielhaus di Zurigo. Fu lì che scrisse le sue memorie *Die Moorsoldaten: 13 Monate Konzentrationslager* che fu pubblicato in Svizzera nel 1935 e successivamente tradotto in ventotto lingue.

<sup>76</sup>Siegfried Mandel, *Group 47*, p. 7.

<sup>77</sup>Anson Rabinbach & Jack D. Zipes, curr., *Germans and Jews Since the Holocaust – the Changing Situation in West Germany*, Holmes and Meier, 1986, p. 187.

<sup>78</sup>"Il complotto del 20 luglio 1944" (*Operazione Valchiria*) fu un tentativo, capeggiato dal Conte Claus Von Stauffenberg, di assassinare Hitler con una bomba. Si veda Michael Baigent e Richard Leigh, *Stauffenberg and the Mystical Crusade Against Hitler*, Penguin, 1995.

<sup>79</sup>*Deutsche Volkszeitung* (14 luglio 1948). Il recensore descrisse il dramma come una glorificazione del Complotto di luglio.

<sup>80</sup>Licht-Knight, *Reconstruction in the West German Theatre*, p. 102.

<sup>81</sup>Michael Patterson, «"Bewältigung der Vergangenheit" r "Überwältigung der Befangenheit" Nazism and the War in Postwar German Theatre», in *Modern Drama* 33 (Marzo 1990) pp. 120-128; p. 121.

in un sistema del male altamente sviluppato in cui ogni parte di per sé appariva innocua.<sup>82</sup>

Braun invitava i giovani scrittori a utilizzare il "dramma della resistenza tedesca" non solo per articolare il passato recente ma anche per presentare alle generazioni future un modello di comportamento. Zuckmayer ritenne che il suo dramma fosse erroneamente interpretato come una glorificazione della Resistenza. Dopo il processo di Eichmann del 1961, ritenendo che la sua opera fosse troppo semplicistica e condonasse coloro che non si erano opposti ai nazisti, ritirò tutti i diritti futuri di rappresentazione.<sup>83</sup>

I processi di Norimberga e la "scoperta" del movimento di Resistenza offrirono ai tedeschi l'opportunità di distinguere tra cittadini "decenti" e coloro che avevano sostenuto attivamente Hitler. La divisione tra la Wehrmacht e i leader delle SS e del Reich fu ampliata. Sul *Der Ruf*, Alfred Andersch espresse l'opinione che giovani soldati innocenti della Wehrmacht fossero stati vittime delle macchinazioni politiche di Berlino. L'atteggiamento ricordava il sentimento espresso alla fine della prima guerra mondiale in cui l'opinione pubblica generava il mito secondo cui l'esercito tedesco non fu sconfitto dal nemico ma da ambiziosi politici egoisti in combutta con interessi commerciali acquisiti:

I guerrieri di Stalingrado, El Alamein e Cassino, che anche i loro avversari hanno rispettato, sono innocenti dei crimini di Dachau e Buchenwald... I veri nemici dei giovani soldati che sfidarono la morte su tutti i fronti europei e africani sono i politici e criminali militari... La nazione avrà di nuovo il suo onore quando questi traditori saranno smascherati.<sup>84</sup>

La necessità di prendere le distanze dai crimini nazisti e di piangere i propri morti spiega il fenomenale successo dell'altra opera teatrale più ampiamente rappresentata in questo periodo: *Fuori davanti alla porta* [trad. *The Man Outside*] di Wolfgang Borchert. Questa fu la prima nuova sceneggiatura degna di nota di un autore tedesco e anche il dramma indigeno più eseguito fino ai primi anni '60.<sup>85</sup> Sebbene *Fuori davanti alla porta* non sia una glorificazione della resistenza antinazista, molto è stato detto del fatto che il suo giovane autore, Wolfgang Borchert, avesse trascorso sei mesi in isolamento nel 1942 con una condanna a morte pendente per "avere parlato in lettere private".<sup>86</sup>

La ragione del successo del dramma non risiede in una qualche rappresentazione di resistenza al regime nazista, ma nella sua generalizzazione di orrore, guerra, atrocità e razza. Dava anche espressione alla necessità tedesca di lamentare i propri morti di guerra. Il pezzo unisce tutte le vittime — da qualunque parte abbiano combattuto o siano morte. Questa universalizzazione può essere fatta risalire alle radici espressioniste di Borchert ma, come sostiene Peter Demetz, all'epoca era anche indicativa di un impulso nella scrittura contemporanea.<sup>87</sup>

<sup>82</sup>Hanns Braun, *The Theatre in Germany*, F. Bruckmann – KG, 1952, p. 37.

<sup>83</sup>Innes, *Modern German Drama*, p. 39.

<sup>84</sup>Mandel, *Group 47*, p. 7.

<sup>85</sup>In 1949 *Draußen vor der Tür* fu reso in film da Wolfgang Leibeneiner, col titolo *Liebe 47*.

<sup>86</sup>Wolfgang Borchert, *The Man Outside*, trad. David Porter con introduz. di Stephen Spender, Jupiter Books (Calder and Boyars), 1966, p. 1.

<sup>87</sup>Demetz, *After The Fires*, p. 237.

L'opera teatrale fu prodotta per la prima volta il 21 novembre 1947 all'Hamburger Kammerspiele. Fu diretto da Wolfgang Liebeneiner, nove mesi dopo la sua trasmissione radiofonica. L'attore Hans Quest, per il quale era stato scritto il ruolo principale di Beckmann, apparentemente convinse Borchert a vedere in anteprima il dramma alla radio piuttosto che attendere una produzione teatrale. *Fuori davanti alla porta* fu uno dei primi spettacoli radiofonici del dopoguerra, trasmesso nel febbraio del 1947 da Nordwestdeutscher Rundfunk (NWDR), Amburgo. Fu un successo immediato e fu ripetuto su altre stazioni e ancora su Nordwestdeutscher Rundfunk otto volte tra il 1947 e il 1965.<sup>88</sup> La radio, prima della guerra, era considerata una forma d'arte di alto livello creata da artisti impegnati seriamente. Il tono del dramma radiofonico venne fissato dalla trasmissione della prima rappresentazione radiofonica in Germania nel 1928: il *Wallenstein* di Schiller. Il vasto utilizzo della radio nelle scuole e nei collegi prima della guerra significava che era considerata un mezzo pedagogico. Ancora più importante, aveva la capacità di raggiungere una notevole quantità di ascoltatori, provocando spesso accesi dibattiti intellettuali su giornali e riviste. Come afferma Klaus Schoning, ex direttore dello Studio Akustische Kunst Westdeutscher:

Alla fine della guerra, la radio era l'unico mezzo pubblico per un vasto settore della popolazione e che era in grado di trasmettere non solo informazioni aggiornate, ma anche eventi culturali... La trasmissione di un Hörspiel era un evento culturale, che attirava milioni di ascoltatori agli apparecchi radiofonici.<sup>89</sup>

La rete radio in Germania aveva subito un programma sistematico di de-nazificazione ben oltre a quello sperimentato da altri servizi artistici e mediatici. Insieme al film, era stato lo strumento di propaganda preferito di Goebbels.<sup>90</sup> Nel dopoguerra, dato il disordine dei mezzi di comunicazione e dei giornali, gli Alleati avevano bisogno di un mezzo efficiente per comunicare notizie e fare annunci pubblici. La radio fu l'unica soluzione. Gli Alleati decentralizzarono la rete ed ogni stazione passò sotto la giurisdizione di un'autorità regionale. Non passò molto tempo prima che la radio tornasse ad assumere il suo manto di supremazia culturale. La maggior parte delle stazioni ebbero inizio con letture da dieci a trenta minuti di libri precedentemente vietati, in particolare quelli di Thomas Mann.<sup>91</sup> *Fuori davanti alla porta* fu il primo dramma radiofonico importante in Germania.

L'opera di Borchert è un *Heimkehrerdrama* ("dramma del soldato reduce") espressionista. L'autore deliberatamente metteva in parallelo il suo antieroe, Beckmann, con altri due protagonisti teatrali: *Woyzeck* di Georg Büchner (1836) e *Hinkemann* di Ernst Toller (1924). L'*Heimkehrer* è l'uomo comune disperato che dà voce al grido di terrore tipo Munch in un mondo caotico e senza dio in cui la guerra è onnipresente e irrazionale. Ha poca influenza sul proprio destino o su quello delle altre persone. È assolto da ogni responsabilità; è una vittima; esprime l'orrore ma non è in grado di analizzarlo.

In questo contesto, tuttavia, Borchert ha intessuto fili critici nei confronti di tale atteggiamento fatalistico. Il personaggio "L'Altro" tenta di dissuadere Beckmann dal

<sup>88</sup>M.A. Bond, *A Comparative Study of Postwar Radio Drama in Great Britain and West Germany*, University of Sussex: tesi Ph.D., 1970/1, p. 30.

<sup>89</sup>Frost, Everett & Herzfeld-Sander, cur., *German Radio Plays*, Continuum Books, 1971.

<sup>90</sup>Emst Kris & Hans Speier, *German Radio Propaganda*, Oxford University Press, 1944.

<sup>91</sup>Herzfeld-Sander, *German Radio Plays*, p. XII.

suicidio, incoraggiandolo a dimenticare il suo passato e a ricominciare da capo. Per dimenticare, Beckmann deve "restituire" la responsabilità che gli era stata data durante la guerra. L'Altro sostiene che questa responsabilità appartiene al vecchio colonnello di Beckmann e che lo stesso Beckmann era una semplice pedina di guerrafondai. Tuttavia, alla fine del dramma, Beckmann si rende conto di essere il colpevole e deve accettare la sua complicità nella morte di venti uomini, cioè venti soldati tedeschi... e qui sta il problema.<sup>92</sup>

Nella commedia gli ebrei sono menzionati una sola volta in relazione al doppio suicidio dei genitori di Beckmann. Il padre di Beckmann aveva perso la pensione a causa del fallimento di un test di denazificazione. Come un vicino poco simpatico riferisce a Beckmann reduce, "si riscaldava sempre troppo riguardo agli ebrei".<sup>93</sup> Di conseguenza, i genitori di Beckmann si erano uccisi col gas. Questa immagine è ambigua. Se Borchert intendesse usare l'Olocausto come strumento teatrale per unire tutto l'orrore, la sofferenza e la perdita in un'immagine di apocalisse universale o se stesse sostenendo che gli antisemiti avevano ottenuto ciò che meritavano, è discutibile. Il vocabolario universalizzante presente nei suoi racconti pubblicati dopo la sua morte, nel novembre del 1947, sembra sostenere l'argomento precedente. Siegfried Mandel sottolinea che la tendenza a descrizioni analoghe di sofferenza e morte era diffusa negli scritti tedeschi del dopoguerra. *Der Ruff* nel 1948 dedicò gran parte dei suoi servizi al massacro della gioventù tedesca e al trattamento dei prigionieri di guerra tedeschi.<sup>94</sup> Gli articoli sembrava sottolineassero che il sistema dei campi di concentramento era nato per la prima volta con gli inglesi durante la guerra boera. Mandel sostiene che il tono di tali articoli sottolineava i crimini contro i tedeschi in opposizione ai crimini commessi da loro "come se un crimine ne mitigasse un altro".<sup>95</sup>

L'importanza di Borchert era che dava voce al dolore tedesco. Ma così facendo negava l'esistenza di coloro che i suoi compagni tedeschi avevano torturato e ucciso — una strategia simile a quella che Eric L. Santner descrive come "feticismo narrativo".<sup>96</sup> Lo stile che Borchert utilizza evita il confronto con un'analisi politica e sociale obiettiva. La sua attrazione è simile a quella dei classici tedeschi: consente un'esplorazione del presente attraverso un ritiro nei capricci e nella lontananza del passato.

*Fuori davanti alla porta* influenzò gli scrittori del dopoguerra. Simboli o tipi sostituirono la caratterizzazione naturalistica. La storia divenne indeterminata, amorfa. I testi tendevano ad essere espressivi ma evitavano l'analisi. L'indagine psicologica era considerata un approccio troppo facile per spiegare la politica del ventesimo secolo. Che uno partecipasse ad atrocità non era più una questione di integrità morale. Le immagini di vittima e vittimizatore divennero intercambiabili in un mondo in cui tutti erano vittime della guerra. "Siamo assassinati ogni giorno e ogni giorno commettiamo un assassinio",<sup>97</sup> scrisse Borchert indicando come si potesse essere sia vittime che assassini. Zuckmayer giocò con la stessa idea nel suo *Das Gesang im Feuerofen* ("Canzone della fornace ardente", 1951). Si basava su una storia vera di collaboratori francesi che condussero la Gestapo a catturare una banda di francesi della Resistenza. Nel dramma, il protagonista, Louis Greveaux, provoca la morte dei combattenti

<sup>92</sup>Il dramma di Borchert in effetti è alquanto simile al film *Die Mörder sind unter uns*.

<sup>93</sup>Borchert, *The Man Outside*, p. 111.

<sup>94</sup>Mandel, *Group 47*, pp. 10-11.

<sup>95</sup>*Ibid.*

<sup>96</sup>Si veda l'Introduzione.

<sup>97</sup>Borchert, *The Man Outside*, p. 130.

francesi, bruciati vivi dai tedeschi in un vecchio castello. Non sente rimorso né offre alcuna spiegazione per le sue azioni. La mancanza di un esame psicologico è intenzionale poiché Zuckmayer intendeva che il suo personaggio fosse inspiegabile.<sup>98</sup> Zuckmayer richiedeva che gendarmi e soldati tedeschi fossero interpretati dagli stessi attori e che i personaggi corrispondenti fossero chiamati con lo stesso nome. Non viene proposta una chiara delimitazione tra esecutore e vittima e le motivazioni non vengono chiarite. Ciò che Borchert e Zuckmayer stavano tentando di fare era incoraggiare un processo di guarigione mediante la catarsi del lutto. Alla fine di *Das Gesang im Feuerofen*, Zuckmayer scrive: "Era nostro dovere essere nemici. Ora è nostro diritto essere fratelli."

## Lo *Yishuv*

Il crescente numero di scaramucce con gli arabi e la necessità di creare un'economia stabile da una terra sterile erano al centro dell'attenzione della comunità ebraica. Ciò veniva esacerbato dall'assorbimento di nuovi immigrati, molti dei quali sopravvissuti all'Olocausto. Tra il 1945 e il 1947, 71.000 ebrei emigrarono in Palestina.<sup>99</sup> Le prove delle atrocità del Terzo Reich non avevano bisogno di essere visualizzate sul palcoscenico per le persone che avevano familiarità con le conseguenze della Soluzione Finale di Hitler. Era un argomento delicato sia per coloro che erano sopravvissuti sia per la popolazione sabra che non riusciva a comprendere perché i loro parenti fossero andati "come pecore al massacro".<sup>100</sup> Quanto il problema fosse delicato può essere misurato dal fatto che molte opere teatrali furono scritte sull'Olocausto negli anni '40 e '50 ma, secondo Ben-Ami Feingold, non vennero mai messe in scena.<sup>101</sup>

Sulla stampa si diede grande rilievo agli audaci tentativi dei gruppi Palmach, Haganah e dei gruppi illegali – l'Irgun e il Lehi (la Banda Stern) – che cercavano di portare gli immigrati a terra dalle navi che arrivavano coi profughi. La Palestina, sotto mandato britannico, era ancora soggetta a rigide quote di immigrazione e l'esercito britannico respingeva le navi "illegali" cariche di profughi ebrei. In letteratura venne evidenziato l'ebreo come combattente, eroe e protettore della terra. Molti membri di Irgun e Lehi erano stati profughi dalle stesse persecuzioni naziste e furono mostrati come esempi di ebrei della Diaspora che avevano reagito e continuavano a farlo.<sup>102</sup>

Al fine di fornire ai sopravvissuti un futuro, Israele doveva essere in grado di sostenere la popolazione in aumento. Trasformare il deserto in un terreno agricolo economicamente sostenibile e proteggerlo dagli arabi furono i problemi principali che gli israeliani dovettero affrontare. Di conseguenza, il "dramma dei pionieri" era in voga. Queste opere presentavano i sabra che superavano le difficoltà agrarie, le calamità naturali, le loro diverse origini e le ostilità arabe.

Oltre alle rappresentazioni teatrali di pionieri indigeni, i classici europei e talvolta americani vennero messi in scena per richiesta popolare. Prima di venire in un paese

<sup>98</sup>Innes, *Modern German Drama*, p. 24.

<sup>99</sup>Robert Slater, *Rabin of Israel – a Biography*, Robson Books, 1977, p. 57.

<sup>100</sup>Gilbert, *The Holocaust*, pp. 367-69.

<sup>101</sup>Ben Ami Feingold, "Hebrew Drama as a Modern Morality Play", Ben Zvi, cur., *Theater in Israel*, pp. 269-83; p. 281.

<sup>102</sup>Slater, *Rabin of Israel*, pp. 57-8. La banda Stern era un gruppo distaccato dell'Irgun che aveva preso il nome dal suo primo capo, Avraham Stern. Venne poi capeggiato, tra il 1943 e 1944, da Menachem Begin.



agricolo, molti immigrati avevano vissuto vite di alta cultura in Europa. Inoltre, come scrive Shosh Avigal, l'establishment israeliano non voleva essere considerato culturalmente regressivo.<sup>103</sup> Ad esempio, il repertorio del Teatro Cameri del 1946 includeva *Il servitore di due padroni* di Goldoni e *Nozze di sangue* di Lorca.<sup>104</sup>

Ma, come scrive Linda Ben-Zvi, i politici e i critici stavano già pensando quale immagine di Israele doveva essere presentata come modello per i propri diversi immigrati e per il mondo esterno:

Raramente il teatro si è schierato in modo così diretto e univoco alla creazione di una società, alla diffusione di un'ideologia e alla sua successiva analisi e critica; in pochi posti al mondo si è verificato un impulso come quello del teatro israeliano che si concentrò totalmente nella sua funzione di specchio della società.<sup>105</sup>

L'élite intellettuale aveva idee molto ferme su ciò che costituiva l'identità israeliana anche se si scontrava con la cultura popolare incarnata nelle commedie yiddish dello shtetl. L'Habima aveva messo in scena un gran numero di questi spettacoli teatrali, ma furono severamente criticati dagli intenditori e dagli intellettuali che credevano fervidamente che l'Habima, in quanto portavoce teatrale dello Yishuv, avrebbe dovuto ritrarre le aspirazioni di una nuova stirpe di ebrei che era l'antitesi di tutto ciò che la Diaspora ebraica aveva rappresentato.<sup>106</sup>

A tal fine, lo yiddish era visto come il linguaggio del degrado e dell'acquiescenza. Le lezioni e gli spettacoli teatrali nelle scuole e delle tre compagnie professionali erano in ebraico.<sup>107</sup> Si stava coltivando una generazione che associava il teatro alla lingua ebraica. Come scrive Kohansky:

L'origine del teatro ebraico è legata alla realizzazione dell'ideale sionista; i primi teatri ebraici, siano essi fondati in Europa o sul suolo della Palestina, dovevano innanzitutto essere veicoli per la lingua ebraica — lo strumento principale del rinascimento culturale ebraico, e il loro significato nazionale andava, quindi, ben oltre il semplice lato artistico.<sup>108</sup>

La questione dell'identità nazionale era fondamentale. Non sarebbe passato molto tempo prima che lo *Yishuv* si assicurasse i propri diritti sovrani. L'identità, tuttavia, ha bisogno di tempo per maturare. La comunità ebraica in Palestina era relativamente giovane. Senza una vera storia palestinese su cui ripiegare, tranne la storia biblica, l'identità contemporanea poteva essere articolata solo opponendosi al retaggio della Diaspora, ma il martirio insensato non aveva posto nella lotta per la sicurezza nazionale in Medio Oriente. L'identità israeliana era formulata secondo un *concetto*, il sogno sionista, mentre l'eredità europea era basata sulla realtà. Lo spostamento dell'Olocausto dal continuum europeo, evidente sin dagli anni '30, continuò rapidamente con la promozione di questa immagine sionista.

<sup>103</sup>Shosh Avigal, "Patterns and Trends in Israeli Theater and Drama, 1948 to Present", p. 30.

<sup>104</sup>Kohansky, *The Hebrew Theatre*, pp. 152-3.

<sup>105</sup>Ben Zvi, *Theater in Israel*, p. vii.

<sup>106</sup>*Ibid.*, p. 133.

<sup>107</sup>Kohansky, *The Hebrew Theatre*, p. 1.

<sup>108</sup>*Ibid.*

Questo spostamento può essere riscontrato nel teatro. Nel dicembre del 1947 l'Habima mise in scena *Kiddush Hashem* ("Martirio", 1920) un dramma storico dello scrittore yiddish Sholem Asch. Racconta la storia dell'eroismo e del martirio ebraici durante la Rivolta di Chmel'nyč'kyj in Ucraina nel 1648, durante la quale i cosacchi uccisero 1.400 uomini, donne e bambini. Agli ebrei venne offerta la vita se si fossero inchinati davanti alla croce e avessero accettato Cristo. Gli ebrei risposero cantando salmi e rifiutando di abbandonare la propria fede. Il parallelo tra persecuzione in Ucraina sotto lo Zar e in Ucraina sotto Hitler e i suoi lacchè ucraini non era difficile da trarre. Come per la produzione del 1944 di *Io vivrò* di David Bergelson, la produzione ricevette recensioni sfavorevoli per il suo messaggio ortodosso. Chiuse dopo solo ventinove rappresentazioni. *Ha'aretz* scrisse che l'Habima, in quanto teatro nazionale embrionale di Israele, aveva una responsabilità nei confronti del suo popolo e che il 1947 era il momento sbagliato per evidenziare il martirio ebraico e l'accettazione passiva del destino. Questa immagine, sosteneva, non si applicava più alla realtà che era la Palestina.<sup>109</sup>

L'immagine preferita era quella del combattente e dell'eroe. Subito dopo la guerra ci fu una serie di spettacoli sulla combattente della resistenza, Hannah Senesh. Secondo Dan Laor, *Hannah's Road (La via di Hannah)* di Yitzhak Sadeh, messo in scena da un gruppo di dilettanti, fu "un'espressione significativa della necessità di posizionare Hannah Senesh, il simbolo della lotta ebraica e sionista contro i nazisti, in prima linea nella coscienza israeliana."<sup>110</sup>

L'imperativo per il nuovo Stato di stabilire un'immagine nazionale "sana" si univa all'afflusso dei sopravvissuti. L'Olocausto era un problema delicato ma "conveniente". Lo *Yishuv* non era ancora uno Stato. Le infiltrazioni e gli scontri ai confini con gli arabi avevano intimato il probabile esito di una dichiarazione di indipendenza. Per garantire la vittoria e la sopravvivenza, gli ebrei dovevano combattere. I leader sionisti utilizzarono tutti i metodi possibili, comprese le arti, per diffondere questo messaggio.

## 2.3 1948-1954: Il passato è archiviato

### Germania

#### **Il passato è archiviato: Accordo di restituzione tra Israele e la Repubblica Federale di Germania e chiusura dei processi per crimini di guerra**

Il blocco di Berlino del 1948-9 segnò una nuova fase nell'escalation della Guerra Fredda.<sup>111</sup> La preoccupazione principale dei tedeschi era la loro stessa sopravvivenza.

<sup>109</sup>*Ha'aretz* (2 gennaio 1948), citato in Levy, *The Habima*, p. 129.

<sup>110</sup>Dan Laor, "Theatrical Interpretations of the Shoah: Image and Counter-Image", documento presentato alla conferenza "The Shoah and Performance Conference", Glasgow, settembre 1995, p. 2-3.

<sup>111</sup>Immediatamente dopo la guerra ci fu la possibilità che la zona sovietica e quella occidentale della Germania potessero essere riunite. Lo stesso Stalin non aveva obiezioni all'idea fintanto che la Germania riunificata fosse stata indipendente sia dall'Occidente sia dall'URSS. Ma Stalin si rese presto conto che la visione americana prevedeva l'incorporazione della Germania nel mercato globale americano — l'economia "One World" dominata dagli Stati Uniti. Il 23 giugno 1948 i sovietici bloccarono tutti i collegamenti di comunicazione con Berlino dall'Ovest, in segno di protesta per i ripetuti tentativi americani di centralizzare l'economia tedesca. Quando il blocco fu revocato il 12 maggio 1949, sia



Figura 2.2: Walter Benjamin nel 1928



Figura 2.3: Karl Jaspers

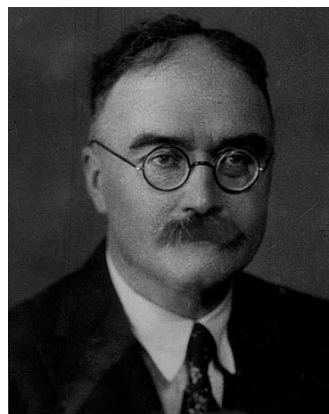


Figura 2.4: Maurice Halbwachs

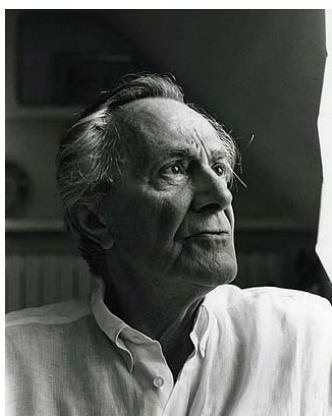


Figura 2.5: Jean-Francois Lyotard

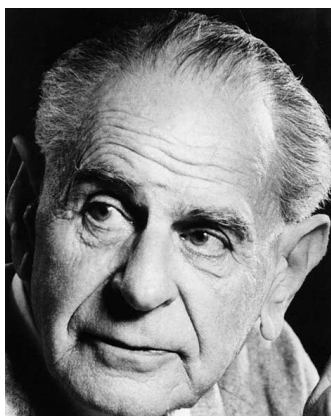


Figura 2.6: Karl Popper



Figura 2.7: Hans Werner Richter nel 1992

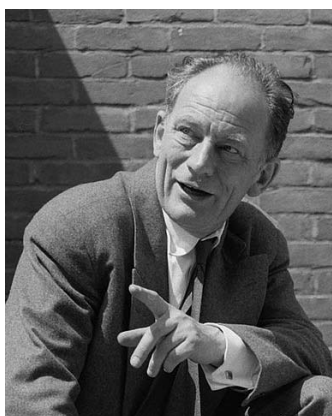


Figura 2.8: Wolfgang Staudte



Figura 2.9: Helmut Käutner



Figura 2.10: Arthur Brauner, 2018



Figura 2.11: Max Horkheimer (sinistra) con Theodor Adorno (destra)



Figura 2.12: 20 ottobre 1955, Kurt Maetzig (primo a sinistra) alla proiezione di Ernst Thälmann – *Führer seiner Klasse*. Alla sua sinistra il protagonista Günther Simon



Figura 2.13: Sholem Asch

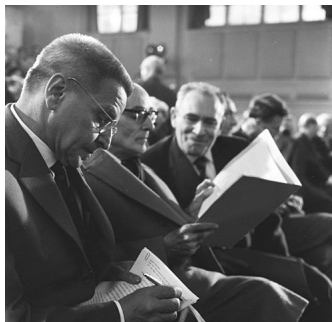


Figura 2.14: Wolfgang Langhoff (sinistra) nel 1962

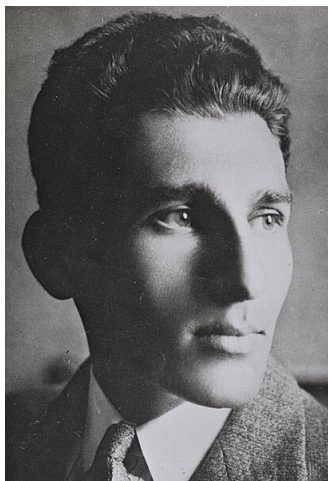


Figura 2.15: Avraham Stern (1907–1942)



Figura 2.16: Fritz Wisten, 1946



Figura 2.17: Hannah Senesh (1921–1944)

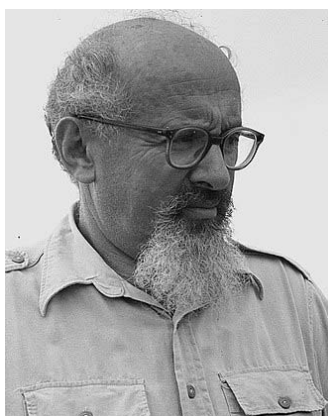


Figura 2.18: Yitzhak Sadeh, 1950



Figura 2.19: Teatro Cameri, Tel Aviv

Harry Truman aveva ordinato ai bombardieri B29 (descritti dalla stampa "atomicamente capaci") di fornire cibo e carbone a Berlino Ovest per oltre un anno.<sup>112</sup> Il popolo tedesco iniziò a vedere il proprio paese come un'arena sperimentale in Europa per una possibile guerra nucleare "limitata". La corsa per stabilire uno stato-cuscinetto occidentale contro l'URSS si intensificò e la Repubblica Federale Tedesca fu dichiarata il 6 ottobre 1949. La Repubblica Democratica fu istituita appena ventiquattro ore dopo e il Partito dell'Unità Socialista (il Partito Comunista della Germania dell'Est) guidato da Walter Ulbricht fu installato al governo. I disordini sociali continuarono da entrambe le parti, soprattutto dopo lo spettacolo del sequestro della Cecoslovacchia da parte di Stalin nel 1948, seguito dall'insurrezione di giugno a Berlino Est nel 1953.<sup>113</sup> In tale atmosfera non sorprende che le arti tendessero a generalizzare l'orrore e la politica in uno sfogo frustrato.<sup>114</sup>

Nella Germania occidentale, nonostante i disordini sociali, la ricostruzione dei teatri era ben avviata soprattutto dopo la Riforma Valutaria del 1948.<sup>115</sup> Fu l'inizio del cosiddetto "miracolo economico" e la nuova prosperità filtrava nelle arti. Già dal 1951 erano in funzione 168 teatri, novantadue dei quali erano municipali o controllati dallo stato, sette erano compagnie provinciali in tournée e gli altri erano di proprietà privata.<sup>116</sup> Con la nuova prosperità arrivò la sensazione generale che il passato fosse saldamente sepolto. La capacità del tedesco comune di separarsi dagli orrori nazisti

---

gli americani sia i sovietici rivendicarono un successo strategico, sebbene nessuno dei due non avesse ottenuto altro che un peggioramento delle relazioni.

<sup>112</sup>Vadney, *The World After 1945*, p. 82.

<sup>113</sup>Stalin si rese conto che non avrebbe mai potuto sperare in un sostegno democratico nei paesi dell'Europa orientale a causa dell'assenza di un supporto comunista basilare. La maggior parte dei paesi che passarono sotto la sfera di influenza dell'URSS non avevano una storia di sostegno comunista attivo e popolare prima della guerra. Molti governi, come quello ungherese, avevano collaborato con i nazisti. Il controllo dell'URSS sugli stati satelliti sembrò insostenibile e Stalin pensò di lasciare del tutto la Germania orientale. Tuttavia, Walter Ulbricht si rifiutò di lasciare che Stalin lo abbandonasse. Senza il sostegno sovietico, la posizione di Ulbricht come leader della Repubblica democratica sarebbe stata precaria e quindi si sforzò di rendere il paese altamente "redditizio" per l'economia sovietica. Riducendo i salari e stabilendo livelli di produzione non realistici, decise di aumentare il Prodotto Nazionale Lordo della Repubblica democratica. Il 17 giugno uno sciopero spontaneo tra gli operai edili che costruivano la Stalinallee di Berlino diede il via a manifestazioni nel resto della città e in altri centri della Germania orientale. Ci furono chiamate per elezioni libere, alcuni uffici del partito furono bruciati e prigionieri politici furono liberati dagli scioperanti. La rivolta di giugno giunse a una rapida conclusione quando i carri armati russi entrarono a Berlino est. Insieme alla polizia della Germania orientale, schiacciarono la resistenza popolare completamente.

<sup>114</sup>Berghahn, *Modern Germany*, pag. 210: Nell'estate del 1955 i risultati di un'esercitazione militare NATO chiamata *Carte Blanche* furono divulgati alla stampa. L'esercitazione comportava una guerra nucleare europea limitata alla Germania. Nel rapporto si stimava che il presunto bilancio delle vittime sarebbe stato di 1.700.000 civili tedeschi con ulteriori 3.500.000 "feriti". Le opere teatrali che affrontano lo spettro dell'annichilimento atomico sono presenti in molti scritti del dopoguerra, ad esempio il primo spettacolo radiofonico trasmesso nel 1945 da Nordwestdeutscher Rundfunk fu il pluripremiato *Hiroshima* di Oscar Wessel. Si veda M.A. Bond, "Some Reflections on the Postwar Horspiele", in *New German Studies*, Vol 4, Nr. 1 (Primavera 1976), pp. 91-100, p. 92.

<sup>115</sup>I progetti dei piani per la Riforma Valutaria erano stati presentati nel 1946. La parità avrebbe contribuito a stabilizzare l'inflazione e incoraggiare gli scambi e il flusso monetario tra le regioni. Stalin vide che avrebbe inoltre unito le zone occidentali come in un blocco economico indipendente contro la zona sovietica. Il 20 giugno 1948 i marchi tedeschi, stampati negli Stati Uniti, furono introdotti in sostituzione dei marchi del Reich. È alla Riforma Valutaria che è stata attribuita la principale influenza nell'innescare il "miracolo economico" alla fine degli anni '50.

<sup>116</sup>Braun, *The Theatre in Germany*, p. 69.

era ora aumentata da nuove teorie storico-sociali. Alla fine degli anni '40 emersero diverse ipotesi che esaminavano il ruolo di Hitler nella storia. L'argomento più pervasivo avanzato dagli storici tedeschi fu la teoria di *Betriebsunfall* (incidente sul lavoro). Come riassume lo storico Volker, Rolf Berghahn:

Secondo questa teoria, Hitler non era stato portato al potere da forze politiche specifiche, ma era arrivato sulla scena praticamente all'improvviso. Lui e la sua banda di criminali avevano quindi terrorizzato il paese per dodici anni prima di scomparire di nuovo come un brutto sogno. Ciò che questa interpretazione fece fu di eliminare il Terzo Reich dal flusso principale della storia tedesca. Il periodo nazista fu un'aberrazione senza radici più profonde. Il bello di questa teoria era che non richiedeva nessuna agonizzante autocritica, sia a livello personale sia istituzionale.<sup>117</sup>

Ironicamente incoraggiati da libri come il *Doctor Faustus* di Thomas Mann (che dipinse un ritratto della Germania posseduta dal demone), gli scrittori demonizzarono i nazisti come l'ectoplasma del male puro. Il tedesco ordinario sofferente veniva ritratto come vittima di una grande forza malevola sulla quale aveva poca o nessuna influenza.

Inoltre, nel 1950, Theodor Adorno pubblicò i suoi *Noten zur Literatur* contenenti la famosa proposizione secondo cui scrivere poesie dopo Auschwitz è impossibile.<sup>118</sup> Questo avvertimento "cautelativo" è stato interpretato in vario modo da allora e queste diverse letture sono più importanti per definire la posizione degli scrittori tedeschi sull'Olocausto rispetto alla dichiarazione stessa. Rimane discutibile se Adorno intendesse che era moralmente riprovevole rappresentare l'Olocausto (come avrebbe sostenuto Elie Wiesel in seguito) o esteticamente e fisicamente impossibile (come aveva affermato David Rousset nel 1947). Sembra più probabile che Adorno significasse semplicemente che l'umanità non poteva più avvicinarsi al mondo da uno stato di innocenza. L'Olocausto aveva distrutto l'immagine kantiana dell'uomo come essenzialmente "buono".<sup>119</sup> Come scrisse George Steiner, sappiamo troppo: "noi veniamo dopo".<sup>120</sup> Ma per molti, Adorno, un filosofo ebreo-tedesco, aveva dato quella che era, in effetti, una scusa: esteticamente ed eticamente, l'Olocausto era irrappresentabile. Astenendosi dal penetrarne gli orrori, lo scrittore era moralmente giustificato nella sua inazione.

Alcuni scrittori in verità tentarono di rappresentare la narrativa ebraica. *Quell der Verheißung* (Primavera della promessa) di Hans Rehfisch, un'opera teatrale sul reinsediamento di profughi ebrei in Palestina, fu inaugurata a Berlino nel 1946.<sup>121</sup> Il *Märkische Argonautenfahrt* (*Viaggio di Argonauti nella Marca*) di Elisabeth Langgässer, pubblicato nel 1950, era un romanzo mitologico ispirato all'Antico Testamento.<sup>122</sup> Nel 1949 il dramma di Fritz Hochwälder, *Der öffentliche Ankläger*, esaminava le questioni di colpa e responsabilità personale, attraverso l'analogia della Francia post-rivoluzione dopo la morte di Danton. Fouquier, il Pubblico Ministero, è responsabile della condanna a morte di centinaia di persone alla ghigliottina. Negando qualsiasi responsabilità

<sup>117</sup>Berghahn, *Modern Germany*, p. 200.

<sup>118</sup>Theodor Adorno, *Noten zur Literatur III*, Suhrkamp, 1965, p. 125.

<sup>119</sup>Immanuel Kant, *The Metaphysics of Ethics*, trad. J.W. Semple, University of Edinburgh, 1836, pp. i-iii.

<sup>120</sup>George Steiner, *Language and Silence*, Penguin, 1969, p. 15.

<sup>121</sup>Licht-Knight, *Reconstruction in the West German Theatre*, Cap. 2.

<sup>122</sup>Elisabeth Langgässer, *The Quest*, trad. Jane Bannard Greene, Alfred A. Knopf, 1953.

personale per le loro morti, sostiene: "Stavo eseguendo i miei ordini e facendo il mio dovere. È tutto quello che c'era da fare."<sup>123</sup> Alla fine viene costretto a pagare per il suo massacro perché "La Repubblica non può costruire e crescere solo con il sangue e l'odio. Il sospetto deve essere spazzato via."<sup>124</sup> La commedia radiofonica di Günter Eich, *Die Mädchen aus Viterbo* ("Le ragazze di Viterbo", 1953) racconta la storia di un vecchio ebreo e sua nipote che si nascondono dai nazisti nel 1943 a Berlino, che passano il tempo inventandosi la storia di due studentesse che si perdono nelle Catacombe di Roma.<sup>125</sup> La narrazione si interrompe quando la Gestapo irrompe nel nascondiglio dei due ebrei.<sup>126</sup> Un altro dramma radiofonico che trattava di narrativa ebraica specifica fu *Ahasuer* di Walter Jens, su un medico ebreo che perde moglie e famiglia nel corso della guerra.<sup>127</sup>

Non tutti questi lavori ebbero successo. *Quell der Verheißung* venne universalmente condannato dalla critica tedesca. In *Märkische Argonautenfahrt*, i dettagli della storia recente erano ammantati di una densa allegoria simile a quella de *I quaranta giorni del Mussa Dagh* di Franz Werfel. *Der öffentliche Ankläger* era più facile da decifrare. Anche se ambientato nella Francia del diciottesimo secolo, la corruzione della Rivoluzione era un parallelo trasparente della situazione tedesca, con Fouquier che assomigliava al comune burocrate tedesco sotto il regime nazista. Tuttavia, *Der öffentliche Ankläger* chiuse non appena ebbe aperto. Jens ed Eich ebbero più successo perché avevano scelto di presentare il materiale alla radio. Sembrava che la radio fornisse l'unico mezzo per articolare la tragedia ebraica.<sup>128</sup> L'aspetto più importante della radio, come scrive Renate Usmiani, è la sua intimità. La natura uditiva della radio offrì un modo per esplorare il passato in privato:

Psicologicamente, forniva gli unici mezzi accettabili sia al pubblico che allo scrittore per venire a patti con le esperienze traumatiche del passato immediato. Ciò che non avrebbe potuto essere rivissuto come esperienza collettiva pubblica in un teatro, poteva essere affrontato dall'individuo da solo, nella privacy della sua stanza. La radio fu così in grado di adempiere alla tradizionale funzione esorcizzante del teatro in un momento in cui la colpa e la vergogna erano troppo forti per consentire lo stesso esorcismo sul palcoscenico.<sup>129</sup>

Inoltre, come sottolinea Shimon Levy, rinunciando alle informazioni visive, l'ascoltatore deve partecipare al completamento dell'immagine con la propria immaginazione. La radio richiede un pubblico attivo.<sup>130</sup>

<sup>123</sup>Fritz Hochwalder, *The Public Prosecutor and Other Plays*, trad. Kitty Black, Ungar, 1988, p. 24.

<sup>124</sup>*Ibid.*, p. 9.

<sup>125</sup>Günter Eich, "The Girls From Viterbo", trad. Michael Hamburger, in *Prism International*, Vol. 13 (Estate 1973) pp. 23-64. Eich era stato un esule "interno" dopo il 1933: rimase in Germania ma si rifiutò di lavorare per i nazisti. Dopo il 1945 si associò al *Gruppo 47* e ricominciò a scrivere. Eich è considerato il padre del dramma radiofonico tedesco postbellico.

<sup>126</sup>*Ibid.*

<sup>127</sup>Renate Usmiani, *The Invisible Theater*, pp. 265-7.

<sup>128</sup>*Ibid.*, p. 262. Il dramma radiofonico dopo il 1951 si divulgò notevolmente con l'Accordo di Copenhagen.

<sup>129</sup>*Ibid.*

<sup>130</sup>Shimon Levy, "«The Voice of the Brother's Blood Crieth Unto Me», A Comparative Study of Hebrew and German Holocaust Plays", in *JTD Haifa University Studies in Jewish Theatre and Drama*, No. 1 (Autunno 1995), pp. 85-94.

Langgässer ed Eich esplorarono la narrativa ebraica a causa delle loro connessioni ebraiche. Langgässer era in parte ebraica: era sfuggita al peggio dell'Olocausto, ma sua figlia era stata imprigionata ad Auschwitz. Eich era sposato con Ilse Aichinger, la poetessa ebraica-austriaca che era stata perseguitata durante la guerra. Gli scrittori gentili-tedeschi vedevano gli eventi dal loro punto di vista in modo simile a Hochwälder e si concentravano su temi di colpa e responsabilità. Ancora una volta i pochi spettacoli teatrali messi in scena non riscontrarono grande successo. *Die Verschwörung* di Walter Schäfer racconta la storia di un ufficiale delle SS che, accettando la sua colpa negli omicidi, si unisce ai condannati sul patibolo.<sup>131</sup> *Die Festung* ("La Fortezza") di Claus Hubalek, trasmesso dalla Nordwestdeutscher Rundfunk nel 1950 (e successivamente messo in scena) sulla Rivolta degli Ufficiali del 1944, era incentrato su un generale diviso tra il suo giuramento di lealtà e i suoi sentimenti di giustizia.<sup>132</sup> Tutte queste opere si concentravano sulla scelta morale individuale sotto il nazionalsocialismo.

D'altra parte, gli scrittori che unirono e universalizzarono la sofferenza in tempo di guerra continuarono a trovare favore di pubblico. Uno di questi autori fu Heinrich Böll. Come Borchert, Hans Fallada ed Erich Maria Remarque prima di lui, i personaggi di Böll sono testimoni della "storia dal basso". Böll venne arruolato nella Wehrmacht e fu ferito quattro volte sul fronte russo. Inoltre, si autosomministrò farmaci per via endovenosa ad indurre febbre alta ed evitare il servizio attivo. Alla fine fu fatto prigioniero.<sup>133</sup> I suoi protagonisti, allo stesso modo, sono giovani soldati riluttanti, vittime della situazione politica e dei giochi del destino. Ad esempio, Andreas in *Der Zug war pünktlich* (*Il treno era in orario*, 1951), ha la premonizione che morirà da qualche parte sul fronte orientale ed è questo fatalismo che guida la narrazione del libro.<sup>134</sup> Nel suo *Wo warst du, Adam?* (*Dov'eri Adamo?*, 1951) Böll descrive l'esistenza simile ad un animale del caporale Feinhals e dei suoi commilitoni sul fronte orientale.<sup>135</sup> Come *Draußen vor der Tür*, *Wo warst du, Adam?* riguarda la sofferenza tedesca e le atrocità delle forze alleate. Alla fine del romanzo Feinhals si avvicina alla casa dei suoi genitori mentre gli americani avanzano verso la città. La bandiera bianca della resa è affissa all'esterno. Mentre si avvicina alla porta d'ingresso, una bomba atterra sulla casa uccidendo i suoi genitori. Sente le urla di sua madre e poi un attimo dopo anche lui viene ucciso da un'altra bomba. L'analisi politica è assente.

Peter Demetz scrive che dopo lo spettacolo della manipolazione delle arti da parte dei nazisti a fini di propaganda, gli scrittori tedeschi del dopoguerra erano riluttanti a proporre messaggi politici definitivi. Questa riluttanza si fondeva con la richiesta da parte del *Gruppo 47* di obiettività e presentazione dei soli "fatti". Lo stile umanistico generale che ne derivava usava un vago simbolismo universale.<sup>136</sup> Il principale svantaggio di questo stile era che non offriva alcuna analisi politica ed evitava i dettagli della recente storia tedesca ed ebraica. L'apolitismo fu endemico nell'immediato dopoguerra, come testimoniarono i bassi risultati delle elezioni locali e nazionali. Questa era la generazione di *ohne mich* ("non contarmi").<sup>137</sup> Siegfried Mandel, d'altra parte,

<sup>131</sup>Innes, *Modern German Drama*, p. 24.

<sup>132</sup>Bond, *A Comparative Study of Postwar Radio Drama*, p. 68.

<sup>133</sup>Martin Seymour Smith, *Guide to Modern World Literature* (Vol. 2), Hodder & Stoughton, 1975, p. 347.

<sup>134</sup>Heinrich Böll, *The Train was on Time*, Penguin, 1979.

<sup>135</sup>Heinrich Böll, *And Where Were You Adam?*, Penguin, 1970.

<sup>136</sup>Demetz, *After The Fires*, p. 237.

<sup>137</sup>Berghahn, *Modern Germany*, p. 191.



sostiene che alcuni scrittori combatterono contro questa apatia impiegando un simbolismo universale nelle loro opere "per ricordare e avvisare ascoltatori, spettatori e lettori delle realtà sociali e politiche e tenere aperti i loro cuori e le loro menti".<sup>138</sup> Uno di questi scrittori fu Günter Eich. La sua opera radiofonica, *Traüme*, fu trasmessa per la prima volta nel 1951 da Nordwestdeutscher Rundfunk, Amburgo.<sup>139</sup> *Traüme* è diviso in cinque sogni, sognati da cinque persone diverse da parti diverse del mondo negli anni 1948-50. Ogni sogno è incorniciato da un prologo e un epilogo moralizzanti, il cui tema è fissato dal coro iniziale:

Invidio tutti quelli che possono dimenticare,  
che vanno a dormire imperturbabili e non hanno sogni.<sup>140</sup>

Le atrocità commesse in Cina, America e Australia sono collegate da questi cinque sognatori che collegano così la natura globale del male. Sebbene i sogni di Eich siano superficialmente ambientati in terre lontane, ogni storia ha uno specifico tono tedesco o ebraico. Eich non crea questi parallelismi per spostare il peso della colpa lontano dal popolo tedesco, collocando l'evento all'interno di un quadro generale. Eich può anche essere specifico nella scelta dell'argomento, come testimonia *Die Mädchen aus Viterbo*. Piuttosto, in *Traüme*, egli cerca di attaccare l'apatia tedesca contemporanea selezionando immagini che tocchino un nervo crudo nei suoi ascoltatori innescando la loro colpa inespressa:

In nessuna parte della mappa troverai Corea e Bikini,  
ma nel tuo cuore li troverai.  
Ricorda che sei colpevole di tutti gli atti atroci  
commessi lontano da te.<sup>141</sup>

Ed Eich invita i suoi ascoltatori: "Siate importuni, siate sabbia, non olio, negli ingranaggi del mondo".<sup>142</sup> La preoccupazione di Eich era di ricordare il passato nel presente in modo che gli orrori non accadessero mai più. Il motivo alla base del lavoro di Eich non può essere messo in dubbio. Gran parte dei suoi scritti è stata ispirata dalle esperienze di persecuzione della moglie ebrea. Non stava disegnando parallelismi per denigrare il ricordo delle vittime. Intendeva che l'Olocausto dovesse essere un ricordo onnipresente della natura ricorrente del genocidio e della distruzione. Come avvertì Primo Levi alla fine del suo *I sommersi e i salvati*: "Molti nuovi tiranni hanno tenuto nel loro cassetto *Mein Kampf* di Adolf Hitler: con qualche modifica forse e la sostituzione di alcuni nomi, può ancora tornare utile".<sup>143</sup>

<sup>138</sup>Mandel, *Gruppe 47*, p. 148.

<sup>139</sup>Günter Eich, "Dreams" (1953) pubbl. in Sanders-Herzfeld, *German Radio Plays*, pp. 68-99.

<sup>140</sup>*Ibid.*, p. 68.

<sup>141</sup>*Ibid.*, p. 76.

<sup>142</sup>*Ibid.*, p. 99.

<sup>143</sup>Primo Levi, *I sommersi e i salvati*, p. 169. Sfortunatamente, la maggior parte degli ascoltatori tedeschi non ricevettero il dramma come intendeva Eich, in quanto vi fu una protesta pubblica per ciò che veniva percepito come un rimestamento nel torbido storico.<sup>144</sup> *Group 47*, p. 149. Ma Eich aveva effettivamente messo a nudo la colpa tedesca poiché la maggior parte degli ascoltatori considerò l'opera come una sottile allegoria sull'Olocausto e niente di più.<sup>145</sup> Günter Eich, University of Florida Press, 1971, p. 74: Nel 1954 Eich sostituì il sogno finale nella sequenza con uno nuovo su un uomo in una stanza d'albergo che tira ripetutamente il campanello per chiamare la cameriera, ignaro del fatto che sta effettivamente facendo funzionare una ghiagliottina e decapitando le persone. "Lo stress

Ma anche se i sogni erodono i dettagli storici a scopi proattivi, l'Olocausto come evento unico viene diluito. Il tenore universale della scrittura postbellica in generale aiutò ad allontanare i tedeschi dall'Olocausto. Per molti, la seconda guerra mondiale era finita da tempo. Ad esempio il dramma radiofonico di Erich Kuby, *Hitlers Letzte Festung* ("L'ultima fortezza di Hitler"), scritta nel 1952 e trasmessa nel 1953, ambientata nel carcere di Spandau, riguarda le conseguenze politiche della sconfitta piuttosto che la guerra stessa o Hitler.<sup>146</sup> È una satira sulle forze d'occupazione e sulla loro gestione burocratica di un paese di cui fanno poco.<sup>147</sup> La fortezza è descritta come un "mausoleo" in cui generali di alto rango impiegano mezza giornata per concordare questioni banali, come per esempio se Rudolf Hess debba ricevere un nuovo spazzolino da denti. I direttori della prigione non riescono a comprendere la loro continua presenza considerando che la guerra è finita da tempo. Roosevelt, Churchill e Hitler se ne sono andati, ma mezzo battaglione di 260 uomini è ancora necessario per proteggere una manciata di vecchi sclerotici. La guerra non significa nulla otto anni dopo la sconfitta, come afferma Dupont, il direttore francese della prigione:

Noi, signori, siamo (cioè questa fortezza è) ciò che resta di Hitler, ciò che rimane della coalizione — compreso il generale Tschernoff.<sup>148</sup>

Le ragioni per cui direttori e prigionieri erano lì non ha nulla a che fare con la seconda guerra mondiale ma ha tutto a che fare con la guerra attuale:

Smith, questa fortezza è l'unico posto al mondo in cui Hitler è ancor più presente.<sup>149</sup>

*Hitlers Letzte Festung* indicava che la Seconda Guerra Mondiale e l'Olocausto erano stati archiviati negli archivi della storia. Nel 1952 il critico tedesco, Hanns Braun, scrisse che il "grande dramma" relativo al passato era rimasto inespresso:

La speranza che altri poeti, specialmente quelli delle nostre generazioni più giovani, avrebbero affrontato questo problema tormentoso, aiutando così tutti noi a liberarcene, non si è materializzata.<sup>150</sup>

Ma la dichiarazione di Braun richiede che il passato debba essere obliterato dall'atto di scrivere. L'unico modo per i tedeschi di "superare" il loro passato era dimenticare piuttosto che integrare. Le preoccupazioni immediate della guerra fredda e gli immensi cambiamenti politici in Europa ebbero ovviamente un ruolo in questa

---

non è più sulle vittime indifese e sulla loro sofferenza... Invece, è dimostrata l'inevitabilità con cui l'incapacità dell'Uomo di riconoscere la realtà lo coinvolge nella colpa, cambiando così l'orientamento prevalentemente politico-sociale della sequenza originale dei sogni in un interesse più filosofico per gli aspetti esistenziali di cognizione e colpa."

<sup>146</sup>Erich Kuby, *Hitlers Letzte Festung*, 1952, Hamburg Radio Archive, cat. nr. 512.

<sup>147</sup>Durante la Guerra Fredda, Spandau rimase logisticamente importante come l'unico sito all'interno della Berlino Ovest a cui i russi avessero accesso legale.

<sup>148</sup>Kuby, *Hitlers Letzte Festung*, p. 11: "Und der letzte Rest Hitler, der letzte Rest Koalition, das ist diese Festung, das sind wir, meine Herren, einschliesslich dem Genossen Tschernoff." [Tutte le traduzioni dal tedesco sono mie, eccetto dove altrimenti specificato].

<sup>149</sup>*Ibid.*, p. 12: "Smith, das ist der Ort auf der Welt, diese Festung, wo Hitler noch am meisten gegenwärtig ist."

<sup>150</sup>Braun, *The Theatre in Germany*, p. 37.

amnesia generale e autoimposta, ma all'inizio degli anni '50 altri due fattori favorirono il processo: l'Accordo delle Riparazioni tra Israele e la Germania occidentale e la conclusione dei processi per crimini di guerra.

Quando Konrad Adenauer divenne Cancelliere della Repubblica Federale nel 1948, egli offrì un risarcimento finanziario sia ai sopravvissuti dell'Olocausto sia al governo di Israele. La maggior parte degli israeliani lo percepiva come denaro insanguinato, ma politici come Ben Gurion e Moshe Sharrett volevano la normalizzazione delle relazioni con la Germania occidentale.<sup>151</sup> Ben Gurion, un pragmatico, si rese conto che l'afflusso di immigrati dai campi profughi, l'urgente necessità di mantenere e migliorare le difese israeliane e la necessità di far prosperare l'agricoltura israeliana, richiedevano tutti forti investimenti finanziari.<sup>152</sup> Inoltre, Israele aveva pochi alleati affidabili ed era diventato evidente che la Germania occidentale avrebbe svolto un ruolo importante nel mantenimento dell'equilibrio del potere est-ovest. La Germania occidentale poteva rivelarsi un alleato molto potente. Il governo della Germania occidentale inoltre sarebbe stato alquanto malleabile perché, senza mezzi termini, la carta della "colpa" poteva sempre essere giocata. Pertanto, verso la fine del 1955, il rapporto Israele/Germania occidentale cambiò. Fino a quel momento, Adenauer aveva cercato di corteggiare il favore degli israeliani, che avevano reagito in modo difensivo. Questa relazione fu ora invertita.<sup>153</sup> Adenauer da parte sua voleva una riconciliazione pubblica con Israele, come segnale all'ONU e alla NATO che la Germania occidentale aveva ritrattato i suoi crimini. Infine, Adenauer voleva liberare la Germania dalle forze di occupazione e ottenere la rispettabilità internazionale per il suo paese, dimostrando il grado in cui il suo popolo era stato rieducato e si era pentito del suo passato nazionalsocialista.<sup>154</sup> L'ufficio di Adenauer inaugurò quindi i successivi cinquant'anni di *Geschichtspolitik*, ovvero il processo decisionale politico influenzato dalla continuità del passato nel presente.<sup>155</sup> La Germania doveva apparire conciliante e penitente; l'antisemitismo doveva essere visibilmente eliminato.

Il 10 settembre 1952 Ben Gurion e Adenauer firmarono l'Accordo di Riparazione a Lussemburgo.<sup>156</sup> Il piano di Adenauer per l'accettazione e l'integrazione della Germania nel mondo ebbe successo quando, nell'ottobre 1954, gli Accordi di Parigi ter-

<sup>151</sup>G. J. W. Lavy, *Development of Relations Between The Federal Republic of Germany and the State of Israel 1952-1975*, L.S.E: tesi Ph.D., 1988, p. 19. Le proteste popolari sui giornali israeliani e le scene rabbiose per le strade culminarono in pietre lanciate dalla folla contro l'edificio del parlamento di Gerusalemme. Vedi anche Michael Wolffsohn, *Eternal Guilt? Forty Years of German-Jewish-Israeli Relations*, trad. Douglas Bukovy, Columbia University Press, 1983, p. 125. Il leader dell'opposizione, Menachim Begin, attaccò l'approccio di Ben Gurion verso i tedeschi occidentali con l'affermazione infiammatoria: "Non esiste tedesco che non abbia ucciso i nostri genitori. Ogni tedesco è un nazista".

<sup>152</sup>Judith Matras, *Social Change in Israel*, Aldine Publishing Company, 1965, p. 29: Tra il 1939 e il 1945, 46.000 erfei emigrarono in Israele con altri 29.000 entrati illegalmente.

<sup>153</sup>Wolffsohn, *Eternal Guilt?*, p. 99.

<sup>154</sup>Lavy, *Development of Relations Between Germany and Israel*, p. 23. L'approccio di Adenauer venne visto dai critici solo come filosemita — cioè, preoccupato dell'immagine superficiale piuttosto che facilitare un cambiamento profondo nel sentimento popolare antisemita. Si veda anche Yado Jung, "Growing up in Germany after the war – After Hitler – Afterwards", in Rabinbach/Zipes, *Germans and Jews Since the Holocaust*, pp. 135-145: descrive come incidenti antisemiti fossero frequenti a scuola.

<sup>155</sup>Wolffsohn, *Eternal Guilt?*, p. 12.

<sup>156</sup>La prima richiesta di risarcimento agli ebrei era stata fatta già nel 1945 quando Chaim Weizmann in nome dell'Agenzia ebraica presentò una petizione alle quattro forze di occupazione. Si veda Lavy, *Development of Relations Between Germany and Israel*, p. 23. Il pagamento a Israele sarebbe avvenuto in un periodo di quattordici anni e sarebbe stato in gran parte in beni e attrezzature. La caratteristica

minarono l'occupazione della Germania occidentale. Il re-armamento fu permesso e nel 1955 la Germania occidentale entrò a far parte della NATO. Gli Accordi di Parigi furono un punto di riferimento significativo nello sviluppo del nuovo Stato di Adenauer, restituendo alla Germania occidentale i suoi diritti sovrani, la rispettabilità e un posto nell'arena internazionale. Questo, insieme all'approfondimento della Guerra Fredda, significava che le questioni irrisolte del passato sembravano irrilevanti.<sup>157</sup>

Inoltre, gli americani si resero conto che le infrastrutture pubbliche della Germania occidentale potevano essere gestite solo dagli ex-nazisti che le avevano mantenute negli ultimi dieci anni. Un programma di de-nazificazione completo avrebbe creato un vuoto all'interno dell'establishment tedesco. A molti ex-nazisti fu permesso di essere riassorbiti nel sistema, specialmente nelle istituzioni educative. In genere i processi per crimini di guerra furono gradualmente terminati, inviando il segnale pubblico che il passato nazista tedesco era stato assolto.<sup>158</sup> Nel 1951, ad esempio, Alfred Krupp fu rilasciato e la sua proprietà restituita. Tornò immediatamente alla sua industria di armamenti per soddisfare le richieste della Guerra Fredda.<sup>159</sup> Il 31 dicembre 1950 il generale Lucius D. Clay presentò un rapporto intitolato *The Present State of Denazification* in cui affermava che, sebbene molti nazisti fossero sfuggiti alla rete, il compito degli Alleati era completo.<sup>160</sup> Inoltre, il 1° aprile 1951, l'articolo 131 della Legge fondamentale ripristinava i diritti pensionistici e d'impiego a tutti i dipendenti pubblici e militari (non coinvolti in organizzazioni dichiarate illegali dal Processo di Norimberga) che erano stati catturati nella rete del processo di de-nazificazione degli Alleati.<sup>161</sup>

In confronto, l'evidenza suggerisce che i russi fecero davvero uno sforzo per rimuovere tutti i nazisti dalle infrastrutture della Germania orientale.<sup>162</sup> Ma anche lì, gli anni della guerra erano stati in gran parte dimenticati o riscritti nel quadro comunista. Dopo la guerra i libri di testo del periodo di Weimar erano stati distribuiti a tutte

---

interessante di questo pagamento è che 3.000.000.000 di marchi tedeschi andarono ad Israele con ulteriori 450.000.000 marchi devoluti alle organizzazioni ebraiche mondiali. La Repubblica Federale non aveva nessun obbligo secondo il diritto internazionale di dare una somma così grande a Israele, poiché la Germania non aveva "fatto torti" a questo stato.

<sup>157</sup>Vadney, *The World Since 1945*, p. 74. Questo stato di cose veniva aggravato dalla determinazione americana a rendere la Germania occidentale un potere importante ma controllabile in Europa. Il grado in cui il governo americano concepiva l'Europa occidentale come un cuscinetto contro i russi può essere misurato dal programma di spesa americano. È stato stimato che nel 1952 circa l'80% del denaro iniettato nell'Europa occidentale tramite il piano Marshall (denaro destinato ai programmi di ricostruzione postbellica) era effettivamente speso in attrezzature militari. La Germania occidentale fu il principale beneficiario dopo il 1954.

<sup>158</sup>Ginsbergs/Kudriatvsev, *The Nuremberg Trial and International Law*, p. 7: Il *Washington Post* del 1985 ha stimato che almeno 50.000 ex-nazisti non furono mai consegnati alla giustizia e che 10.000 di questi fuggitivi vivevano negli Stati Uniti; p. 276: All'inizio degli anni '50 furono liberati anche alcuni criminali di guerra. A Norimberga, Alfred Krupp, il presidente della principale azienda produttrice di armi tedesca che aveva utilizzato 5000 detenuti nei campi di concentramento e altri 18.000 prigionieri di guerra nella produzione bellica, era stato condannato a dodici anni di prigione. Durante la guerra Krupp aveva inoltre arruolato 55.000 lavoratori stranieri.

<sup>159</sup>Vadney, *The World Since 1945*, p. 204.

<sup>160</sup>Ginsbergs/Kudriatvsev, *The Nuremberg Trial and International Law*, ristampa integrale del rapporto, pp. 129-38; p. 138.

<sup>161</sup>Berghahn, *Modern Germany*, p. 202.

<sup>162</sup>M. D. Ross, *German, Russian and Communist Elements in East Germany*, University of Bristol: tesi Ph.D., 1973, p. 211.

le scuole, eliminando così il Terzo Reich. Nelle lezioni di storia l'Olocausto rimase tabù. Nel 1951 furono pubblicati nuovi libri di testo per i livelli primari e traduzioni dei libri di testo russi per il livello secondario.<sup>163</sup> La storia venne articolata dal punto di vista sovietico.

Anche nelle scuole della Germania occidentale il passato veniva cancellato. Un sondaggio condotto dall'Istituto Allenbach per la Demoscopia nel novembre 1954, di persone nate tra il 1936 e il 1940, indicava che la maggior parte degli scolari della Germania occidentale non sapeva nulla del regime di Hitler.<sup>164</sup> La materia non era insegnata all'interno del curriculum e le prove dimostravano che c'era una "conspirazione del silenzio" tra genitori e insegnanti — molti dei quali erano ex nazisti.

## Israele

Quando gli arabi e gli ebrei palestinesi respinsero l'idea di spartizione suggerita da Ernest Bevin e dall'Assemblea Generale delle Nazioni Unite, le questioni sfociarono nella guerra per l'indipendenza israeliana. Lo Stato di Israele venne istituito il 14 maggio 1948 e David Ben Gurion dichiarato Primo Ministro. Oltre un milione di arabi fuggirono o vennero espulsi, creando un problema di profughi che torna a perseguitare Israele sin da allora. La scoperta di nuovi giacimenti petroliferi negli stati arabi circostanti esacerbò l'isolamento e la vulnerabilità di Israele quando le superpotenze iniziarono a corteggiare il favore arabo. La guerra fredda comprendeva ora nuovi orizzonti.

Il 1948 si rivelò un momento spartiacque a livello artistico e politico. Una proporzione crescente di spettacoli "universali" venivano offerti nei teatri israeliani. Questa era una reazione all'indipendenza, un'ondata di immigrazione che differiva nel carattere da quella prodotta dalla persecuzione europea e dall'economia del teatro. Negli anni '50 l'*Habima*, per esempio, affrontò crescenti pressioni finanziarie e mise in scena opere teatrali americane ed europee come *Morte di un commesso viaggiatore* di Arthur Miller (1951) nel tentativo di ampliare l'appello del teatro. Anche il Cameri seguì un corso simile con *Santa Giovanna dei Macelli* di Brecht nel 1952, e il *Pigmalione* di G. B. Shaw nel 1954.

È importante sottolineare che i drammi storici yiddish scomparvero quasi del tutto. Tra il 1931 e il 1948 sedici spettacoli yiddish furono prodotti dall'*Habima*, ma tra il 1949 e il 1968 ne furono messi in scena solo quattro.<sup>165</sup> La rottura dalle radici yiddish fu incoraggiata dalla guerra di indipendenza e segnò una vittoria culturale sionista.<sup>166</sup> La guerra del 1948 era stata il primo grande evento in cui i giovani israeliani, in particolare la generazione dei sabra, avevano contribuito a plasmare la situazione politica e guidare il destino israeliano. Come scrive Glenda Abramson, il 1948 segnò il momento in cui i sabra "si staccarono consapevolmente dall'eredità che gli ebrei dell'Europa orientale avevano offerto loro. Associarono queste comunità con un'abietta accettazione delle difficoltà della vita del ghetto e del degrado dell'ebraismo in generale. Non volevano ricordarsene."<sup>167</sup>

<sup>163</sup> *Ibid.*, p. 246.

<sup>164</sup> Ginsbergs/Kudriatvsev, *The Nuremberg Trial and International Law*, pp. 181-2.

<sup>165</sup> Levy, *The Habima*, p. 192.

<sup>166</sup> Ciononostante, Abraham Sutzkever nel 1949 fondò *The Golden Chain*, un periodico dedicato alla letteratura yiddish.

<sup>167</sup> Glenda Abramson, *Modern Hebrew Drama*, Weidenfeld & Nicolson, 1979, p. 49.

Nel 1950 fu approvata la Legge del Ritorno che consentiva agli ebrei di tutto il mondo di stabilirsi definitivamente in Israele.<sup>168</sup> Shoshana Weitz scrive che nei primi anni '50, quando il giovane Stato dovette assorbire migliaia di immigrati da diverse culture, il teatro fu chiamato dal governo a funzionare come meccanismo coesivo. Gli anni successivi videro grandi cambiamenti sociali. Tra il 1948 e il 1951 la natura e la portata dell'immigrazione in Israele cambiarono il carattere del paese. Tra queste due date 687.000 persone entrarono nel paese, quasi raddoppiando la popolazione a 1.500.000.<sup>169</sup> Tuttavia, a differenza del flusso immediato del dopoguerra, la maggior parte degli immigrati proveniva da un contesto mediorientale e c'era solo un rivolo di sopravvissuti all'Olocausto.<sup>170</sup> Pochi di questi nuovi gli immigrati parlavano ebraico. Usando immagini rappresentative della nuova utopia israeliana, impiegando la lingua ebraica e adottando un tono pedagogico, si pensava che il teatro avrebbe fatto la sua parte nella creazione di una nuova società omogenea. A questo scopo specifico il Ministero della Pubblica Istruzione e della Cultura istituì nel 1953 un'unità chiamata *Telem* il cui compito era di portare il teatro negli insediamenti rurali temporanei, "al fine di introdurre nuovi immigrati nella cultura e nello stile di vita ebraico e israeliano".<sup>171</sup> Per raggiungere questo obiettivo, drammaturghi e romanzieri furono incaricati di scrivere sulla vita israeliana di tutti i giorni in uno stile realista. La lotta per rendere verde il suolo sterile, la necessità di difendere la terra, lo spirito di comunità e il sionismo erano i temi principali. Gioventù" venne particolarmente enfatizzata, come anche l'ideale di vita del Kibbutz. Come scrive Emanuel Levy:

Fino a questi anni, i kibbutz erano al culmine della loro potenza e venivano visti con grande rispetto dal resto del paese. Essere un membro del Kibbutz voleva dire essere un eroe nazionale, e il Kibbutz era il simbolo del *Chalutz* (pioniere), il prototipo dei nuovi ebrei. Va notato che la popolazione del Kibbutz in Israele non è mai stata superiore al 7,5% della popolazione. Tuttavia, a causa dell'importanza politica e ideologica del Kibbutz, i suoi membri ebbero sempre un ruolo di primo piano nella leadership del Paese.<sup>172</sup>

In letteratura, furono creati eroi del Kibbutz che erano ugualmente versatili sia col fucile sia con l'aratro.

La guerra del 1948 coincise con la drammatizzazione da parte di Moshe Shamir del suo romanzo *Hu Halach Ba-Sadot* (ingl. *He Walked Through the Fields*) per il Cameri.<sup>173</sup> Il regista ceco Joseph Millo formò il Cameri con l'obiettivo di produrre opere teatrali di maggior realismo, usando il vernacolo ebraico. I romanzi di Shamir

<sup>168</sup>H. E Barker, *The Legal System of Israel*, Israel Universities Press, 1963, p. 39: la legge venne approvata il 7 luglio 1950.

<sup>169</sup>Kohansky, *Israeli Theatre*, p. 198.

<sup>170</sup>Matras, *Social Change in Israel*, p. 35: Tra il 1948 ed il 1951 una grande percentuale di ebrei emigrò da paesi non europei per la prima volta, per es. 35% di tutta l'immigrazione 1948-51 fu dall'Iraq, Yemen, Persia e Turchia, con un ulteriore 14% dal Marocco, Tunisia, Algeria e Libia.

<sup>171</sup>Shoshana Weitz, "From Combative to Bourgeois Theater: Public Theater in Israel in 1990", in Ben Zvi, *Theater in Israel*, pp. 101-116; p. 104.

<sup>172</sup>Levy, *The Habima*, pp. 198-9.

<sup>173</sup>Moshe Shamir, "He Walked in the Fields", trad. Audrey Hodes, in Herbert S. Joseph, cur., *Modern Israeli Drama – An Anthology*, Farleigh Dickinson University Press, 1983. Il dramma aprì il 31 maggio 1948.

parlano della giovane generazione di sabra e delle loro imprese eroiche. *Be-Mo Yadav* (*With His Own Hands: Chronicles of Elik*, 1951), ad esempio, descrive il coraggioso sacrificio di un giovane ufficiale del Palmach che muore in un servizio di scorta.<sup>174</sup> Anche *Hu Halach Ba-Sadot* esprime gli scopi e lo spirito della generazione sabra. Il critico Mendel Kohansky era all'inaugurazione:

La prima fu proprio la prima in un Israele indipendente... L'argomento, oltre alla combinazione dei tempi, rese il dramma un simbolo della Guerra di Indipendenza, un sollevamento di morale per le truppe che scherzosamente lo chiamavano "un'arma segreta". Le rappresentazioni si svolsero negli accampamenti dell'esercito, in luoghi in cui il fuoco di mortaio e le esplosioni di tanto in tanto soffocavano le voci degli attori. I camion che trasportavano cast e set si avviarono verso Gerusalemme sulla scia delle truppe che avevano appena liberato la città dopo un lungo assedio, e una rappresentazione fu data la sera stessa.<sup>175</sup>

Il dramma è incentrato sulla storia di Uri, un sabra, e della sua ragazza Mika, una sopravvissuta dell'Olocausto. Mentre si alza il sipario, un narratore informa il pubblico che è il decimo anniversario della morte di Uri e che i membri del Kibbutz si sono radunati per compiangerlo e celebrare il giovane eroe che ha perso la vita nel tentativo di impedire alle truppe britanniche di intercettare una nave che trasportava immigranti ebrei illegali. L'attenzione del pubblico è focalizzata sulle decisioni che i personaggi hanno preso mentre la narrazione si sposta su ciò che accadde dieci anni fa. Il pubblico è invitato particolarmente a concordare con la decisione di Uri di lottare per il suo paese. Si è sì sacrificato, ma ora il Kibbutz prospera e i bambini vivono "felici e contenti". Il dramma è di natura didattica e brechtiana sia nel suo stile sia nella messa in scena:

La messa in scena di Millo fu diretta e realistica tanto quanto l'ambiente, il Kibbutz e i personaggi. La recitazione era priva di qualsiasi pathos o sentimentalismo; l'atmosfera del Kibbutz come luogo di lavoro venne trasmessa con una novità — gli attori cambiavano lo scenario a sipario aperto, facendolo casualmente come se stessero semplicemente svolgendo le loro normali faccende. C'era un tocco di Brecht nello spettacolo, al pubblico veniva costantemente ricordato che stavano guardando uno spettacolo, non la vita..., gli schizzi di paesaggio in bianco e nero venivano proiettati su uno schermo.<sup>176</sup>

*Hu Halach Ba-Sadot* esprime l'immagine di un'utopia israeliana che si articola solo confrontandola con l'alternativa: la Diaspora. Quei personaggi emersi dall'Europa dilaniata dalla guerra vengono direttamente giustapposti ai sabra, con l'attenzione focalizzata sulle diverse scelte che questi due gruppi opposti fanno in momenti di crisi.

Il nucleo morale dell'opera sta in Uri. Dopo essersi laureato in un collegio agricolo, Uri avrebbe preferito rimanere nel suo Kibbutz e diventare un agricoltore piuttosto

<sup>174</sup>Non esiste traduzione del romanzo, ma i discorsi più importanti sono tradotti in en, in P.R. Simpson, *Patriots and Pacifists: The Experience of War as Reflected in Recent Contemporary Israeli Hebrew Literature*, Manchester University: tesi Ph.D., 1979.

<sup>175</sup>Levy, *Israeli Theatre*, p. 157.

<sup>176</sup>*Ibid.*, p. 156.

che combattere in un'unità Palmach. Gli altri personaggi sono essenzialmente frustrazioni per Uri, in particolare Mika, che è descritta come debole, egoista, nevrotica e non abituata alle difficoltà della vita del Kibbutz. Quando Uri viene chiamato, Mika fa tutto il possibile per convincerlo a non andare, al contrario di Dinahle, infermiera dell'unità di Uri, donna vibrante che è disposta a combattere per il suo paese. Un altro membro dell'unità di Uri è Seymon, ex membro di un gruppo di resistenza ebraica in Europa. A differenza di Mika, egli crede che il combattimento e il sacrificio siano necessari per la sopravvivenza collettiva. Anche se la sua ragazza è pericolosamente malata in ospedale, si offre volontario per l'incarico più pericoloso che l'unità debba intraprendere: l'esplosione di un ponte come diversivo per le truppe britanniche. Uri è in parallelo con il suo compagno del Palmach, Ginger. Uri sostiene che sia gli agricoltori sia i combattenti sono ugualmente importanti in Israele e che un uomo non può ricoprire entrambi i ruoli. Ginger lo rimprovera: "Senza il Palmach, non ci sarebbero né kibbutz né altro".<sup>177</sup>

Alla fine, è Uri che si impegna a compiere il bombardamento del ponte e viene ucciso nel tentativo. Mika, separato da lui, è diventata sempre più nevrotica e progetta un aborto. Tuttavia, alla fine decide contro la risoluzione in modo da poter santificare la nuova vita in Israele.

*Hu Halach Ba-Sadot* si centra sull'identità israeliana. L'opera teatrale sottolinea il fatto che nei primi anni '50 l'identità israeliana era stata formulata da un semplice rifiuto dell'alternativa: l'ebreo della Diaspora. Gran parte della scrittura, pertanto, assunse un discorso tematico in cui i sabra (connessi da coraggio, positivismo, terra fertile e autodeterminazione) si opponevano agli ebrei della Diaspora e agli immigrati, che erano associati a vittimismo, debolezza, codardia, corruzione morale e fatalismo.

Tuttavia il dramma non è unilaterale. Il pubblico, apprendendo della sofferenza di Mika nei campi, vien fatto simpatizzare con la sua condizione. Molti familiari e amici di Uri sono contrari al matrimonio e Mika è vittimizzata da altre donne che spettegolano crudelmente su storie che la riguardano e secondo cui Mika era stata imprigionata in un bordello durante la guerra. In generale, Mika vien fatta sentire come un cittadino di seconda classe. Quando viene rimproverata da Uri di non essere abbastanza forte per la vita in Israele, Mika insiste che in passato aveva dovuto essere più forte di qualsiasi sabra. Ora in relativa sicurezza, è il suo momento di essere debole e lasciare che gli altri si prendano cura di lei.

Alla fine, *Hu Halach Ba-Sadot* vien meno dal lato sionista. È Mika che deve fare lo sforzo di cambiare, comprendere e assimilarsi. Nel nuovo Stato non c'è posto per i deboli e i bisognosi. Gli israeliani devono essere disposti a combattere fino alla morte se vogliono impedire un secondo Olocausto. Per il pubblico israeliano a quel tempo, c'era una completa identificazione con la generazione dei sabra. Il critico Y.M. Neuman osservò in *Deva Ha-Shavua* (19 giugno 1948):

Non c'era barriera tra il palcoscenico e il pubblico. C'erano molti Palmachnik e soldati nel pubblico. Sembrava che Uri, Wili, Ginga e Rutka fossero scesi tra il pubblico e che alcune persone del pubblico fossero salite sul palco. Identificazione assoluta.<sup>178</sup>

<sup>177</sup>Shamir, "He Walked in the Fields", p. 47.

<sup>178</sup>Gershon Shaked "Actors as Reflections of their Generation: Cultural Interactions between Israeli Actors, Playwrights, Directors and Theaters", in Ben Zvi, *Theatre in Israel*, pp. 85-100; p. 92.



In concomitanza con la nascita euforica di una nuova nazione, *Hu Halach Ba-Sadot* ebbe un immenso successo. Diede 171 spettacoli e venne visto da 172.000 persone e Millo diresse la versione cinematografica nel 1967.<sup>179</sup>

Al confronto, il dramma del 1954 di Nathan Shaham, *A New Reckoning*, chiuse dopo solo ventuno esibizioni al Teatro Cameri.<sup>180</sup> La storia è incentrata su un immigrato israeliano, il dott. Auerbach, pieno di sensi di colpa per la sua vita passata come *kapo* in un campo di concentramento. La mancanza di successo del dramma indica il disinteresse generale per i problemi e le storie dei sopravvissuti e la convinzione che coloro che avevano collaborato fossero moralmente corrotti. In *A New Reckoning*, Ami, una giovane sabra scopre il passato segreto di Auerbach come collaboratore e decide di ucciderlo per questo "crimine". Il carattere più ottimista di Pomerans rimprovera ad Ami la sua presunzione.<sup>181</sup> Questo messaggio non fu gradito. *A New Reckoning* coincise col Processo Kastner nel 1954. Dopo l'invasione ungherese nel marzo 1944, Rudolf (Rezső) Kasztner, un leader ebreo in Ungheria, aveva negoziato di "comprare" ebrei da Eichmann. Di conseguenza 1.686 ebrei lasciarono Budapest con un treno speciale il 1° giugno 1944.<sup>182</sup> Dopo la guerra, Kasztner emigrò in Israele dove fu denigrato come collaboratore nazista. Nel 1954, ostracizzato dalla società israeliana, Kasztner intentò un'azione legale contro Malchiel Gruenwald per calunnia. All'udienza il giudice Benjamin Halevi, presidente del tribunale distrettuale di Gerusalemme, descrisse Kasztner come "uno che vendette la sua anima al diavolo".<sup>183</sup> Un anno dopo la conclusione del processo nel 1957, Kasztner fu assassinato a Tel Aviv. Tale era l'entità del disprezzo pubblico per quest'uomo, che la sua morte fu celebrata da alcuni, ignorata da tutti gli altri. Secondo il principio di Maimonide, i collaboratori erano spiritualmente corrotti come gli stessi nazisti.

Il teatro israeliano continuò a guardare avanti con spettacoli sociali che costituivano la maggior parte della produzione teatrale, in particolare quelli che si occupavano della necessità di sicurezza nazionale. Dopo la guerra del 1948, i contadini arabi iniziarono a infiltrarsi nei confini.<sup>184</sup> Questi incidenti non fecero mai parte di un piano arabo coordinato, sostenuto da governi stranieri, ma ebbero comunque un grande impatto psicologico sui coloni israeliani. Sorsero paure di un accerchiamento arabo. Gli arabi, da parte loro, temevano l'espansione israeliana. Come scrive Yair Avron:

La mitologia araba e la mitologia israeliana si combinarono per far sembrare queste incursioni oltreconfine la prima parte di una campagna per liberare la Palestina.<sup>185</sup>

<sup>179</sup>Levy, *Hebrew Theatre*, p. 158.

<sup>180</sup>Corina Shoef, "Hebrew Holocaust Theatre", documento dato a *The Shoah and Performance Conference*, Glasgow University, settembre 1995. Non disponibile in formato cartaceo.

<sup>181</sup>Ben-Ami Feingold, "Hebrew Holocaust Drama as Modern Morality Play", in *Theater in Israel*, pp. 269-83; pp. 271-2. Dan Laor, *Theatrical Interpretation of the Shoah: Image and Counter-Image*, p. 8.

<sup>182</sup>Martin Gilbert, *The Holocaust*, p. 682.

<sup>183</sup>Laor, *Theatrical Interpretation of the Shoah*, p. 8.

<sup>184</sup>Queste infiltrazioni erano principalmente condotte da "fellaheen" (agricoltori arabi) lungo la striscia di Gaza che cercavano di riconquistare o ristabilirsi nelle loro proprietà precedenti.

<sup>185</sup>Yair Evron, *The Middle East*, Elek, 1973, p. 29. I timori per la sicurezza nazionale israeliana si trasformarono in parossismo e spionaggio. Nel 1954 un gruppo di agenti israeliani fu catturato in Egitto, accusato di aver piazzato bombe in luoghi pubblici tra cui la Biblioteca Americana al Cairo. Il piano israeliano gettò un'ombra internazionale di dubbio sull'affidabilità dell'Egitto.

Immagini di guerra, di soldati e sicurezza dello Stato erano predominanti nella coscienza nazionale israeliana. *Nelle pianure del Negev* (*Be-Arvot Ha-Negev*, 1948) di Yigal Mossinson, ad esempio, si concentrava sulla posizione eroica degli insediamenti ebraici nel Negev contro l'esercito egiziano durante la Guerra di Indipendenza. Prende molti dei suoi temi e accorgimenti di trama da *He Walked in the Fields*. Come Uri, i personaggi principali di Dan e di suo padre Avraham (il comandante del Kibbutz) devono fare delle scelte tra doveri personali e doveri pubblici. Il Kibbutz è assediato dagli egiziani. La clinica ha esaurito le scorte mediche. L'unica speranza è quella di rompere il blocco ed evacuare le vittime all'ospedale più vicino. Avraham sa che suo figlio Dan è l'unica persona che può guidare il furgone. Invece Avraham ordina a suo figlio di fare un inventario del magazzino. Né Dan è troppo ansioso di mettere a repentaglio la propria vita poiché è la vigilia del suo matrimonio. Alla fine Avraham si rende conto che non possono esserci privilegi individuali nella loro comunità e ordina a suo figlio di guidare il furgone. Dan accetta di posticipare il suo matrimonio e guida il furgone pieno di feriti fuori dal Kibbutz. Quando raggiungono un blocco stradale, Dan accende i fari per attirare il fuoco nemico mentre le vittime vengono portate su un terreno sicuro. Muore da eroico soldato-martire. L'opera teatrale può essere vista come una messa in scena della risposta ebraica alla liquidazione fisica, con il kibbutz come ghetto e gli egiziani come nazisti. Come dice lo stesso Avraham:

Avrei potuto essere a Varsavia — disarmato e massacrato come una pecora! Oggi ho le armi in mano... Voglio guardare mio figlio, Dan, negli occhi come un uomo che ha combattuto e non come un misero profugo fuggito dalla sua terra.<sup>186</sup>

Il dramma è una parabola sull'azione corretta da svolgere di fronte alla persecuzione. *Nelle pianure del Negev* ebbe un enorme successo ed ebbe 227 rappresentazioni.<sup>187</sup> Sia *Nelle pianure del Negev* che *He Walked in the Fields* incarnarono il dinamismo e l'ebullienza di una nuova nazione. Il pubblico non era interessato ai paradossi morali, alla sottomissione storica o alle umiliazioni passate.



Nove anni dopo la fine della guerra, l'Olocausto fu consegnato agli archivi della storia sia in Israele che in Germania. Per i tedeschi e gli israeliani l'Olocausto era principalmente un imbarazzo — un tempo e un luogo popolati da vittime abiette e assassini sadici. Nuove urgenze politiche avevano superato la necessità di venire a patti con il passato. I processi per crimini di guerra erano finiti, i nazisti erano stati liberati<sup>188</sup> e Adenauer aveva compensato finanziariamente i sopravvissuti.

Questo senso di chiusura fu illustrato dal rifiuto di Adenauer di accettare il principio di colpa collettiva e la relativa risposta di Ben Gurion. Il governo di Ben Gurion aveva richiesto che nel pacchetto dell'Accordo di Riparazione Adenauer dovesse rendere pubblico il riconoscimento della colpa collettiva tedesca. Nel Bundestag del 27 settembre 1951 Adenauer pronunciò il suo indirizzo sull'Accordo di Riparazione, ma

<sup>186</sup>Simpson, *Patriots and Pacifists*, p. 117.

<sup>187</sup>Levy, *The Habima*, p. 196.

<sup>188</sup>Ginsbergs/Kudriatvsev, *The Nuremberg Trial and International Law*, pp. 275-6. Durante il 1950-51 quasi tutti i membri dell'*Einsatzkommando* in carcere erano stati graziati e rilasciati.

non menzionò la "colpa collettiva". Ben Gurion non insistette sulla questione. La sicurezza futura dell'alleanza di Israele con la Germania occidentale era più importante. La maggior parte dei tedeschi occidentali non era d'accordo con l'asserzione di Israele sulla colpa collettiva. Inoltre, i sondaggi dell'opinione pubblica dimostrarono che solo l'11 dei tedeschi occidentali era d'accordo su una qualsiasi restituzione monetaria.<sup>189</sup> Per la maggior parte dei tedeschi, l'Olocausto non era una loro responsabilità.

I programmi di rieducazione degli Alleati e la posizione pubblica di forzata espiazione dei tedeschi crearono risentimento. Non c'era spazio per autocompiangersi. Gli scrittori tedeschi avevano cercato di piangere i propri morti e la perdita di innocenza fin dalla guerra. Si consideravano vittime, sia della guerra che dei vincitori della guerra, ostracizzati dalla comunità delle nazioni civili. I tedeschi abbastanza anziani da essere stati coinvolti nella guerra si vedevano come vittime di Hitler; le giovani generazioni si credevano vittime dei loro genitori. I tedeschi orientali si consideravano vittime dell'ortodossia sovietica.

## 2.4 1955-60 Il Diario di Anna Frank e il Processo di Ulm

### Introduzione

#### Il Diario di Anna Frank e il Processo di Ulm

Dieci anni dopo la fine della guerra vi fu un improvviso risveglio d'interesse per l'Olocausto. Emersero testimonianze di sopravvissuti che mettevano in discussione le narrative e le immagini del dopoguerra. *Se questo è un uomo* di Primo Levi, pubblicato nel 1947 come edizione limitata di 2.500 copie (di cui solo due terzi venduti) fu ristampato nel 1958 ed è rimasto in stampa sin da allora.<sup>190</sup> Nel 1955 il film documentario di Alain Resnais su Auschwitz – *Nuit et Brouillard (Notte e Nebbia)* – fu acclamato dalla critica. Ma il testamento più importante fu *Il Diario di Anna Frank*, pubblicato in tedesco, nel 1956, seguito da produzioni di Frances Goodrich e Albert Hackett nella versione teatrale in molti teatri tedeschi da ottobre in poi, e una versione cinematografica nel 1959.<sup>191</sup> Il dramma ebbe la prima anche all'Habima nel gennaio del 1957.<sup>192</sup>

I critici, nel complesso, elogiarono la scelta del dramma all'Habima, la sua sincerità e la superba recitazione di Ada Tal nei panni di Anna... Il pubblico fu profondamente commosso dalla produzione che rimase in scena per 179 spettacoli, rendendo il *Diario di Anna Frank* uno dei maggiori successi artistici e finanziari della compagnia in questo periodo.<sup>193</sup>

<sup>189</sup>Wolffsohn, *Eternal Guilt?*, pp. 14-19.

<sup>190</sup>Primo Levi, *Se questo è un uomo*, Torino: F. De Silva, coll. "Biblioteca Leone Ginzburg" n. 3, I ed. 1947; poi, Torino: Einaudi, coll. "Saggi" n. 232", 1958; coll. "I coralli" n. 184; coll. "Nuovi coralli" n. 2; coll. "Letture per la scuola media" n. 24; ecc.

<sup>191</sup>Frances Goodrich e Albert Hackett, *The Diary of Anne Frank*, New York: Random House, 1956. *Premiere* a Broadway, ottobre 1956.

<sup>192</sup>Corina Shoef, "The Holocaust and Hebrew Theatre 1948-73".

<sup>193</sup>Levy, *The Habima*, p. 199.



Figura 2.20: Fritz Hochwalder

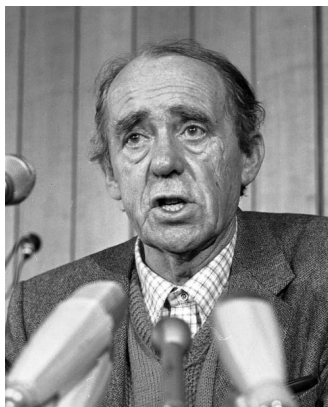


Figura 2.21: Heinrich Boll

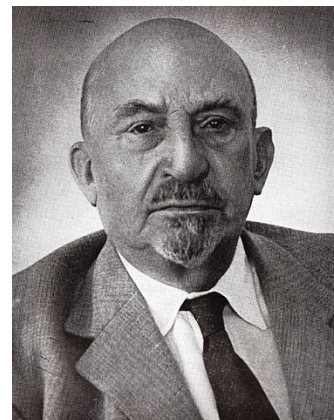


Figura 2.22: Chaim Weizmann



Figura 2.23: Membri della Brigata Harel, gennaio 1949. Moshe Shamir  2 destra



Figura 2.24: Moshe Sharett



Figura 2.25: Yigal Mossinson

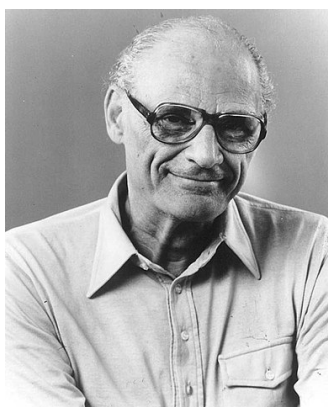


Figura 2.26: Arthur Asher Miller



Figura 2.27: Walter Jens alla Akademie der Künste, 2005



Figura 2.28: Nathan Shaham in Beit Alfa, 2000



Figura 2.29: Primo Levi nel 1960

Nella Germania occidentale, il dott. Gerhard Schröder, ministro federale dell'Interno, fece una dichiarazione al Bundestag il 18 febbraio 1960, raccontando i tentativi del governo di correggere la situazione rivelata dal rapporto Allenbach del 1954:

Vennero usati anche film per diffondere informazioni. Più di cento copie dei documentari *Notte e Nebbia* e *Concentration Camp Henschmen* – quest'ultimo un rapporto sul processo di Sorge-Schubert – furono distribuite. Tra i film disponibili per la distribuzione non commerciale, posso citare *In Those Days*. Questo film contiene una lunga sequenza che racconta la storia di una coppia di anziani in cui la moglie è ebrea, che viene spinta al suicidio dalla Kristallnacht, dal boicottaggio del loro negozio e altre misure del Terzo Reich. Il documentario *The People and Country of Israel* funge da antidoto all'antisemitismo.<sup>194</sup>

Concludeva sottolineando che alla fine del 1959 copie della biografia di Hitler di Alan Bullock erano state inviate agli insegnanti di storia di tutte le scuole secondarie. Inoltre, l'Istituto di Storia Contemporanea era stato istituito a Monaco per la ricerca sul nazionalsocialismo e l'antisemitismo. Nel 1959 l'Istituto aveva pubblicato venticinque monografie, tra cui il diario di Auschwitz di Rudolf Höss, e aveva facilitato la fornitura di sussidi didattici quali testimonianze fotografiche e statistiche per le scuole.<sup>195</sup>

Altre importanti testimonianze furono pubblicate, tra cui: *Das Antlitz einer Zwangsgemeinschaft* di H. G. Adler fu pubblicato nel 1955, vincendo il Premio Leo Baeck. Fu seguito da una seconda parte nel 1958: *Die Verheimlichte Wahrheit: Theresienstädte Dokumente. La Nuit (La notte)* di Elie Wiesel pubblicata in Francia nel 1958 (edizione italiana 1992);<sup>196</sup> e *Proszę państwa do gazu* (traduzione italiana: *Da questa parte, per il gas*, L'Ancora del Mediterraneo, 2009) di Tadeusz Borowski, pubblicato nel 1959, contrastarono le immagini comuniste standard dell'Olocausto ed ebbero importanti conseguenze per gli scrittori del blocco orientale. Inoltre, Borowski dimostrò che la questione della collaborazione tra nazisti e vittime non fu sempre chiara.<sup>197</sup> Nel 1958 il processo Ulm di coloro che erano coinvolti nelle unità di Einsatzkommando in Lituania contestò l'immagine perpetuata dai processi di Norimberga secondo cui i nazisti che avevano commesso atrocità erano solo una masnada di "psicopatici". Ora la questione dei "gradi" di colpa veniva sollevata di nuovo. Il processo Ulm dimostrava che la Soluzione Finale era stata un programma ad ampio raggio che aveva incorporato la mobilitazione e la complicità di molti, tra cui la Wehrmacht — quindi non soltanto le SS.

Dopo Anna Frank e Ulm, appaiono nuove immagini sull'Olocausto sia di oppressori che di oppressi, in particolare il volto di una bambina come vittima e il normale soldato tedesco come criminale. In Israele e nelle due Germanie, il problema di rappresentare e articolare l'Olocausto trovò ispirazione nella storia di Anna Frank,

<sup>194</sup>Ginsbergs/Kudriatvsev, *The Nuremberg Trial and International Law*, p. 198.

<sup>195</sup>*Ibid.*, pp. 195-211.

<sup>196</sup>Elie Wiesel, *La notte*, traduzione di Daniel Vogelmann. Firenze: La Giuntina, 1992. Edizione tedesca 1963.

<sup>197</sup>Tadeusz Borowski, *This Way for the Gas, Ladies and Gentlemen*, trad. Barbara Vedder, Londra: Penguin, 1976. Jan Kott nella sua introduzione scrive, p. 19: "Il pubblico si aspettava martirologi; il partito comunista chiedeva opere ideologiche, che dividessero il mondo in giusti e ingiusti, eroi e traditori, comunisti e fascisti. Borowski fu accusato di amoralità, decadenza e nichilismo."

una storia raccontata da una bambina che aveva assistito alla storia dal basso. Come osserva Lawrence Langer:

La scelta dei bambini come vittime aggrava l'anonimato a causa della comprensione ancora più limitata dei bambini.<sup>198</sup>

L'uso dei bambini offrì *pathos* piuttosto che analisi politiche. Bambini e giovani diventarono veicoli tematici sul palcoscenico per rianimare emozioni cauterizzate, simboleggiare la speranza per il futuro e dare un senso di remissione alle ferite passate. Il punto di vista di un bambino non era "pesante", politico o interessato a problemi di colpa.

## Israele

Pionieri e *kibbutzim*, che venivano visti come rappresentanti del consenso israeliano, scoprirono che il loro potere era diminuito dalla metà degli anni '50 in poi. La ragione di ciò era la natura sempre più cosmopolita della popolazione del paese dopo l'ondata di immigrazione africana e mediorientale. Ad esempio, l'Habima non presentò nuove opere teatrali sulla vita del Kibbutz dopo il 1956. Man mano che l'identità nazionale si frammentava, sorsero domande su questioni che erano state date per scontate, in particolare immagini ricevute dall'Olocausto, dei suoi sopravvissuti, della Diaspora e del sionismo. Ciò fu incoraggiato dalla pubblicazione di opere di sopravvissuti e immigrati che permisero un breve disgelo nell'egemonia della narrativa sionista.

Nel 1956 Joseph Millo diresse *La signora del castello* di Leah Goldberg. Debuttò al Teatro Cameri ed ebbe 105 rappresentazioni.<sup>199</sup> Nata in Lituania nel 1911 e educata a Bonn, Goldberg emigrò a Tel Aviv nel 1935, dove lavorò principalmente come poetessa. Avendo avuto un'esperienza di prima mano della vita nella Diaspora, ebbe un coinvolgimento diverso nel discorso sionista-diaspora rispetto a quello degli scrittori sabra come Moshe Shamir. Il suo atteggiamento nei confronti del patrimonio europeo di Israele fu ambiguo.

Il dramma è un'allegoria romantica con elementi di storie di fantasmi e genere giallo. Due emissari israeliani – Michael Sand e la dottoressa Dora Ringel – sono costretti a passare la notte in un vecchio castello da qualche parte nell'Europa orientale. Fuori si scatena una tempesta e le linee telefoniche sono interrotte. Sand è venuto alla ricerca di antichi libri ebraici perduti, Dora alla ricerca di bambini ebrei adottati e nascosti. Sfortunatamente, come sottolinea Sand, i bambini non seguono Dora così facilmente come i libri accompagnano Sand. L'ultima bambina che aveva cercato di aiutare si era suicidata una volta scoperta la sua vera identità. Tuttavia Dora crede di essere moralmente giustificata nel recuperare questi bambini e riportarli "in patria", in Israele.

Il guardiano del castello si rivela essere il suo ex proprietario, il conte Zabrodsky. Inizialmente sembra che egli fosse stato un collaboratore. Tuttavia, la sua fraternizzazione coi nazisti era stata semplicemente una copertura per le sue attività di resistenza. Alla fine del primo atto, Sand, esaminando un orologio a cucù rotto (suo padre

<sup>198</sup>Langer, *The Holocaust and the Literary Imagination*, p. 164.

<sup>199</sup>Leah Goldberg, *The Lady of the Castle*, trad. T. Carmi, Tel Aviv: Institute for the Translation of Hebrew Literature, 1974.

era orologiaio in Europa), inavvertitamente dà un segnale prestabilito a una ragazza, vestita di bianco, che appare da uno scompartimento segreto nel muro. Il suo ingresso melodrammatico è accompagnato da un fragore di tuoni e da un lampo.

Nel secondo atto il pubblico scopre che la ragazza, Lena, non è un fantasma ma una bambina ebrea nascosta da Zabrodsky durante la guerra. Incapace di separarsi da lei, non le ha detto che la guerra è finita. Gran parte del secondo atto è preso da Sand che cerca di persuadere Lena altrimenti, e da Dora che cerca di entusiasmarla per la soleggiata Palestina, dove Lena potrà "lavorare, essere libera e camminare all'aria aperta".

Inizialmente Goldberg sembra deridere l'ideologia sionista di Dora e lamentare la perdita delle antiche tradizioni della vita della Diaspora. Dora odia tutto ciò che è vecchio e tutto ciò che è associato al Conte. Per lei, questi sono simboli del degrado ebraico. Per Goldberg il passato è più ambiguo e ha molte cose belle da offrire. Come sottolinea Zabrodsky, a volte una generazione di persone può convalidare se stessa solo denigrando la generazione precedente:

È sempre la feccia dell'umanità, coloro che non riescono a cogliere l'antica tradizione e la vera cultura, che profetizza una nuova vita, la creazione di un'altra cultura, e intanto si rivoltano, uccidono, violentano e sputano sui tappeti.<sup>200</sup>

Zabrodsky parla dei nazisti ma Dora (e presumibilmente il pubblico israeliano) presuppone che egli stia criticando i sionisti. Come l'immagine di Israele proposta da Moshe Shamir in *Hu Halach Ba-Sadot* (ingl. *He Walked Through the Fields*), l'ideologia di Dora si basa su un atteggiamento negativo verso il passato piuttosto che su un qualsiasi movimento costruttivo verso il futuro. La differenza è che Goldberg, a differenza di Shamir, è consapevole e critica al riguardo.

È Sand, la voce della ragione nel dramma, che alla fine concorda sul fatto che i migliori interessi di Lena risiedano in Palestina. Alla fine Zabrodsky si dimostra egoista e insensibile. Voleva possedere Lena, non prendersi cura di lei. Mentre Lena se ne va, Zabrodsky la avverte: "Devi dimenticare tutto se desideri vivere là... Nel loro mondo... i sogni devono essere banditi dal cuore", a cui Sand risponde: "Nel mondo di chi è sveglio ci sono sogni — molti sogni. Solo che sono sognati diversamente."<sup>201</sup>

Nonostante la nostalgia romantica di Goldberg per la vita nella Diaspora, alla fine ella concorda sul fatto che il sionismo può essere l'unica strada per andare avanti in un mondo post-Olocausto. Come *He Walked Through the Fields* di Shamir, il dramma riguarda le conseguenze dell'Olocausto sull'identità israeliana e non l'evento stesso. Ma mentre Shamir presume che non ci possa essere alcuna alternativa ragionevole alla vita in Israele, Goldberg ironizza la figura orgogliosa di Dora che, tagliandosi via dal suo passato, ha poca identità sua propria. Come il nascituro di Mika, la figura della bambina Lena è un simbolo di speranza e un movimento verso il futuro. Forse ella avrà sogni suoi propri, a differenza di Dora, che rigurgita senza pensarci le idee e i sogni di altri.

Allo stesso modo, Uri Orlev presenta un'immagine ambigua di Israele. Nato nel 1931 da una famiglia ebrea assimilata a Varsavia, trascorse gli anni 1939-41 nascon-

<sup>200</sup> *Ibid.*, p. 33

<sup>201</sup> *Ibid.*, pp. 94-5.



endosi nel ghetto di Varsavia con suo fratello. Nel 1943 furono deportati a Bergen-Belsen. Entrambi sopravvissero ed emigrarono in Israele nel 1945. Il romanzo di Uri Orlev del 1956 *The Lead Soldiers* (ebr. עופרת חיילי – *I soldati di piombo*) condivide molte somiglianze con *La signora del castello*.<sup>202</sup> Questa volta i bambini sono i protagonisti; la storia dell'Olocausto è raccontata dal punto di vista di un bambino, in particolare quella di Yurik e di suo fratello Kazik. Il libro è un'esplorazione degli aspetti negativi della vita della Diaspora senza soffermarsi sugli orrori. Quando i fratelli arrivano a Bergen-Belsen, Orlev intervieni:

Ma nulla di tutto ciò appartiene alla nostra storia... La nostra storia riguarda solo due ragazzi che sono venuti in questo posto per puro caso e la cabina in cui vivevano.<sup>203</sup>

La Diaspora può aver avuto le sue difficoltà ma alla fine, come Goldberg, Orlev rifiuta di esaltare la vita in Israele in un confronto superficiale tra le due. Alla fine della guerra, quando i due ragazzi arrivano con la sorella maggiore in Israele, devono affrontare molti nuovi ostacoli. Significativamente per Yurik, nella sua nuova scuola israeliana, il bullismo non si ferma. Sia Goldberg che Orlev, a causa delle loro radici nella Diaspora, hanno sentimenti ambigui sia per il nuovo stato che per la vecchia eredità europea.

Tuttavia, tra il 1955 e il 1960 vari eventi politici in Medio Oriente consolidarono l'atteggiamento sionista espresso in *He Walked Through the Fields* di Shamir. Il 1955 fu un anno sanguinoso lungo il confine egiziano-israeliano. Un assalto arabo ad una scuola elementare israeliana nel villaggio di Shafree, per esempio, uccise sette bambini.<sup>204</sup> L'ascesa del generale Gamal Abd el-Nasser in Egitto con le sue visioni apocalittiche di distruzione d'Israele faceva venire in mente minacce simili fatte da un altro leader antisemita nel 1933. Nasser minacciava di unire il mondo arabo contro gli israeliani in una guerra a tutto campo.

Dopo un breve rilassamento nell'atteggiamento, gli scrittori e il pubblico sabra non erano più interessati né alle ambiguità morali né alla bellezza insita nel loro passato di Diaspora. Le radici palestinesi furono preferite rispetto a quelle europee, con le immagini di eroi proposte nuovamente. Il governo assunse un ruolo di primo piano nello stabilire l'immagine dell'Ebreo come eroe attraverso la costruzione di monumenti e giornate di rimembranza nazionale. La Giornata della Memoria dell'Olocausto (*Yom Hasho'ah Vehagvurah*), inizialmente istituita dalla legge del Knesset nel 1953 come parte di un decreto per un'Autorità per la Memoria dei Martiri ed Eroi dell'Olocausto (*Yad Vashem* יד ושם), era intesa come giornata nazionale della memoria, secolare e non religiosa.<sup>205</sup> La giornata *Yom Hasho'ah* non fu formalmente realizzata fino al 1958. Il governo, dando all'Olocausto il suo giorno speciale e collegandolo con l'eroismo (in

<sup>202</sup>Uri Orlev, *The Lead Soldiers*, trad. Hillel Halkin, Peter Owen, 1979.

<sup>203</sup>*Ibid.*, p. 178.

<sup>204</sup>Evron, *The Middle East*, p. 28: Il numero di incursioni ai confini aumentò e nel febbraio del 1955 gli israeliani attaccarono un convoglio egiziano di rinforzi nella striscia di Gaza causando la morte di trentotto egiziani e sessantadue feriti. In totale quell'anno, duecentotrentaquattro arabi e cinquantacinque israeliani furono uccisi lungo il confine.

<sup>205</sup>La maggior parte delle congregazioni ortodosse aveva incorporato l'Olocausto nella liturgia delle lamentazioni recitata a Tessa B'av che ricorda la distruzione del Primo e del Secondo Tempio. Il Rabbinato ortodosso in Israele ufficialmente commemora l'Olocausto il dieci di *Tevet* — *Yom Hakaddish*.

altre parole erano gli ebrei, non Dio, che avevano liberato il popolo dall'esilio) rimossero l'evento dal continuum biblico e lo collocarono nel quadro della storia sionista. Come sottolinea James E. Young, il progetto del Museo Yad Vashem evidenzia questa narrazione come anche la sua posizione: il Monte Herzl, che prende il nome dal leader sionista. La rassegna stessa è divisa in tre periodi di tempo in tre sale separate. La prima riguarda il crescente antisemitismo in Europa 1933-41; la seconda si concentra sul processo di sterminio del 1941-5. Nella terza sala sono esposti reperti relativi alla resistenza armata ebraica, in particolare all'insurrezione del Ghetto di Varsavia, insieme a fotografie di immigrati che arrivano in Israele:

Perché, come mostrano le fotografie dei sopravvissuti che sbarcano a terra ad Haifa e Cesarea, la fine dell'Olocausto arriva solo con il ritorno e la redenzione dei sopravvissuti in Eretz Israel.<sup>206</sup>

Il governo, collegando la resistenza ebraica agli immigrati di Israele, sottolineava la necessità di difendere la terra e collocare l'Olocausto nella storia sionista.

La necessità di autodifesa non fu mai così importante come durante e dopo la crisi di Suez del 1956. Dopo Suez, l'America, per rappresaglia, sospese tutti gli aiuti militari, lasciando Israele in una situazione vulnerabile.<sup>207</sup> Con l'Egitto armato nuovamente dai russi, Israele aveva un disperato bisogno di un fornitore di armi. La sicurezza nazionale israeliana rimase precaria fino a quando Ben Gurion e Shimon Peres si rivolsero all'amministrazione Adenauer e si formò così un'insolita alleanza.

Nel dicembre del 1957, Shimon Peres (allora vice ministro della difesa israeliano) tenne colloqui segreti a Bonn con il governo della Germania occidentale nella speranza di ottenere armi per Israele. Alla fine del 1958 Israele aveva la spesa pro capite più alta del mondo.<sup>208</sup> L'accordo tedesco-israeliano sulle armi fu tenuto segreto, ma alla fine nel 1959 la storia raggiunse i giornali e Ben Gurion, rivolgendosi alla Knesset, gettò le fondamenta di una generazione quando disse:

C'è solo una cosa che ho imparato dalle atrocità e dai macelli spaventosi di Hitler: di compiere ogni possibile sforzo mediante il potere dello Stato per impedire che un tale disastro cada sul popolo di Israele, dato che è un pericolo in serbo per questo nostro popolo... poiché, sebbene Hitler fu sconfitto e bruciato, i suoi discepoli e collaboratori in Medio Oriente continuano a vivere, e sono loro che governano nei paesi arabi che ci circondano.<sup>209</sup>

<sup>206</sup>James E. Young, *Writing and Re-writing the Holocaust. Narratives and Consequences of Interpretation*, Indiana University Press, 1988, p. 187.

<sup>207</sup>C'era stato un crescente pericolo di conflitto militare con gli arabi sin dalla Rivoluzione egiziana del 1952, in particolare dopo il 1954, quando Abdel Nasser assunse il potere. Nasser iniziò mettendo i russi contro gli americani per vedere quale affiliazione avrebbe offerto il miglior affare. Gli americani, nel tentativo di mantenere amichevole l'Egitto, versarono denaro nel progetto della diga di Assuan. Gli inglesi, i francesi e gli israeliani vedevano Nasser come un pazzo potenzialmente in controllo di uno dei più importanti canali navigabili globali — Suez. In un attacco preventivo nel 1956 forze israeliane, francesi e britanniche non solo non riuscirono a mettere sotto controllo Suez, ma danneggiarono gravemente il canale stesso. Le loro azioni gettarono Nasser tra le braccia dei russi. Con tutte e tre le potenze screditate a livello internazionale, l'America fu lasciata come l'unico vero rappresentante occidentale in Medio Oriente. Inoltre gli Stati Uniti tagliarono tutti gli aiuti militari a Israele.

<sup>208</sup>Lavy, *Development of relations Between Germany and Israel*, p. 102.

<sup>209</sup>Publicato su *Israeli Digest* (10 giugno 1959).

Ben Gurion non era interessato al passato; si preoccupava solo delle questioni del presente. I "discepoli e collaboratori" erano riferimenti alle influenze nascenti della Germania orientale sul mondo arabo. Nel gennaio del 1959, ad esempio, il governo egiziano aveva ricevuto Otto Grotewohl (Presidente della Repubblica Democratica Tedesca) al Cairo. Nel 1961 un consolato della Germania orientale aveva aperto a Damasco, in Siria. La retorica antisemita di Nasser aveva convinto la popolazione israeliana che Ben Gurion era stato prudente nelle sue azioni. Un sondaggio condotto da *Ha'aretz* indicò che il sessantacinque per cento della popolazione israeliana sosteneva gli acquisti di armi.<sup>210</sup> Lo spirito del momento veniva nuovamente articolato nel teatro.

Furono preferiti i drammi lungimiranti che celebravano i giovani eroi combattenti. *He Walked Through the Fields* di Shamir fu ripreso nel 1956 durante la campagna del Sinai.<sup>211</sup> L'importanza del collettivo venne evidenziata. Agli immigrati fu chiesto di assimilarsi alla massa omogenea. L'opera teatrale di Hanoch Bar-Tov, *Shesh Kenafaim Le-Echad* (ingl. *Everyone Had Six Wings*), inaugurata all'Habima nel 1958, illustra i problemi incontrati dagli immigrati e dai sopravvissuti nel tentativo di adattarsi alle loro nuove vite.<sup>212</sup> Bar-Tov visse per due anni a Gerusalemme nel quartiere degli immigrati, dove studiò ciò che descrisse come "l'altro Israele".<sup>213</sup> Nel dramma gli immigrati dimenticano le loro diverse origini e diventano una comunità integrata e unita coi sabra. Questo è simboleggiato dalla nascita di una bambina a due immigranti che le danno un nome ebraico, piuttosto che europeo. Ancora una volta, viene fatto poco riferimento all'Olocausto.

Ma lo spirito sionista fu meglio esemplificato dalla decisione del Teatro Habima, nel 1957, di annunciare una gara di drammaturgia sull'argomento "Hannah Senesh" per celebrare il decimo anniversario della fondazione dello Stato di Israele. Come per le esposizioni di Yad Vashem, l'eroismo e il sacrificio di Senesh erano quindi legati alla creazione del nuovo stato. Delle sceneggiature presentate, *Blessed Be the Match* (= Benedetta sia l'unione) dello scrittore e amico ungherese della famiglia Senesh, Avigdor Hameiri, collocava la morte di Hannah nella tradizione del martirologio biblico. Questa opera teatrale, come le altre, fu considerata inadatta. Ben Gurion, i piani per Yom Hasho'ah e Yad Vashem, sottolineavano tutti la natura secolare e politica dell'Olocausto nella nuova identità nazionale, non la tradizione biblica.

La Habima si rivolse a un amico di Senesh, Aharon Megged, che nel 1955 aveva scritto una breve biografia della sua vita intitolata *The Burning Bush* (= Il rovo ardente). La sua opera teatrale, *Hannah Senesh*, venne presentata per la prima volta nel 1958<sup>214</sup> e nei dodici mesi successivi fu ripetuta per un totale di 116 volte per platee in "tutto esaurito".<sup>215</sup>

<sup>210</sup>Lavy, *The Development of Relations Between Germany and Israel*, p. 106.

<sup>211</sup>La campagna del Sinai fu la partecipazione israeliana al conflitto di Suez.

<sup>212</sup>Hanoch Bar-Tov, *Everyone Had Six Wings* (= Tutti avevano sei ali), trad. Tel Aviv: World Zionist Organization, Department of Culture and the Institute for the Translation of Hebrew Literature, 1974.

<sup>213</sup>Levy, *The Habima*, p. 204.

<sup>214</sup>Aharon Megged, "Hannah Senesh", trad. Michael Taub, *Modern International Drama*, 27/1 (Autunno 1993), pp. 101-34.

<sup>215</sup>Il numero 116 viene comunicato da Dan Laor in "Theatrical Interpretations of the Shoah: Image and Counter Image". Corina Shoef in "Hebrew Holocaust Theatre" calcola invece che ci furono 179 rappresentazioni.

Il dramma racconta la storia di come Hannah Senesh, paracadutata nella sua nativa Ungheria, fu catturata e torturata dai nazisti ungheresi. L'opera è un'esplorazione dell'eroismo di Senesh con altri episodi intrecciati nella trama. Ad esempio, anche la madre ungherese di Senesh viene imprigionata nel tentativo degli ungheresi di estrarre informazioni dalla figlia. Ma è l'eroismo di Hannah che è centrale. L'azione inizia in prigione poco dopo che Hannah è stata catturata, con numerosi riferimenti nei primi minuti alla capacità sovrumana di Hannah di resistere alla tortura. Le guardie svencono per la stanchezza prima che Hannah lo faccia per il dolore ed ai torturatori più incalliti tremano le ginocchia, stupiti dal suo coraggio. Ella è più intraprendente del suo compagno di resistenza francese, alquanto più esperto, Pierre, che è un partigiano di lunga data, mentre lei, al confronto, una semplice novizia. Questa è la prima missione di Hannah come spia. Inoltre, la sua importanza strategica nel corso della guerra è aumentata. "Se le facciamo parlare, sarà il nostro più grande successo da quando i tedeschi sono arrivati qui", dice Rosza, l'ufficiale ungherese responsabile dell'interrogatorio, al suo staff. E Himmler stesso sembra essere interessato personalmente al caso.

Il dramma divide le vittime del nazionalsocialismo in due campi opposti: gli ebrei che sono andati "come pecore al macello" e quelli che hanno reagito. Hannah trae la sua forza sovrumana dal suo amore per la Palestina. Ripetutamente, la bella e generosa Palestina viene paragonata alla micidiale Diaspora. È importante sottolineare che non sono i tedeschi che torturano Hannah bensì il suo "proprio" popolo — gli ungheresi. Hannah emigrò in Israele perché voleva vivere in un paese dove poteva tenere la testa alta e non essere considerata una cittadina di seconda classe. In attesa del processo nella prigione ungherese, Hannah procede ad esaltare l'ideologia sionista a tutti coloro che possono ascoltare, trovando anche il tempo tra sessioni di interrogatorio per insegnare a sua madre l'ebraico in modo che possa prepararsi alla vita in Palestina. Dopo la sua esecuzione, Hannah ritorna come fantasma dalla madre emarginata. Le parole finali di Hannah sono:

Vai a casa mia, mamma. Guarda le mie impronte sulla sabbia soffice, i due alberi che ho piantato vicino alla tenda e ascolta la mia voce nel mormorio delle onde... Saranno giorni meravigliosi. Niente più guerre e uomini malvagi non ululeranno contro i volti delle bambine e le figlie non si separeranno più dalle loro madri.<sup>216</sup>

In *La signora del castello* e *I soldati di piombo*, gli autori esprimono atteggiamenti contrastanti nei confronti della società e dell'identità israeliana. D'altra parte, i principi sionisti espressi in *Hannah Senesh* sembrano inattaccabili. *Hannah Senesh* indica il grado in cui il teatro ebbe un ruolo sociale e politico nella formazione del giovane stato. Hannah è una martire per il suo paese – non in senso biblico ma politico – il suo martirologio viene paragonato a quello di Socrate, Wycliffe, Galileo. Il messaggio centrale dell'opera teatrale viene profferito dalla compagna di prigionia di Hannah, Clary, che crede che acquiescendo ai nazisti gli ebrei abbiano portato la calamità su sé stessi: "Se sei determinato e senza paura loro si ritirano. Ma se provi ad ingratiarli..." e fa un gesto verso la loro situazione attuale nella cella della prigione.<sup>217</sup> La conclusione

<sup>216</sup>Megged, *Hannah Senesh*, p. 133.

<sup>217</sup>*Ibid.*, p. 122.

è che gli ebrei della Diaspora furono deboli, passivi e codardi, mentre i combattenti della resistenza e gli israeliani sono forti e coraggiosi.

Ancora una volta, come in *La signora del castello* e *He Walked Through the Fields*, lo scrittore usa un giovane per simboleggiare la speranza per il futuro israeliano. La convinzione di Senesh nel sogno sionista è irremovibile e sente di dover trasmettere questa fede a quante più persone possibile mentre ha ancora tempo. L'intenzione era che i giovani di tutto il mondo si identificassero con una simile icona. Allo stesso modo, il personaggio di Menashe in *Everyone Had Six Wings* svolge la stessa funzione. Menashe arriva in Israele dall'Europa dilaniata dalla guerra, con i suoi genitori recalcitranti che disprezzano il paese agricolo e arretrato che ora sono costretti a chiamare casa. Menashe sogna di vivere in un Kibbutz. Suo padre, Klinger, si oppone amaramente a questa mossa che considera immatura e sciocca. L'ultima cosa che i suoi genitori desiderano fare è integrarsi: lungi da loro! Preferiscono aggrapparsi alle proprie antiche tradizioni. Menashe deve allora mostrare ai suoi come lasciar andare il "vecchio mondo". Scappa nel Kibbutz dei suoi sogni, rincorso e perseguitato da Klinger. È solo dopo che suo padre ha visto come sia possibile per una comunità diversa riunirsi e prosperare, che la famiglia finalmente lascia andare il passato. Ora possono iniziare a realizzare i loro sogni in Israele. I giovani sono al centro della scena per essere considerati modelli di riferimento per tutte le generazioni.

## Le Germanie

Anche nelle due Germanie le figure di bambini e giovani divennero veicoli tematici. Inoltre, le vittime del nazismo appaiono ora come i protagonisti. La pubblicazione del *Diario di Anna Frank* e il successo della sua versione teatrale americana sentimentale in Germania furono influenti in questo spostamento d'interesse. Un altro motivo per cui il punto di vista di una bambina fu favorito può essere attribuito alle ripercussioni del processo Ulm del 1958. A differenza delle rivelazioni di Norimberga, Ulm accertò che il sistema nazista era stato sostenuto dalla gente comune, non solo da alti ufficiali psicopatici o sadici. Le persone furono costrette a riformulare il loro concetto di colpa e responsabilità. Le questioni politiche, sociali e psicologiche riguardo a coloro che avevano progettato e facilitato l'Olocausto divennero più complesse. Dando il comando della narrazione a una bambina era possibile evitare tutta una serie di questioni "difficili": il discorso politico, per dirne una. Ad esempio, Ernst Schabel nel suo dramma radiofonico *Anne Frank Spur eines Kind* (*Anne Frank: Trace of a Child*, 1958) concentra la sua attenzione esclusivamente sulla ricostruzione dei pensieri e dei sentimenti di Anna per l'ascoltatore nello stile giornalistico più scrupoloso.<sup>218</sup>

Man mano che le domande sul passato diventavano sempre più scomode, gli scrittori si ritirarono in una maggiore generalizzazione politica mediante l'uso di analogia e universalizzazione. I bambini furono rappresentati come vittime innocenti delle guerre del ventesimo secolo: il film di Bernhard Wicki del 1959, *Die Brücke* (= Il ponte), continuava i temi esplorati da Borchert e Böll; l'opera teatrale di Erwin Sylvanus dello stesso anno, *Korczak und die Kinder* (= Il Dottor Korczak e i bambini) rappresentava

<sup>218</sup>Ernst Schabel, *Anne Frank: Spur eines Kindes*, Hamburg Radio Archive. Il dramma si basa sul suo libro, *Anne Frank: Portrait in Courage*, trad. Richard & Clara Winston, Harcourt, Brace & World, 1958.

tutti i bambini ebrei e tedeschi usando un solo attore bambino;<sup>219</sup> e il dramma assurdisto del 1958 *Onkel, Onkel. Ein Spiel in vier Akten* di Günter Grass,<sup>220</sup> come *Sogni* di Eich, impiegava immagini da diverse fonti per collegare la sofferenza in un mondo impazzito.

Naturalmente i bambini erano ovvi candidati per autori che volevano intensificare la tragedia e incrementare il pathos. *Anne Frank* di Goodrich e Hackett fu deliberatamente progettato per avere un profondo effetto emotivo sul pubblico. Così fu anche l'uso dei bambini in *Korczak und die Kinder* e nel romanzo di Bruno Apitz del 1958, *Nackt unter Wolfen* (= Nudo tra i lupi).<sup>221</sup> Era come se gli scrittori credessero che l'unico modo per penetrare il tabù dell'Olocausto fosse sopraffare il pubblico con l'emozione. I rapidi eventi del decennio precedente, uniti alla lotta della vita quotidiana, non avevano permesso che si verificasse una catarsi nazionale.

### Germania Est

Quando fu creato lo stato della Germania orientale, la letteratura, i media e l'editoria passarono sotto il controllo diretto del partito comunista.<sup>222</sup> Prima di allora gli scrittori tedeschi erano stati in grado attuare una strategia tattica con le autorità. Dopo l'insurrezione di giugno del 1953, Krusciov aveva permesso a un certo grado di libertà per placare le masse. Il Quarto Congresso degli Scrittori a Berlino, nel gennaio 1956, criticò la politica artistica del governo. Sia Krusciov che Ulbricht ne presero atto. Molti degli oppositori politici di Stalin furono rilasciati dal carcere e ai musicisti pop occidentali fu permesso di suonare nella Germania orientale. Tuttavia, l'insurrezione ungherese nel novembre 1956 pose fine a tale trattamento favorevole.

Come Günter Eich e Erich Kuby, gli scrittori della Germania orientale riferirono eventi storici per presentare interessi politici mentre la Guerra Fredda riprendeva più dura che mai. Ad esempio, Marc Silberman sostiene che l'escalation della Guerra Fredda era alla base della decisione della DEFA<sup>223</sup> nel 1956 di filmare l'opera antimilitaristica di Zuckmayer *Il capitano di Koepenick* (1931). Il regista, Helmut Käutner, rimosse tutti i riferimenti di Zuckmayer all'antisemitismo e tutti i personaggi ebraici. Il film doveva invece essere un'accusa al programma di riarmo della Repubblica federale.<sup>224</sup> *Sogni* di Eich, il passato veniva riproposto per servire il presente. La differenza era che Eich aveva voluto ricordare alla gente l'Olocausto per impedire l'accettazione incondizionata della politica di governo. L'obiettivo di Käutner, d'altra parte, era di universalizzare tutte le vittime del nazionalsocialismo, sostituendo le vittime ebrei nel testo con quelle tedesche, al fine di concordare con la politica del governo sovietico.

Bruno Apitz aveva trascorso un totale di otto anni a Buchenwald, essendo stato imprigionato come membro di spicco del Partito comunista tedesco nel 1937. Il suo

<sup>219</sup>Sylvanus, *Dr Korczak and the Children*, trad. George E. Wellwarth, cur., Michael Benedict & George E. Wellwarth Postwar German Theatre, Macmillan, 1968, pp. 116-57.

<sup>220</sup>Günter Grass, *Onkel, Onkel*, trad. Ralph Manheim, Martin Esslin, cur., *Günter Grass-Four Plays*, Secker & Warburg, 1967.

<sup>221</sup>Bruno Apitz, *Naked Among the Wolves*, Roderberg, 1984.

<sup>222</sup>Seymour-Smith, *Guide to Modern World Literature* (Vol. 2), p. 359.

<sup>223</sup>Deutsche Film AG.

<sup>224</sup>Marc Silberman, "Semper Fidelis: Staudte's The Subject 1951", in *German Film and Literature – Adaptations and Transformations*, Eric Rentschler, cur., Methuen, 1986, pp. 146-60. Come per

romanzo del 1958, *Nudo tra i lupi*, si basa su esperienze personali, e in particolare sulla storia di un bambino ebreo di 3 anni fatto uscire clandestinamente da Auschwitz in una valigia insieme ad un prigioniero trasferito a Buchenwald. Nel romanzo, i detenuti comunisti proteggono e nutrono il bambino con grande rischio per sé stessi, mentre complottano la rivolta di Buchenwald. Gli ebrei, d'altra parte, sono descritti come una massa, "simili a pecore", terrorizzati dai nazisti, rannicchiati negli angoli. I comunisti agiscono come loro protettori. Come gli altri ebrei nella storia, la presenza del bambino evidenzia l'umanità e l'eroismo del comunista.<sup>225</sup> Il *denouement* raffigura il movimento clandestino comunista che libera tutti i prigionieri in una sanguinosa rivolta. In realtà, il campo fu liberato dagli americani in una resa senza sangue insieme a un certo numero di prigionieri che presero il controllo del campo.<sup>226</sup> Buchenwald divenne un santuario centrale del movimento di resistenza antifascista. Una statua socialista realista di un gruppo di detenuti affamati che si "liberano", si trova al centro dell'ex campo, riprogettato come un enorme complesso monumentale.<sup>227</sup>

*Nudo tra i lupi* fu inserito nelle liste di lettura delle scuole della Germania orientale e divenne parte della narrativa comunista di Buchenwald.<sup>228</sup> Persino Otto Grotewohl, il primo ministro della RDT, citò il romanzo in un discorso al campo nel 1958. *Nudo tra i lupi* ricevette il Premio Nazionale nel 1963 e la medaglia di Erich Weinart nel 1966. Susan Cernyak-Spatz, lei stessa imprigionata ad Auschwitz-Birkenau per due anni e mezzo e ora critica letteraria, contesta la plausibilità di un bambino di tre mesi che fugge dal processo di selezione iniziale ad Auschwitz, meno ancora che venga contrabbandato a Buchenwald in una valigia e poi sopravviva per altri tre anni in segreto. Del successo critico del libro nella Germania orientale, conclude, "Si deve presumere che questi onorifici furono assegnati per valore di propaganda".<sup>229</sup> Tuttavia Alexander Donat scrive che quando 410 ragazzi ungheresi furono inviati a Buchenwald, la Resistenza fece in modo che a ogni ragazzo venisse assegnato un "protettore" responsabile dell'alimentazione e degli abiti. Di conseguenza, tutti i 410 ragazzi sopravvissero.<sup>230</sup> Se la storia di Donat è vera, il racconto di Apitz non è del tutto impossibile.

Come Apitz, Brecht scelse il settore orientale quando tornò in Germania nell'ottobre del 1948. Alla fine degli anni '50 furono riproposti i suoi drammi della Seconda Guerra Mondiale. Nel 1957 Peter Palitzsch, Lothar Bellag, Käthe Rüllicke, Carl Weber e il polacco, Konrad Swinarski, misero in scena parti di *Terrore e miseria del Terzo Reich*. L'anno seguente Palitzsch diresse la prima tedesca dell'*Ui* a Stoccarda. Quattro mesi dopo divenne uno dei co-registi della produzione del Berliner Ensemble. Per le

<sup>225</sup>Gli atteggiamenti pubblici nei confronti degli ebrei da parte delle autorità sovietiche erano contrastanti. In alcuni casi erano decisamente antisemiti. Nel 1953, ad esempio, iniziò il Processo del "Complotto dei medici" in URSS. I medici, tra cui un certo numero di ebrei, furono falsamente accusati di aver cospirato per l'omicidio di alti funzionari comunisti in un enorme insabbiamento. Nel 1952 anche in Cecoslovacchia erano stati condotti processi simili, in cui il sentimento antisemita era stato usato per imbrattare la credibilità degli accusati. Di conseguenza, il segretario generale del Partito comunista, Rudolf Slánský, e dieci ministri del gabinetto furono condannati a morte.

<sup>226</sup>Ian Burma, "Buchenwald" Granta, Vol. 42 (inverno 1992) Penguin, pp. 65-73; p. 69.

<sup>227</sup>*Ibid.*, p. 70.

<sup>228</sup>*Ibid.*, p. 70.

<sup>229</sup>Susan Cernyak-Spatz, *German Holocaust Literature*, Peter Lang, 1985, p. 29.

<sup>230</sup>Terence Des Pres, *The Survivor. An Anatomy of Life in the Death Camps*, Washington Square Press, 1976, p. 128.

autorità questi due spettacoli adempievano in modo soddisfacente la funzione di spiegare la storia recente da un punto di vista marxista. Ma Ralph Mannheim sostiene che quando Brecht ebbe esaminato di nuovo la sceneggiatura di *Ui* nel 1953, non fu Hitler che volle satirizzare. Per dare un'indicazione della natura veramente universale della scrittura di Brecht, egli era stato ispirato a riprendere la sceneggiatura dopo l'insurrezione di giugno del 1953, quando fu costretto a fare un lungo esame di Ulbricht e del governo della Germania orientale.<sup>231</sup> I tiranni per Brecht erano intercambiabili.

Tuttavia sarebbe errato supporre che le arti della Germania orientale interpretassero la seconda guerra mondiale secondo criteri puramente comunisti. Né gli abitanti della Repubblica Democratica presumevano che il loro paese fosse più de-nazificato dell'ovest. Nel 1958, ad esempio, fu distribuito il film *Sonnensucher*. Raffigurava assorti nazisti e comunisti contemporanei che lavoravano insieme nella stessa miniera di uranio.

### Germania Ovest

Il giornalista Ernst Schabel evitò il commento politico diretto, concentrandosi invece sull'atto di raccogliere prove nel suo dramma radiofonico *Anne Frank Spur eines Kind* (= Anna Frank traccia di una bambina). L'opera si basa sul suo libro *Anna Frank — Un ritratto del coraggio*. In esso, l'autore tenta di ricreare la voce e la persona autentiche di Anna rispetto, come egli afferma, alla versione "imprecisa" del dramma teatrale americano.<sup>232</sup> In un certo senso, sia il libro che l'opera teatrale sono più incentrati sull'atto di raccogliere e registrare fatti piuttosto che su Anna Frank. La produzione radiofonica è narrata dall'autore che descrive il processo di raccolta. Schabel sosteneva di voler presentare i fatti nel modo più chiaro possibile a differenza di Goodrich e Hackett che manipolavano la materia prima. Il suo obiettivo era quello di arrivare alla verità. Quale "verità" viene rivelata solo alla fine del dramma.

Schabel scrisse un prototipo di docudrama che anticipa il movimento documentativo degli anni '60. La sua influenza linguistica può essere fatta risalire al *Gruppo 47* e al suo contesto giornalistico come reporter e produttore alla Nordwestdeutscher Rundfunk. Egli sottolineò che o aveva parlato direttamente o aveva scritto a quarantadue persone che avevano conosciuto Anna Frank. Eppure il dramma non è un documento arido. Il suo nucleo emotivo risiede in ciò che non vien detto. E la "verità" che Schabel ricerca è da trovare nella risposta del pubblico a questo silenzio. Il testo richiede diversi lunghi silenzi tra scene chiave che danno momenti agli ascoltatori di riflettere su ciò che hanno appena ascoltato. Il silenzio è assenza. Manca qualcosa o qualcosa è andato perso. Qui, l'assenza di Anna viene nuovamente informata dal fatto che ella non è mai udita. Le parole che ha lasciato sono lette da altri. I silenzi nella sceneggiatura sono occasionalmente punteggiati dal suono di campane, che fungono da *leitmotiv*. Il suono lugubre delle campane della chiesa di Westerböck e le sirene delle incursioni aeree ricordano i morti.

Schabel crea un martirologio emotivo. Sia il libro che l'opera teatrale si concludono sulla stessa nota: Schabel descrive come la storia di Anna "racconta come vivevano

<sup>231</sup>Bertolt Brecht, *The Resistible Rise of Arturo Ui*, trad. Ralph Manheim, Methuen, 1992. p. xvii (ital. *La resistibile ascesa di Arturo Ui*)

<sup>232</sup>Ernst Schabel, *Anne Frank: Spur eines Kindes*, Radio Archive Hamburg, p. 1.



questi milioni, come parlavano, mangiavano e dormivano, e supera le urla degli assassini e si libra sopra le voci del tempo”.<sup>233</sup> L’ultima riga indica il desiderio di riconciliare il passato. Ma Schabel propone che tale riconciliazione possa venire solo con il ricordare e non il dimenticare. *Anne Frank Spur eines Kind* fu la prima trasmissione radiofonica sull’Olocausto che ottenne una risposta favorevole e un ampio consenso della critica. Vinse il Premio per i Diritti Umani nel 1958.

Schabel, come Borchert e Böll, scrisse dal punto di vista tedesco. La differenza è che, nel lavoro di Schabel, la colpa, la complicità e l’identità tedesche sono centrali, non la sofferenza tedesca. Schabel attira l’attenzione sulle caratteristiche tedesche dei Franchi per costringere l’ascoltatore tedesco nei panni della ”vittima”. L’ufficiale che arresta Otto Frank è incredulo che questi abbia combattuto per i tedeschi nella prima guerra mondiale. Il modo di Otto di non mostrare la sua emozione è descritto come ”un tratto molto prussiano” e la famiglia Frank è descritta ”tedesca tanto quanto il capo della Gestapo nei Paesi Bassi, quanto il commissario del Reich tedesco a L’Aia, tedesca quanto Hitler”.<sup>234</sup> Il confronto aveva lo scopo di sottolineare la convinzione dello scrittore che la scelta individuale è alla base del fatto che uno segua una vita nel bene o nel male: Schabel sta chiedendo al suo pubblico di esaminare le proprie coscienze.

Una tecnica simile si può vedere nel dramma di Erwin Sylvanus del 1959, *Doctor Korczak and the Children* (= Il Dottor Korczak e i bambini). Ancora una volta l’immagine di un bambino è al centro del percorso emotivo dell’opera teatrale, che racconta la storia dell’orfanotrofio per bambini del ghetto di Varsavia, i cui abitanti furono deportati a Treblinka nel 1942. A quanto pare al dottor Janusz Korczak, pediatra e direttore dell’orfanotrofio, fu detto che se egli avesse assicurato che la deportazione degli orfani fosse avvenuta senza intoppi, i nazisti gli avrebbero risparmiato la vita. Korczak rifiutò invece di abbandonare i bambini e li accompagnò alle camere a gas.

L’opera teatrale di Sylvanus fu rappresentata per la prima volta nel febbraio del 1959 dal Teatro della Gioventù di Amburgo. Fu successivamente portata in tutta la Germania, sia a est che a ovest, e una produzione in Yiddish fu data a Varsavia.<sup>235</sup> Secondo la prima recensione serale sull’*Hamburger Echo*, Sylvanus aveva scritto il dramma per confrontare il pubblico tedesco con il fatto che tutti avevano giocato un pari ruolo nella vergogna del loro recente passato.<sup>236</sup> La sua intenzione, affermò Sylvanus, era di rimproverarli per la loro amnesia collettiva.<sup>237</sup> Come Schabel, Sylvanus credeva che il passato non potesse essere superato dimenticando.

Ancora una volta, come Schabel, Sylvanus adottò un approccio giornalistico: ”L’autore non ha inventato gli eventi rappresentati nel dramma; li ha semplicemente registrati”, informano le istruzioni di apertura.<sup>238</sup> Sia Schabel sia Sylvanus impiegano un narratore, ma Sylvanus fa un ulteriore passo avanti nella strutturazione del dramma usando dispositivo brechtiano degli attori che assumono ruoli davanti al pubblico. Il cast del *Dottor Korczak e i bambini* richiede due attori (uno nel ruolo di un narratore), un’attrice e un bambino. Sylvanus impiegò questa struttura perché si rese conto

<sup>233</sup>Schabel, *Anne Frank: Portrait in Courage*, p. 192.

<sup>234</sup>*Ibid.*

<sup>235</sup>Erwin Sylvanus, introduzione a *Korczak und die Kinder*, Rowohit, 1959, pp. 9-10.

<sup>236</sup>*Hamburger Echo* (2 febbraio 1959).

<sup>237</sup>Erwin Sylvanus, introduzione a *Korczak und die Kinder*, p. 12.

<sup>238</sup>Sylvanus, *Dr Korczak and the Children*, p. 117.

che, per coinvolgere un pubblico tedesco emotivamente e intellettualmente in una storia sull'Olocausto, doveva convincerli a partecipare. Gli attori danno voce a tipici atteggiamenti del pubblico quando, all'inizio della rappresentazione, vengono descritti come riluttanti a prendere parte al procedimento. Man mano che gli attori "entrano" gradualmente nelle loro parti, anche il pubblico lo fa. Gli attori iniziano a difendere i personaggi che interpretano. Ciò è particolarmente vero per l'attore che interpreta l'ufficiale responsabile degli ordini di deportazione. Egli richiede che improvvisino le scene per mostrare al pubblico che era un buon padre e un marito amorevole, non solo un'astrazione malvagia. Lo stesso Sylvanus era stato un membro della Gioventù Hitleriana e voleva "spiegare" la sua generazione.<sup>239</sup> La sua opera teatrale mostra che non tutti gli assassini erano sadici mostri o psicopatici. Molti erano uomini comuni, padri e mariti.

Il vero colpo di genio è nell'assegnazione della parte al bambino. Un solo bambino rappresenta tutti i bambini dell'orfanotrofo e il figlio dell'ufficiale. Nella scena conclusiva, quando viene deportato mano nella mano con l'attore che interpreta Korczak, un pubblico tedesco è costretto a vedere i propri figli nella stessa situazione.

Tuttavia, la duplicazione pone anche un problema, in quanto confonde le immagini di vittima e vittimizzatore. Come ha scritto Primo Levi in *I sommersi e i salvati*, "L'oppressore rimane quello che è, e così la vittima. Non sono intercambiabili."<sup>240</sup> L'attrice interpreta sia l'infermiera dell'orfanotrofo che la moglie dell'ufficiale. Inoltre, il personaggio del dottor Korczak è deliberatamente parallelo a quello dell'ufficiale, soprattutto nella scena prima della deportazione in cui gesti, azioni e parole si rispecchiano in entrambi i personaggi. Korczak indossa lo scialle di preghiera e canta; l'ufficiale si mette l'uniforme e fischieta. Korczak si rivolge a Est verso Dio e gli promette di obbedire; l'ufficiale si rivolge al suo ritratto di Hitler e gli promette di obbedire. Le loro situazioni vengono confrontate. Entrambi gli uomini si trovano di fronte a decisioni morali i cui risultati si basano su epifanie infantili simili. Ognuno aveva un qualcosa irreversibilmente inculcato nella propria psiche. Mentre l'ufficiale apprendeva che a volte mentire era un male necessario, Korczak giurava che non avrebbe mai mentito. La scelta morale individuale è quindi il punto cruciale del dramma ed è questo che salva la tecnica del processo di duplicazione dei ruoli. Qui vengono fatti dei confronti per sottolinearne le differenze. Sylvanus come Schabel chiede al suo pubblico di mettere in discussione certe decisioni prese sotto il dominio di Hitler.

L'ultima scena di Korczak è più controversa. Dopo che Korczak e il bambino hanno camminato mano nella mano fin dentro la camera a gas, il narratore recita la profezia di Ezechiele — la redenzione del popolo ebraico nella terra di Israele. Forse intesa come un messaggio di speranza, cerca di curare lo squarcio che l'Olocausto rappresenta nella storia. Come scrive Lawrence L. Langer, l'intera portata dell'Olocausto può essere espressa solo presentandola come una spaccatura e non una continuazione.<sup>241</sup> Dopo il 1948, il costo dei milioni di morti veniva considerato risarcito dall'istituzione di Israele e dal pagamento delle riparazioni da parte della Repubblica Federale. *Dottor Korczak e i bambini* lo confermava inavvertitamente. L'intenzione riconciliatrice del dramma contribuì ad un senso di chiusura sul passato.

<sup>239</sup>Hamburger Abendblatt (2 febbraio 1959).

<sup>240</sup>Primo Levi, *I sommersi e i salvati*, collana "Gli Struzzi" n. 305, Einaudi, 1991 [1986], p. 13.

<sup>241</sup>Lawrence L. Langer, *The Holocaust and the Literary Imagination*, Yale University Press, 1975, pp. 250-1.

*Korczak and the Children* e *Anne Frank: Trace of a Child* sono straordinariamente semplici e commoventi. L'intenzione alla base di entrambi i drammi non era la spiegazione politica ma l'identificazione emotiva. Dopo la guerra, l'accoppiamento tra ideologia e arte era ancora considerato una *mésalliance*. C.E. Williams sostiene che gli scrittori tradizionalmente tedeschi tendevano ad essere antiintellettuali e anti-analitici. Preferivano velare la storia del loro paese nel mito.<sup>242</sup> L'uso del mito e della metafora non è compatibile con i dettagli storici. Le narrazioni emergenti della guerra furono quindi caratterizzate dall'universalizzazione politica e da un rifiuto delle immagini e parole delle vittime e dei sopravvissuti dell'Olocausto che avrebbero contrastato queste narrazioni. L'Olocausto fu eluso dal vocabolario metaforico. Ortega y Gasset scrive che le radici della metafora originano nel tabù.<sup>243</sup> Come notato da Hamida Bosmajian, la metafora è un'arma contro la messa in luce dell'"indicibile". La metafora oscura la realtà, trasformando traumi e dolore.<sup>244</sup>

In una visione così generalizzata, il popolo tedesco si considerava la vittima collettiva di un destino terribile piuttosto che di individui moralmente responsabili. La seconda guerra mondiale fu solo una delle tante manifestazioni in una lotta senza fine tra il bene e il male; i nazisti furono demonizzati — una terribile calamità inflitta al ventesimo secolo. Ciò fu rispecchiato nelle arti da Borchert e Böll. Schabel, Sylvanus, Eich e Apitz, d'altra parte, sottolinearono la scelta individuale e, ad eccezione di Apitz, il volto umano del male.

La tendenza tedesca verso l'apolitismo e il mito fu satirizzata da Günter Grass in *Die Blechtrommel (Il tamburo di latta)* (1959).<sup>245</sup> Grass era stato costretto a unirsi alla Gioventù Hitleriana all'età di quattordici anni e fu poi arruolato nella Wehrmacht all'età di diciassette anni per essere poi catturato dagli americani negli ultimi giorni di guerra.<sup>246</sup> Il tamburo di latta non è narrato da un bambino ma da un nano, Oskar Matzenrath. Oskar nasce con una personalità pienamente formata e conoscenza della storia tedesca. La sua reazione a questa conoscenza è di ritirarsi nell'infantilismo e nell'apatia. Oskar, rifiutando di crescere, appartiene alla tradizione apolitica. Invece di accettare la responsabilità, le sfugge. Grass sta burlando l'infantilismo politico *petitbourgeois* tedesco. Qui la Germania nazista non è sinonimo di quella rappresentata dall'alta cultura di Thomas Mann nel *Doctor Faustus*, ma dal *Mittelstand* — la massa apolitica i cui interessi mercantili coincisero con la decostruzione del potere dei Länder e dei monopoli commerciali da parte di Hitler. Furono loro che sconsideratamente diedero il voto al partito, offrendo le migliori condizioni finanziarie. Ritirandosi dalla politica, questa classe diede a Hitler il suo sostegno totale. Judith Ryan descrive *Il tamburo di latta* come la risposta diametralmente opposta di Grass al romanzo di Thomas Mann.<sup>247</sup> Mentre Mann colloca il nazismo nella tradizione classicista e umanista tedesca, Grass lo colloca nelle classi medie apatiche, di mentalità ristretta. Nel salotto

<sup>242</sup>C.E. Williams, *Writers and Politics in Modern Germany 1918-1945*, Hodder and Stoughton, 1977.

<sup>243</sup>Ortega y Gasset, *The Dehumanization of Art and Other Essays on Art and Culture*, Doubleday Anchor Books, 1965, pp. 15-16.

<sup>244</sup>Hamida Bosmajian, *Metaphors of Evil. Contemporary German Literature and the Shadow of Nazism*, University of Iowa Press, 1979, p. 5.

<sup>245</sup>Günter Grass, *Die Blechtrommel* (ital. *Il tamburo di latta*, trad. Bruna Bianchi, collana: Universale Economica, Feltrinelli, 2009).

<sup>246</sup>Demetz, *After the Fires*, p. 363.

<sup>247</sup>Judith Ryan, *The Uncompleted Past. Postwar German Novels and the Third Reich*, Wayne State University Press, 1983, pp. 56-69.

della famiglia Matzenrath, il ritratto di Beethoven sul muro è sostituito da quello di Hitler. Tuttavia, Beethoven non viene completamente rimosso, ma viene semplicemente collocato in una posizione meno importante sulla parete opposta da dove "fissa" il suo sostituto. Per Grass, Hitler e la tradizione romantica tedesca sono opposti, non complementari. Le radici del nazismo non crebbero in un terreno così nobile, ma piuttosto nel fango del cortile della fattoria e della fabbrica. Come Schabel e Sylvanus, i nazisti di Grass sono dei comuni tedeschi.

## 2.5 *Conclusion*

Primo Levi scrisse sulla natura della memoria:

Il ricordo di un trauma sofferto o inflitto è di per sé traumatico perché ricordarlo è doloroso o almeno inquietante: una persona che è stata ferita tende a bloccare la memoria per non rinnovare il dolore; la persona che ha inflitto la ferita spinge il ricordo in profondità, per liberarsene, per alleviare il senso di colpa. Qui... abbiamo a che fare con un'analogia paradossale tra vittima e oppressore, e siamo ansiosi di esser chiari: entrambi sono nella stessa trappola.<sup>248</sup>

Le ragioni psicologiche per evitare il riferimento diretto all'Olocausto sia sul palcoscenico israeliano che su quello tedesco furono il dolore e la colpa. L'oblio venne anche aumentato da considerazioni politiche. Come scrive A. F. Bance sulla situazione tedesca: "Una rapida soppressione degli eventi nella Germania occidentale del dopoguerra incoraggiò una soppressione dei ricordi recenti... Gli anni '50 furono un periodo in cui la politica veniva spinta in secondo piano e le ideologie erano sospette".<sup>249</sup> Terrence Des Pres scrive che la Soluzione Finale fu presto considerata la "solita soluzione".<sup>250</sup> Piccoli "Olocausti" stavano eruttando in tutto il mondo, specialmente in Estremo Oriente. La minaccia dell'olocausto nucleare oscurava tutto il resto con l'escalation della Guerra Fredda. Christopher Innes osserva che durante questo periodo fu data più attenzione alla guerra nucleare sulla scena tedesca che alla seconda guerra mondiale.<sup>251</sup> L'Olocausto ebraico esisteva nel presente come lezione da cui attingere. Gli scrittori tedeschi interessati alle questioni globali ripresero l'iconografia dell'Olocausto nei loro scritti per scuotere nervi ancora scoperti al fine di incitare il pubblico ad una protesta contemporanea (per esempio, Günter Eich; Günter Grass; Bertolt Brecht).

L'erosione della specifica narrativa ebraica fu aiutata da *The Authoritarian Personality* (*La personalità autoritaria*) (1947)<sup>252</sup> e da *Dialektik der Aufklärung* (*Dialettica dell'illuminismo*) di Theodor W. Adorno e Max Horkheimer (1947).<sup>253</sup> Sia Horkheimer sia Adorno erano stati ampiamente pubblicati in Germania prima della guerra e queste due pubblicazioni, sebbene scritte negli Stati Uniti, si limitavano a sottolineare

<sup>248</sup>Primo Levi, *I sommersi e i salvati*, collana "Gli Struzzi" n. 305, Einaudi, 1991 [1986], p. 12.

<sup>249</sup>A.F. Bance, *Hitler's War in German Fiction*, Keele University Library Series, 1983, p. 5.

<sup>250</sup>Des Pres, *The Survivor*, p. 6.

<sup>251</sup>Innes, *Modern German Drama*, p. 120.

<sup>252</sup>T.W. Adorno e Max Horkheimer, *The Authoritarian Personality*, Harper & Row, 1950.

<sup>253</sup>T.W. Adorno e Max Horkheimer, *Dialectic of Enlightenment*, trad. John Cumming, Continuum, 1997.



Figura 2.30: Leah Goldberg, 1946



Figura 2.31: Uri Orlev alla Fiera del Libro Ebraico, Gerusalemme (2013)



Figura 2.32: Shimon Peres, 2009



Figura 2.33: Avigdor Hameiri, 1936



Figura 2.34: Hannah Senesh a 16 anni, Budapest (1938)



Figura 2.35: Foto scolastica di Anna Frank (1940)



Figura 2.36: Anna Frank al banco scolastico



Figura 2.37: Günter Grass, 2006



Figura 2.38: Hanoch Bar-Tov, 2008

Figura 2.39: Hannah Senesh (4<sup>a</sup> a sin.) con membri del Kibbutz Sdot YamFigura 2.40: Bruno Apitz (a destra) sul set di *Nackt unter Wölfen* nel 1966

Figura 2.41: Gruppo scultoreo al Memoriale di Buchenwald



Figura 2.42: Peter Palitzsch



Figura 2.43: Il Berliner Ensemble nel 1908 circa



Figura 2.44: Janusz Korczak



Figura 2.45: Janusz Korczak coi bambini, negli anni '20



Figura 2.46: L'orchestra dei bambini, con Janusz Korczak (1923)



Figura 2.47: Janusz Korczak e Misza Wróblewski circondati da bambini dell'orfanotrofo Dom Sierot a Varsavia, 1934



Figura 2.48: "Janusz Korczak Memorial" di Boris Saksier, Yad Vashem, Gerusalemme

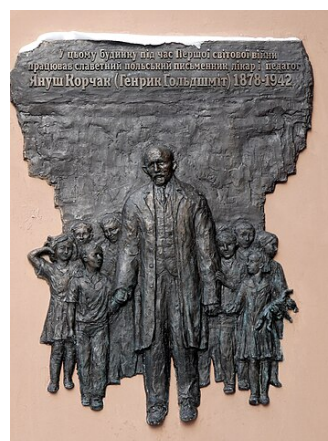


Figura 2.49: Targa commemorativa ucraina del Dr Janusz Korczak e i bambini

ciò che la filosofia della Scuola marxista di Francoforte aveva affermato in precedenza.<sup>254</sup> Con la possibile eccezione di Franz Neumann, la scuola di Francoforte considerava il problema specifico dell'antisemitismo nazista come un semplice sottoprodotto di una guerra essenzialmente orientata alla classe:

L'antisemitismo borghese ha una ragione economica specifica: l'occultamento del dominio nella produzione.<sup>255</sup>

Adorno e Horkheimer sostenevano che gli ebrei sopportavano il peso della frustrazione della classe operaia nei confronti degli sfruttatori capitalisti. Piuttosto che dirigere la loro rabbia contro i proprietari, le classi lavoratrici venivano portate a credere (dai loro datori di lavoro) che gli ebrei erano i macchinatori dietro la loro povertà. Queste conclusioni avevano evidenti affinità con la storiografia ufficiale sovietica. Pertanto, su entrambi i lati della divisione est-ovest, il comunismo si impegnava ad erodere le specificità storiche nel tentativo di limitare gli eventi all'interno di un particolare discorso storicista.<sup>256</sup> Il "male" venne generalizzato attraverso il parallelismo di personaggi opposti negli scritti o nella duplicazione degli attori (ad esempio, come proposto da Sylvanus e Zuckmayer). Gli scenari divennero atemporali e gli argomenti politici furono astratti in espressioni metafisiche. Dopo il 1958, quando emersero ulteriori prove del più ampio coinvolgimento popolare nei crimini nazisti, queste generalizzazioni si allargarono e gli scrittori, preferendo non affrontare queste nuove complessità, scrissero dal punto di vista dell'inarticolato politico: i bambini. Di solito rappresentati come vittime, il loro percorso nell'Olocausto rimase in gran parte irrisolto. Ad esempio, come scrisse un critico riguardo all'*Ahasver* di Walter Jens: "Non siamo direttamente confrontati coi fatti dell'incubo... la persecuzione degli ebrei in Germania, la vita nei campi di concentramento".<sup>257</sup> Auschwitz e Treblinka sono solo accennati in *Anne Frank, Trace of a Child* e *Dr Korczak*. L'eroismo e la santità sono enfatizzati rispetto al terrore, il martirio preferito alla morte. Mentre Sylvanus e Schabel cercano di coinvolgere le emozioni del loro pubblico, allo stesso tempo negano il coinvolgimento emotivo con la tecnica teatrale, in particolare nelle rappresentazioni della "realtà". Con questo intendo, il modo in cui gli ebrei di *Anne Frank* e *Korczak* vengono filtrati allo spettatore. Sono presentati ad una certa distanza dalla loro realtà storica: gli attori assumono visibilmente (e uditamente) i loro ruoli. Gli attori del *Dr Korczak* e la giornalista di *Anne Frank* creano attivamente i personaggi davanti a noi. Il risultato è che il pubblico non è mai abbastanza sicuro chi gli attori stiano davvero rappresentando — se stessi, i personaggi come descritti, lo scrittore o i personaggi storici. L'enfasi che Schabel e Sylvanus pongono sulla loro preoccupazione per i "fatti" illude ancora di più il pubblico nel credere di essere testimoni della verità storica. Dopo Adorno, molti scrittori avevano troppa paura di mettere sul palco personaggi ebrei per paura di essere considerati insensibili. Inoltre, pochissimi tedeschi, in particolare quelli delle giovani generazioni, conoscevano gli ebrei in quanto tali. Un'altra

<sup>254</sup>Martin Jay, "The Jews and the Frankfurt School. Critical Theory's Analysis of Anti-Semitism", Zipes/Rabinowitz, *The Germans and Jews since the Holocaust*, pp. 287-301.

<sup>255</sup>Adorno/Horkheimer, *Dialectic of Enlightenment*, p. 173.

<sup>256</sup>La nuova teoria nella pubblicazione di Horkheimer e Adorno del 1947 fu che l'ebreo era ora visto come un simbolo della modernità stessa dopo il crollo dell'Illuminismo — l'incapacità della società moderna di accettare la "differenza" in un mondo di presunta assimilazione.

<sup>257</sup>Usmiani, *The Invisible Theater*, p. 268.



ragione di questo "distanziamento" era il grado di sensibilità nel trattare la storia ebraica in un contesto collettivo. Il pubblico tedesco doveva essere persuaso piuttosto che confrontato se doveva verificarsi un autoesame.

Tuttavia molti nazisti immaginari rimasero demonizzati (i criminali nazisti di Apitz e le visitazioni demoniache di Langasser) nonostante i risultati del processo di Ulm. Inoltre, le vittime rimasero oggettificate (Anna di Schabel e la bambina Sylvanus). Le nozioni di male, espiazione e colpa collettiva erano ancora controverse. Ovviamente non tutti i tedeschi erano stati dei mostri, né erano stati del tutto innocenti. Come scrisse Primo Levi: "Compassione e brutalità possono coesistere nello stesso individuo e nello stesso momento, nonostante tutta la logica."<sup>258</sup> L'ufficiale delle SS di Sylvanus, in una certa misura, conferma questa verità.

Ad ogni modo, nonostante l'interesse recentemente risvegliarsi per l'Olocausto, un sondaggio pubblicato sulla *Frankfurter Allgemeine Zeitung* il 9 maggio 1959 indicava che la maggior parte degli scolari della Germania occidentale sapeva ben poco della guerra e dell'Olocausto.<sup>259</sup> Il ministro della Germania occidentale, Gerhard Schröder, parlando al Bundestag nel febbraio 1960, nonostante elencasse tutti i recenti tentativi del governo di contrastare il crescente antisemitismo e rettificare l'assenza di Hitler e dell'Olocausto sul curriculum scolastico, si lamentava:

Cosa è andato storto nell'insegnare ai giovani tedeschi la colpa e il fato del Terzo Reich? Cosa sanno questi giovani di Hitler e degli ebrei?<sup>260</sup>

Il materiale era disponibile ma se il pubblico desiderasse vederlo era un'altra questione. *Notte e nebbia*, per esempio, fu "accolto con una notevole quantità di resistenza".<sup>261</sup> Venne rappresentato in cinema d'essai, ma non fu trasmesso dalla televisione della Germania occidentale fino al gennaio 1978.<sup>262</sup>



In Israele, l'Olocausto veniva incorporato in una visione secolare e contemporanea dell'identità ebraica. Solo un ebreo armato, non un intervento divino, era in grado di difendere la nazione ebraica:

Ciò che i giovani sabra d'Israele non hanno capito è che l'eroismo non è inerente alla natura umana. Tutta la loro educazione tende a inculcarla in loro fin dalla loro infanzia, sotto forma di coraggio militare.<sup>263</sup>

I sopravvissuti che non avevano reagito erano considerati cittadini di seconda classe. Agli immigrati fu ingiunto di assimilarsi. La ricchezza della vita della Diaspora venne negata a favore dell'Utopia della Palestina. L'unico significato che l'Olocausto mantenne fu come grido di battaglia pavloviano per difendere il suolo israeliano.

Alexander Donat, un sopravvissuto e critico letterario, affermò che la centralità di Dio per la fede ebraica veniva lentamente, ma fermamente, sostituita dalla centralità

<sup>258</sup>Primo Levi, *I sommersi e i salvati*, p. 39.

<sup>259</sup>Ginsburgs/Kudriavtsev, *The Nuremberg Trial and International Law*, p. 200.

<sup>260</sup>*Ibid.*, discorso di Schröder pronunciato il 18 febbraio 1960, ristamp. pp. 195-211.

<sup>261</sup>Reimer, *Nazi retro-Film*, p. 135.

<sup>262</sup>Kaes, *From Heimat to Hitler*, p. 110.

<sup>263</sup>Steiner, *Treblinka*, p. 12.

dello Stato di Israele”.<sup>264</sup> La disposizione e la posizione di Yad Vashem e la data della Giornata della Memoria dell’Olocausto erano state progettate per facilitare questo spostamento. L’Olocausto fu rimosso dal suo posto nella lunga tradizione di persecuzioni pianificate da Dio e collocato in un costrutto politico contemporaneo. L’Olocausto era la più grande “vergogna” degli ebrei. Pertanto, le singole voci dei sopravvissuti vennero ignorate, anche se l’evento stesso divenne centrale per l’identità israeliana. Raul Hilberg stima che alla fine degli anni ’50, circa 18.000 testimonianze di sopravvissuti fossero state raccolte negli archivi.<sup>265</sup> Poche di queste testimonianze arrivarono alle case editrici. Di quelle che furono pubblicate, conclude Sidra Dekoven Ezrahi, “questo *corpus* di letteratura memoriale produsse solo una piccola increspatura nella coscienza pubblica”.<sup>266</sup>

Yael Feldman scrive: “Ciò che colpisce in effetti è la misura in cui la cultura israeliana, in particolare nelle sue fasi precedenti, tentò di assimilare l’esperienza della Shoah nella sua prospettiva sionista generale”. Conclude che la letteratura sull’Olocausto in Israele non è sinonimo della voce dei sopravvissuti: “loro sono ignorati”. Gli “imbrogli” sono importanti nella scrittura israeliana e favoriscono le narrazioni che coinvolgono la creazione di miti, la collettivizzazione, la ritualizzazione e la “conclusione affermativa della vita”.<sup>267</sup>

Solo gli eventi esplosivi degli anni ’60 – il processo di Eichmann, il processo di Francoforte-Auschwitz, la guerra dei sei giorni, la maturità della generazione tedesca del dopoguerra e l’ascesa del movimento studentesco – avrebbero scosso molte delle ipotesi stabilite come verità nei precedenti quindici anni.

---

<sup>264</sup>Alexander Donat, “The Voice of Ashes”, documento presentato alla Conferenza sull’Olocausto a New York nel 1975, citato in Edwani Alexander, cur., *The Resonance of Dust: Essays on Holocaust Literature and Jewish Fate*, Ohio State University Press, 1979, p. 15.

<sup>265</sup>Berel Lang, *Writing and the Holocaust*, Holmes & Meier, 1988, p. 18.

<sup>266</sup>Didra Dekoven Ezrahi, *By Words Alone. The Holocaust in Literature*, University of Chicago Press, 1973; p. 21.

<sup>267</sup>Yael S. Feldman, “Whose Story Is It Anyway? Ideology and Psychology in the Representation of the Shoah in Israeli Literature”, in Saul Friedlander, cur., “Probing the Limits of Representation”, Harvard University Press, 1992, pp. 223-35, p. 223.

### 3.1 La generazione postbellica, 1960-7

#### Introduzione

Nel suo romanzo del 1964, *Hundejahre (Anni di cani)*, Günter Grass descrive il mercato tedesco inondato di "occhiali miracolosi" che consentono agli adolescenti di vedere la versione bellica dei loro genitori.<sup>1</sup> In realtà, gli "occhiali miracolosi" degli anni '60 furono il processo di Eichmann (1961)<sup>2</sup> e il processo di Francoforte-Auschwitz (1963-4), i tribunali per crimini di guerra più significativi dal tempo di Norimberga. I procedimenti giudiziari risuonarono tra le giovani generazioni nella Germania occidentale, dove furono messe in discussione le narrazioni storiche, sia a livello nazionale che a livello familiare. Molti giovani tedeschi attaccarono la propensione dei genitori per l'amnesia storica, il materialismo del dopoguerra e l'interesse per la costruzione dello Stato. I giovani scoprirono che molti dei loro anziani avevano parecchio di cui tacere. E fu su questa base che venne costruito il cosiddetto "Miracolo economico" (e di conseguenza le relative agiatezze).<sup>3</sup> Come sostiene Detlev Claussen, il conflitto generazionale che ne seguì ebbe molte radici nei complessi di colpa di un nuovo strato di "bambini ricchi" istruiti.<sup>4</sup>

Il rapido programma di riarmamento del governo della Repubblica Federale non migliorò le cose. Il consenso tra i giovani era che una nazione che aveva avviato una guerra finita con la morte di oltre quarantacinque milioni di persone, e che aveva quindi cercato di spazzare via questo fatto sotto il tappeto, non si era dimostrata responsabile o abbastanza matura da accettare il suo posto di nuovo tra le potenze militari

<sup>1</sup>Günter Grass, *Anni di cani*, trad. di Enrico Filippini, Feltrinelli, 1966.

<sup>2</sup>Adolf Eichmann, l'uomo incaricato di pianificare la Soluzione Finale, fu rapito da casa sua in Argentina dal Mossad nel maggio 1960 e successivamente processato ed impiccato in Israele nel 1961.

<sup>3</sup>K.S. Parkes, *Society and the Individual in the Works of Martin Walser*, University of Bradford: tesi Ph.D., 1971/2, p. 3: Tra il 1950 e il 1960 il Prodotto Nazionale Lordo raddoppiò da 2.072DM a 5.268DM pro capite. Gli anni 1959-66 furono anni del boom. Nei primi anni '60 la disoccupazione nella Germania Ovest era praticamente zero.

John Sandford, *The New German Cinema*, Oswald Wolf, 1968, p. 12: L'aumento nel potere d'acquisto veniva calcolato con l'aumento degli apparecchi TV posseduti. Nel 1957 c'erano 1 milione di TV in Germania Ovest, ma già nel 1960 ce n'erano 4 milioni. A fine decennio tale cifra quadruplicò a 16,75 milioni.

<sup>4</sup>Detlev Claussen, "In The House Of The Hangman", trad. Merle Kruger in Rabinbach/Zipes, *Germans and Jews since the Holocaust*, pp. 50-62.



Figura 3.1: Memoriale delle vittime a Auschwitz nel 1941: questa immagine contiene oltre 2000 nomi presi dal Database Centrale delle Vittime della Shoah. Il numero sul braccio sinistro apparteneva al rinomato cantautore Fritz Löhner-Beda

del mondo.<sup>5</sup> La crisi missilistica cubana del 1961 (la minaccia della terza guerra mondiale/olocausto nucleare) e la reintroduzione della coscrizione militare aggravarono ulteriormente tutto ciò.

Gli studenti cercarono di prendere le distanze dai loro anziani cogliendo ogni opportunità per dimostrare come, in confronto, fossero crociati morali con una mentalità etica. A partire dalla Freie Universität di Berlino, studenti e altri gruppi marginali si unirono per formare il Movimento di Opposizione Extraparlamentare. Gran parte dell'ideologia del movimento si basava su una lettura errata di Marx e su un odio per l'imperialismo culturale.<sup>6</sup> Il loro attacco cadde sull'interferenza americana in Vietnam e sull'egemonia araba in Medio Oriente, in particolare nel prelude alla Guerra dei Sei Giorni. Vedevano una possibile sconfitta israeliana come un potenziale secondo Olocausto. Fu un momento nella storia che offrì ai giovani tedeschi la possibilità di dimostrare la loro superiorità etica.

In effetti, gli studenti cercavano di prendere le distanze dalla propria identità storica di tedeschi. Erano particolarmente antagonisti nei confronti di tutte le forme di "autoritarismo" che identificavano con il fascismo che a sua volta era sinonimo di nazismo. Fino a che punto gli studenti credevano in questo lignaggio può essere visto negli sconvolgimenti innescati dalla proposta del Bundestag di ripristinare le Leggi di Emergenza (1967-8).<sup>7</sup> L'immediata connotazione popolare fu l'invocazione da parte di Hitler delle stesse Leggi di Emergenza nel 1933 e il successivo insediamento del controllo militare. La scoperta che l'allora cancelliere congiunto con Willy Brandt, Kurt George Kiesinger, era stato membro del partito nazista, aumentò la tensione. Dal 1966 in poi, le dimostrazioni studentesche degenerarono in battaglie di strada e

<sup>5</sup> Alan Bullock, *Hitler and Stalin: Parallel Lives*, Fontana, 1993, p. 1086.

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> Le Leggi di Emergenza alla fine furono approvate il 24 giugno 1968.

attacchi incendiari. Nel giugno 1967 Jürgen Habermas, un filosofo della Scuola di Francoforte, avvertì pubblicamente gli studenti del loro "fascismo della sinistra".<sup>8</sup> Gli studenti, tuttavia, continuarono a seguire la loro crociata estremista che si concluse con l'uccisione di due studenti da parte della polizia.<sup>9</sup>

L'appello di Marx risiedeva nella sua opposizione ideologica a Hitler. Come scrive Peter Sichrovsky, dopo il Processo di Francoforte-Auschwitz alle giovani generazioni mancavano modelli capitalistici e di modelli parentali positivi.<sup>10</sup> I giovani della Germania occidentale erano stati indotti a credere che solo la Germania orientale ospitasse ex nazisti, a differenza della Repubblica democratica. Questa convinzione fu frantumata quando insegnanti, impiegati pubblici e altre persone "ordinarie" furono diffamati come ex nazisti. Inoltre, anche la costruzione del Muro di Berlino ironicamente spinse gli studenti in Occidente in una direzione marxista.<sup>11</sup> Con la divisione geografica arrivò il riconoscimento che la Germania non sarebbe stata riunificata nel prossimo futuro. Vennero consolidate identità nazionali e narrazioni storiche separate. Le generazioni più giovani su entrambi i lati della divisione percepivano l'est e l'ovest come due paesi indipendenti i cui abitanti si somigliavano poco. Ovviamente, il numero di rifugiati della Germania orientale calò dopo che i confini furono sigillati con il risultato che molti giovani tedeschi occidentali ebbero una scarsa conoscenza diretta dei loro cugini orientali o della situazione nel blocco orientale. In altre parole, ebbero poca conoscenza del marxismo messo in pratica.<sup>12</sup> Ma Marx, l'antitesi di Hitler, era un campione attraente. Rispetto all'autoritarismo del governo di Bonn e delle autorità universitarie, il pregiudizio di destra dell'impero giornalistico di Axel Springer e la "scoperta" dei nazisti nelle infrastrutture della Germania occidentale, i loro vicini marxisti sembravano incontaminati.

In Israele, il decennio è iniziato con il processo a Eichmann che consolidò l'entità sionista e si concluse con la Guerra dei Sei Giorni che innescò una reinterpretazione importante dell'identità ebraica e delle narrazioni storiche. Le leggi contro il genocidio, il nazismo e la collaborazione erano state approvate nel 1950,<sup>13</sup> ma il caso Eichmann fu il primo grande processo sul suolo israeliano. Ebbe anche una funzione politica e sociale oltre a stabilire la colpa di Eichmann. Ben Gurion voleva instillare lo spirito

<sup>8</sup>Peter Demetz, *After the Fires*, p. 66

<sup>9</sup>L'uccisione del ventiseienne Benno Ohnesborg in una marcia di protesta contro la visita diplomatica del "burattino imperialista", lo scia iraniano, fu particolarmente brutale. Fu sparato alla nuca da un poliziotto che non venne mai processato. Dopo un violento e sanguinoso climax nel 1968, la sparatoria contro un poliziotto e l'incendio di due grandi magazzini a Francoforte sul Meno, il movimento studentesco perse il suo slancio. Non ebbe mai il sostegno dei sindacati, della vera classe operaia o dei socialdemocratici. Il terrorismo riusciva solo nell'alienazione. Nel 1968 l'opposizione extraparlamentare era finita ma dalle sue ceneri sorse la Rote Armee Fraktion (la banda Baader-Meinhof) e la guerriglia urbana degli anni '70.

<sup>10</sup>Peter Sichrovsky, *Born Guilty. The Children of the Nazis*, trad. Jean Steinberg, I. B. Taurus & Co., 1988, p. 13.

<sup>11</sup>Vadney, *The World Since 1945*, p. 292: Il 13 agosto 1961, i comunisti iniziarono a costruire il Muro di Berlino. Berlino ovest, nel cuore della Repubblica democratica, fornì una via di fuga per molti tedeschi dell'est. Nel 1960, 152.000 tedeschi dell'est attraversarono il confine. Il 6 maggio 1961, si stima che 2.305 persone passarono in Occidente. Inutile dire che questa era una situazione imbarazzante sia per il leader della Germania dell'Est, Walter Ulbricht, sia per il premier sovietico Krusciov.

<sup>12</sup>Il Partito Comunista era stato bandito sin dalla fine della guerra.

<sup>13</sup>Barker, *The Legal System in Israel*, pp. 67-73: "The Punishment of Nazis and their Collaborators Law 1950"; "The Crime of Genocide (Prevention and Punishment) Law 1950".

nazionalista nella nuova generazione per mezzo di esempi storici. Era necessario un rituale pubblico per unire la comunità ebraica contro le minacce esterne. Così Adolf Eichmann fu rapito e portato in Israele dal Mossad. Il suo processo era inteso ad avere un impatto educativo sulla nazione affrontando l'intera storia dell'antisemitismo. Rispetto ai processi di Norimberga, dove gli imputati erano stati accusati di crimini contro l'umanità, Eichmann fu accusato di aver commesso crimini contro la nazione ebraica in particolare. Il Procuratore Hausner, del pubblico ministero, tenne un discorso di apertura che durò tre sessioni, partendo dal Faraone d'Egitto e dal decreto di Aman "di distruggere (gli ebrei), ucciderli e farli perire".<sup>14</sup>

Ben Gurion non apparve mai al processo ma, come Hannah Arendt interpretò la situazione, agì come direttore di scena dietro le quinte.<sup>15</sup> Prima del processo Ben Gurion dichiarò:

Vogliamo stabilire davanti alle nazioni del mondo come milioni di persone, perché si dava il caso fossero ebrei, e un milione di bambini, perché si dava il caso fossero bambini ebrei, vennero assassinati dai nazisti.<sup>16</sup>

E sul *Davar*, il giornale alleato del partito Mapai di Ben Gurion, fu ancora più esplicito:

Che l'opinione pubblica mondiale sappia che non solo la Germania nazista fu responsabile della distruzione di sei milioni di ebrei in Europa. Vogliamo che le nazioni del mondo lo sappiano... e che dovrebbero vergognarsi.<sup>17</sup>

L'opuscolo di Victor Gollancz contro l'esecuzione di Eichmann attaccò lo scopo pedagogico proposto da Ben Gurion:

Ciò che deve essere incoraggiato nei giovani di Israele oggi non è un'intensificazione della solidarietà razziale o particolarista, ma una passione per la solidarietà umana, per la solidarietà dell'intera razza umana: non un nazionalismo in costante crescita.<sup>18</sup>

Il collettivo israeliano era ed è tuttora basato sul rituale. La legislazione governativa aveva ritualizzato il ricordo dell'Olocausto nei suoi monumenti, eventi e festività nazionali. La prima "Giornata della Memoria per i Caduti della Guerra di Liberazione e per l'Esercito di Difesa di Israele" ebbe luogo nel 1963.<sup>19</sup> Si svolge ad aprile, tra *Yom Ha-Sho'ah* e il Giorno dell'Indipendenza. Il sacrificio militare israeliano viene quindi presentato come la risposta al martirio ebraico (l'Olocausto) e la distruzione trasfigurata attraverso la liberazione sionista (Indipendenza).

La guerra dei sei giorni sfidò la narrativa sionista. Questo era stato il primo conflitto combattuto da Israele senza aiuto esterno. Molti israeliani, compresi gli stessi soldati, tracciarono parallelismi tra la propria situazione e quella degli ebrei europei dopo il

<sup>14</sup>Hannah Arendt, *Eichmann in Jerusalem – A Report on the Banality of Evil*, Faber and Faber, 1963, p. 16.

<sup>15</sup>*Ibid.*, p. 6.

<sup>16</sup>*Ibid.*, p. 7.

<sup>17</sup>*Ibid.*, p. 7.

<sup>18</sup>Victor Gollancz, *The Case of Adolf Eichmann*, Victor Gollancz 1961, p. 18.

<sup>19</sup>Barker, *The Legal System in Israel*, p. 6. Questa festività ebbe effetto a partire dal 5 aprile 1963.

1933. Gli israeliani erano in inferiorità numerica e circondati. Precedenti giudizi aspri sulla mentalità e sul comportamento della Diaspora vennero rivalutati, come anche l'autodeterminazione sabra.

## 3.2 La Repubblica Federale

### Introduzione

Due sviluppi possono essere visti nella gestione dell'Olocausto da parte di drammaturghi e scrittori tedeschi negli anni '60. Il primo è evidente nella caratterizzazione. Sia il processo Eichmann che quello di Francoforte-Auschwitz tracciarono una nuova prospettiva sulla psicologia dei nazisti, rivelandoli come normali uomini di famiglia e funzionari pubblici. Hannah Arendt, al processo di Eichmann, coniò il termine "banalità del male", descrivendo Eichmann come un assassino "da scrittoio". Ripudiò l'immagine accettata del nazista come una figura diabolica che era stata una raffigurazione standard, più o meno, sin da Norimberga nonostante i risultati del processo di Ulm:

Il problema con Eichmann fu proprio che così tanti erano come lui, e che molti non erano né pervertiti né sadici: erano, e sono ancora, terribilmente normali.<sup>20</sup>

Il film televisivo di Egon Monk, *Ein Tag* (= Un giorno, 1965) presentava le guardie dei campi di concentramento come normali tedeschi. Peter Weiss, Rolf Hochhuth, Martin Sperr e Martin Walser seguirono l'esempio con i loro spettacoli teatrali. La teoria di *Betriebsunfall* su Hitler (come un "incidente di percorso" nella storia tedesca) e l'idea che egli avesse ingannato una popolazione innocente vennero messe in discussione mentre sempre più funzionari e insegnanti venivano vilificati come ex nazisti e rimossi dalle loro posizioni — oppure, come in alcuni casi, continuavano nella loro professione anche quando i rispettivi crimini erano stati identificati. Nel Dipartimento del Tesoro l'esistenza dell'ex nazista, il dottor Hans Globke, stretto consigliere di Adenauer, causò particolare furore. Tale ipocrisia era inaccettabile per i giovani. Fondamentalmente, questi problemi furono per primi messi in discussione negli scritti di Heinrich Böll. Il suo romanzo del 1964, *Entfernung von der Truppe* (*Lontano dall'esercito*), ritrae una Germania devastata dalla guerra diversa da quella delle sue opere precedenti. In precedenza i nazisti avevano infettato la "vera" Germania. Ora il movimento nazista la riflette. *Lontano dall'esercito* attacca l'amnesia storica spontanea tedesca. Böll costruisce deliberatamente una "storia di guerra" senza menzionare la guerra. Invita ironicamente il lettore a dimenticare le caratteristiche più barbare del conflitto, "respingendo l'affare nazista come qualcosa tra un raffreddore e una grandinata di zolfo".<sup>21</sup> Alla fine Böll chiede: "Il narratore nasconde qualcosa. Che cosa?"<sup>22</sup> L'ironia diventa chiara. Il narratore ha selezionato i suoi dettagli storici e ne ha nascosto altri convenientemente. I nazisti non erano solo una "grandine di zolfo". Si svilupparono dalla psiche tedesca e dal popolo tedesco e ciò non dovrebbe mai essere dimenticato.

<sup>20</sup> Arendt, *Eichmann in Jerusalem*, p. 253.

<sup>21</sup> *Ibid.* p. 47.

<sup>22</sup> *Ibid.* p. 87.

Il secondo sviluppo letterario può essere visto nella forma. Per le giovani generazioni, la pretesa dei loro anziani di aver ritrattato il loro passato nazista e abbracciato la democrazia era ridicola, assurda e ipocrita. Ma anche tragica. Lo stile teatrale scelto per esplorare i temi della colpa dei genitori e dell'amnesia storica si unisce a tecniche dell'assurdo con ironia e farsa. I giovani scrittori trovarono una naturale affinità con il teatro absurdista. Gli storici, i genitori e il governo avevano nascosto in modo subdolo atti mostruosi. I modelli di comportamento adolescenziali erano stati contaminati da un passato omicida. Che sia un brutto che un genitore amorevole si manifestassero nella stessa persona era inspiegabile. Rimanevano poche certezze nella vita:

Il Teatro dell'Assurdo si sforza di esprimere il suo senso di insensatezza della condizione umana e l'inadeguatezza dell'approccio razionale con l'abbandono aperto dei dispositivi razionali e del pensiero discorsivo.<sup>23</sup>

Eugène Ionesco immaginò che l'assurdo avrebbe provocato un esame critico. Le situazioni ironiche e impossibili in cui i personaggi si ritrovano, rispecchiano quelle stesse situazioni assurde della condizione umana. L'assurdo costringe il pubblico ad affrontare aspetti della realtà quotidiana e metafisica, che molti preferirebbero non scrutare troppo in profondità. Obbliga questo confronto frantumando il linguaggio e i rituali sociali che sono stati perpetuati senza essere rinnovati, reinterpretati e inventati di nuovo prima che vengano trasmessi alla generazione successiva. L'obiettivo dell'assurdo è di scuotere il pubblico dai suoi modi di dire triti e cliché, e dalle strutture di pensiero atrofizzate. Per gli autori tedeschi, il dramma absurdista offrì un modello in base al quale gli scrittori speravano di frantumare narrazioni storiche calcificate e risvegliare emozioni che erano state profondamente sepolte dopo la guerra.

Henri Bergson, all'inizio del secolo, scrisse che la commedia è un processo intellettuale, che richiede "qualcosa come un'anestesia momentanea del cuore. Il suo appello è all'intelligenza pura e semplice."<sup>24</sup> Per Brecht, la commedia pone il pubblico a una distanza critica dal materiale e, cosa più importante, invita al cambiamento sia personale che sociale. La risata deve far pensare il pubblico. Brecht esercitò un'enorme influenza sugli scrittori della Germania occidentale. È come se (dopo che generazioni di tedeschi avevano dato "pensiero" e "volontà" allo stabilimento — prima del Kaiser, poi dei nazisti e infine delle Autorità di occupazione alleate) questi scrittori cercassero di scuotere i loro lettori e spettatori a pensare finalmente da soli.

Eppure risata e tragedia sono molto vicine tra loro, come notato da Ionesco: "Per quanto mi riguarda, non sono mai stato in grado di capire la differenza che si fa tra il comico e il tragico. Dato che il comico è l'intuizione dell'assurdo, mi sembra che contribuisca di più alla disperazione di quanto non faccia il tragico."<sup>25</sup> Sia la tragedia che la commedia sono basate sul disastro ed entrambe possono essere purgative in senso sociale. La commedia offriva molte possibilità: analisi critica, catarsi, satira, cambiamento, reazione collettiva. Scrittori come Martin Walser e Martin Sperr sperimentarono l'assurdismo e la commedia non solo per incoraggiare una risposta intellettuale ma anche per ottenere la catarsi del dolore e della vergogna, che avrebbe dovuto avvenire dopo la guerra, ma era stata ostacolata dalla colpa e dai rapidi cambiamenti sociali e politici.

<sup>23</sup>Martin Esslin, *The Theatre of the Absurd*, Penguin, 1977, p. 24.

<sup>24</sup>Henri Bergson, *Laughter – an Essay on the Meaning of the Comic*, trad. Cloudesley Breton & Fred Rothwell, Macmillan & Co., 1913, p. 5.

<sup>25</sup>Esslin, *The Theatre of the Absurd*, p. 187.



Tuttavia, l'ironia, la farsa e l'assurdismo non erano gli unici stili impiegati nel tentativo di far risvegliare le facoltà mentali della nazione o produrre la tanto attesa catarsi. In un articolo di *Theater heute* del maggio 1963, Henning Rischbieter commentò sulla grande quantità di scritti documentativi contemporanei.<sup>26</sup> Il movimento documentativo degli anni '60 si sviluppò da due radici: il teatro epico tedesco degli anni '20, esemplificato da Erwin Piscator, e il realismo fotografico dello stile *Kahlschlag* che cercava di sradicare l'eccesso, l'isteria e l'eufemismo. La premessa del docudramma è che, poiché è strutturato su "fatti", è oggettivo e quindi, presumibilmente, più veritiero. Il pubblico filtra la materia prima fornita per trarne le proprie conclusioni oggettive. Tuttavia, l'uso di fatti squallidi e tristi può anche incoraggiare una risposta emotiva, come aveva mostrato la commedia radiofonica di Schabel, *Anne Frank Spur eines Kindes*. Ad esempio, nel racconto di **Alexander Kluge** del 1966, *Tenente Boulanger*, il linguaggio della razza ariana è presentato nella sua forma originale in modo che l'orrore si sveli nella sua nuda semplicità. Il *Tenente Boulanger* si concentra su una lettera (basata su una lettera vera, datata febbraio 1945), scritta dal professor A. Hirt, che richiede teschi di ebrei e di russi per la ricerca:



Figura 3.2: Alexander Kluge (1983)

Quando la morte dell'ebreo è stata successivamente causata, in modo da non danneggiare la testa, l'ufficiale separerà la testa dal tronco e dopo averla immersa nel fluido conservante dentro un contenitore di metallo (con un coperchio aderente) appositamente fornito allo scopo, lo spedisce a destinazione. Le fotografie, le misurazioni e gli altri dati pertinenti alla testa e infine al cranio, consentiranno al laboratorio di intraprendere una ricerca anatomica comparativa, nonché lo studio dell'origine razziale, delle caratteristiche patologiche della formazione del cranio, della formazione e delle dimensioni del cervello e molti altri aspetti.<sup>27</sup>

L'emozione viene trasmessa dall'uso freddo e brutale del linguaggio.

Tuttavia l'errore del documentario, come sottolineò **Susan Sontag**, è che la semplice selezione dei fatti è soggettiva.<sup>28</sup> Citando Nietzsche, Sontag sottolinea il truismo che non ci sono fatti ma solo interpretazioni. L'artista, quindi, ha il massimo controllo sul significato mediante la selezione dei fatti, il loro ordine di disposizione e le modalità di presentazione. Il docudramma è insidiosamente manipolatore perché costringe il pubblico a credere che stanno pensando da soli quando, in realtà, le loro percezioni sono modellate e determinate per conto loro.

<sup>26</sup>Henning Rischbieter, "Neue Chancen für das Zeitstück?" in *Theater heute* (4 aprile 1963), pp. 8-14.

<sup>27</sup>Alexander Kluge, *Lieutenant Boulanger*, in Langer, *Art from the Ashes*, pp. 395-6.

<sup>28</sup>Susan Sontag, *On Photography*, Farrar, Straus and Giroux, 1979, p.6.

Storicamente, il dramma documentario tedesco è sempre stato interessato ai movimenti e non alle persone. Gli scritti documentativi del dopoguerra riflettono gli stessi interessi. La complessità della guerra e il comportamento inspiegabile mostrato furono intesi ad indicare che i reami della storia, della politica e della sociologia erano ormai al di là dell'analisi psicologica o della presentazione "naturalistica". Il ventesimo secolo poteva essere espresso solo attraverso il funzionamento di movimenti di massa, di statistiche, di ideologie e non dalla psicologia individuale. Questa tendenza fu ulteriormente rafforzata da un pari pensiero drammaturgico proveniente dalla Svizzera.



Figura 3.3: Susan Sontag, 1979

Nel dramma di Friedrich Dürrenmatt del 1956, *Der Besuch der alten Dame* (*La visita della vecchia signora*), illustrava, sull'esempio di una comunità di villaggio convinta a commettere un omicidio "comunale", come l'individuo poteva diventare il giocattolo del determinismo sociale se rinunciava ad un processo decisionale attivo. Nel 1961, *Andorra* del connazionale di Dürrenmatt, **Max Frisch**, fu messo in scena nella Germania occidentale dopo una prima di successo in Svizzera.<sup>29</sup> *Andorra* parla di antisemitismo, identità, responsabilità e apatia in un mondo socialmente determinato. Dopo aver assistito alla disumanità mostrata durante la guerra, Frisch e Dürrenmatt credevano che l'azione individuale fosse diventata sempre più difficile nella moderna società di massa. Frisch concluse che la "realtà" era determinata solo da ideologie politiche con l'individuo in pericolo di diventare vittima o burattino dei movimenti di massa. Allo stesso modo, Dürrenmatt affermò che le principali questioni che confrontavano la sua generazione forse non potevano più essere esplorate attraverso la motivazione psicologica o il "realismo". "Il palcoscenico ha perso i suoi contorni umani", osservò, "e proprio come la fisica può interpretare il mondo solo in termini di formule matematiche, così lo stato può ora essere espresso solo in statistica".<sup>30</sup> Ovviamente, la nozione di individuo come la vittima di movimenti di massa trovò favore nell'affermazione tedesca secondo cui la persona comune era stata vittima di un regime totalitario. Per lo meno, offriva un modo per comprendere la generazione parentale. Peter Weiss, per esempio, scrivendo del suo dramma sul Processo di Francoforte-Auschwitz, *Die Ermittlung* (*L'istruttoria*), dichiarò:

Penso che il pubblico sia pronto a interessarsi al mondo reale piuttosto che agli amori e agli odii privati degli individui... I ruoli principali sono interpretati dalla storia e dalle idee.<sup>31</sup>

<sup>29</sup>Max Frisch, *Andorra*, trad. Michael Bullock, Eyre Methuen, 1964. Il dramma ebbe la prima al Zurich Schauspielhaus nel 1961.

<sup>30</sup>Friedrich Dürrenmatt, "Problems of the Theatre" (1954), citato in Innes, *Modern German Drama*, p. 41.

<sup>31</sup>Dekoven Ezrahi, *By Words Alone*, p. 39.

Gli anni '60 nella Germania occidentale sono interessanti per le tensioni tra retrospettiva e elementi progressisti nelle arti. Mentre le radici stilistiche di Peter Weiss e Rolf Hochhuth risiedono negli anni '20 e '50, scrittori come Martin Walser e Martin Sperr facevano parte della generazione giovanile degli anni '60. Le radici di Peter Weiss si trovano in Piscator, Brecht e nel *Gruppo 47*. Le influenze di Rolf Hochhuth per *Der Stellvertreter (Il Vicario)* (vers. ingl. *The Representative*) si trovano in Schiller, Ernst Wiechert e Karl Zuckmayer. Un uomo collega entrambe queste produzioni: Erwin Piscator. Sia Hochhuth che Weiss utilizzano documenti a vari livelli ma a fini diversi. Weiss afferma che il suo lavoro non può contenere "nient'altro che i fatti", mentre Rolf Hochhuth scrive che un'affermazione del genere è autolesionista perché non si può mai essere in possesso dei fatti completi.<sup>32</sup> Tuttavia Hochhuth ha costruito un'opera teatrale basata su "fatti" storici che egli difende con veemenza nella sua appendice di sessantadue pagine. Sebbene ritenuti radicali ai loro tempi, sia *L'istruttoria* sia *Il Vicario* sono retrospettivi nello stile e nella filosofia politica rispetto alle opere di Walser e Sperr.



Figura 3.4: Max Frisch, 1974

## Rolf Hochhuth e Peter Weiss

### *I Movimenti o l'Uomo?*

#### Rolf Hochhuth

*Il Vicario* causò quella che Eric Bentley descrisse come "quasi certamente la più grande tempesta mai sollevata da un'opera teatrale in tutta la storia del dramma".<sup>33</sup> Hochhuth scrisse la sua opera teatrale in un periodo di tre anni, a partire dal 1959, per i suoi amici ebrei e per sua moglie la cui madre era stata uccisa ad Auschwitz.<sup>34</sup> Fu diretto da Erwin Piscator, recentemente nominato direttore della Freie Volksbühne a Berlino Ovest e inaugurato al Theater am Kurfürstendamm il 20 febbraio 1963. Dopo la conclusione del Processo di Eichmann e col Processo di Francoforte-Auschwitz all'orizzonte, i tempi del dramma non avrebbero potuto essere più adatti.<sup>35</sup> 40.000

<sup>32</sup>Rolf Hochhuth, *The Representative*, p. 270.

<sup>33</sup>Eric Bentley, *The Storm Over The Deputy – Essays About Hochhuth's Explosive Drama*, Grove Press, 1964.

<sup>34</sup>Mandel, *Group 47*, p. 166.

<sup>35</sup>Fogg, "Outrage and Outcry: The Premiere of *Der Stellvertreter*", in Claude Schumacher/Derek Fogg, curr., *Hochhuth's The Representative at the Glasgow Citizens 1986*, Glasgow: Public Studies Studies in associazione con The Goethe Institute, 1988, pp. 35- 47; p. 37, traduz. *Der Spiegel* (13 marzo 1963 e 27 febbraio 1963): Piscator convinse Rowohlt a ritardare la pubblicazione della sceneggiatura fino al giorno della prima. Sempre preparato e pronto per la stampa, Piscator riuscì a creare un'atmosfera

copie del testo vennero vendute nei primi tre mesi e nel 1975 fu stabilito che erano stati pubblicati oltre 7.500 articoli o libri sull'opera stessa.<sup>36</sup> Tuttavia, l'eccitazione non derivava da Hochhuth che sbatteva le facce dei suoi connazionali nel fango di Auschwitz, ma piuttosto a causa di quello che molti consideravano l'obiettivo centrale dell'opera: un attacco diffamatorio contro Papa Pio XII che, secondo Hochhuth, aveva fallito nel suo dovere di *rappresentante di Dio sulla terra*, rifiutando di denunciare i crimini di Hitler contro gli ebrei e rompere il Concordato.<sup>37</sup>

La narrazione traccia il corso di un giovane prete gesuita immaginario, Riccardo Fontana, che viene informato dei campi di sterminio dall'ufficiale delle SS, Kurt Gerstein, che, a differenza del personaggio di Riccardo, si basa su una persona storica. Riccardo si confronta con il Papa e lo sfida a denunciare apertamente Hitler e i suoi crimini contro l'umanità. Pio, tuttavia, lungi dall'essere ignaro delle atrocità, è più interessato a giocare un gioco tattico tra Hitler e Stalin. Gli ebrei, sfortunatamente, sono il sacrificio necessario per arginare la marea del bolscevismo, salvaguardando così la Chiesa cattolica (e per inciso gli investimenti delle imprese capitaliste vaticane nella produzione di materiale bellico). Pio vede Hitler come un male necessario che può essere scartato in modo sicuro dopo la sconfitta di Stalin. Riccardo, a differenza del Papa, ricorda il suo dovere di rappresentante di Dio e, attaccando una stella gialla di David alle sue vesti, si unisce volontariamente a un gruppo di ebrei deportati ad Auschwitz. È lì che il "Dottore" diabolico sfida la fede di Riccardo.



Figura 3.5: Rolf Hochhuth (2009)

*Theater heute* identificò il paradosso centrale de *Il Vicario*. La preoccupazione di Hochhuth non era quella di scrivere un'opera teatrale sull'Olocausto o addirittura sul Papa, ma un dramma di discussione filosofica basato sul modello di Schiller che aveva utilizzato figure storiche per comunicare messaggi educativi e morali.<sup>38</sup> Henning Rischbieter in *Theater heute* ritenne che confondesse e persino "imbarazzasse" quando un tale filosofeggiare altisonante fosse giustapposto a problemi di colpa nazionale. I due obiettivi si scontravano l'uno contro l'altro con un effetto stridente.

Il dramma era arrivato troppo presto dopo l'evento per essere visto spassionatamente. Il problema principale era che l'esplorazione della complicità non tedesca da

---

ra di anticipazione e panico. Fu riferito che Bertold Beitz, amministratore delegato di Krupp Industries (la società che aveva tratto profitto dal lavoro forzato nei campi di concentramento) stette cercando di procurarsi una copia del testo. La *Catholic News Agency* stava mettendo insieme la difesa delle azioni (o inazione) di Pio XII e rilasciò un comunicato stampa prima dell'apertura del dramma.

<sup>36</sup>James Trainer, "The Play as Published", in Schumacher/Fogg, *Hochhuth's The Representative*, pp. 6-14; p. 7.

<sup>37</sup>Il Concordato tra la Germania nazista e la Santa Sede fu ratificato dal cardinale Pacelli e firmato da Pio XI il 20 luglio 1933. Per il mondo, il Papato aveva quindi sancito lo stato nazista.

<sup>38</sup>Rischbieter "Neue Chancen für das Zeitstück?"

parte di Hochhuth, meno di venti anni dopo la guerra, venne interpretata come uno spostamento della colpa via dai tedeschi. Hochhuth, con l'esempio di personaggi storici, aveva voluto illustrare l'importanza acuta della scelta morale individuale. Sfortunatamente, le persone che scelse per esemplificare il fallimento in questo senso non erano tedesche. Alcuni critici sostennero che l'intenzione di Hochhuth era quella di esonerare la colpa tedesca con analogo esempio di atrocità non tedesche. Una controversia simile seguì la sua opera *Soldaten. Nekrolog auf Genf* (= "Soldati: necrologio a Ginevra", 1967) in cui Churchill fu attaccato per i bombardamenti a tappeto di Dresda. Tale era l'antagonismo nei confronti dell'opera teatrale che quando Laurence Olivier lo propose al consiglio del National Theatre di Londra, si rifiutarono di metterlo in scena; e quando Olivier tentò di produrlo in modo indipendente, gli fu negato un permesso dall'Ufficio del Lord Chamberlain.<sup>39</sup> Solo dopo che l'Ufficio del Lord Chamberlain fu abolito, Olivier riuscì a produrre l'opera nel 1968 a West End. La stampa britannica condannò il dramma come un tentativo di assolvere il senso di colpa tedesca della guerra facendo uno scaricabarile.<sup>40</sup> L'opera venne considerata un caso di *Schadenfreude* tedesco.<sup>41</sup>

Altri scrittori che esplorarono la responsabilità morale individuale mediante figure storiche non tedesche riscontrarono problemi simili. Nel dramma del 1964 *Joel Brandt, die Geschichte eines Geschäfts*, Heinar Kipphardt condannò gli inglesi per aver respinto l'accordo Eichmann-Brandt-Kastzner "Jewish for Trucks Deal".<sup>42</sup> E nel suo *In der Sache J. Robert Oppenheimer* (= *Nel caso di J. Robert Oppenheimer*, 1964)<sup>43</sup> Kipphardt attinse alle trascrizioni del 1954 della Atomic Energy Commission per dimostrare che Oppenheimer si pentì di aver consegnato le sue scoperte a un governo che le usava per scopi distruttivi. Lo stesso Oppenheimer protestò contro il dramma sostenendo che la produzione era un tentativo di mitigare le atrocità di guerra tedesche.<sup>44</sup> Come scrive Eric Bentley, "ogni paese ha la sua cattiva coscienza e si concentra sui delitti di altri paesi".<sup>45</sup> E come Franz Stangl, Kommandant di Treblinka, discusse anni dopo nel tentativo di ridurre l'entità dei suoi propri crimini, "Guardate Katyn, guardate Dresda, Hiroshima e ora il Vietnam".<sup>46</sup> Si può sostenere che sia gli scrittori tedeschi che i critici stranieri si concentrarono sui crimini dei governi altrui per ridurre la portata di quelli commessi dai propri. Il furore per *Il Vicario*, *Soldati* e *Nel caso di J. Robert Oppenheimer* si verificò perché le cicatrici storiche erano ancora fresche. Fu anche perché le accuse e le argomentazioni, nei casi di Hochhuth e Kipphardt, non erano né impermeabili né opera di storici. I loro drammi erano polemiche, non documenti oggettivamente ricercati.

<sup>39</sup>Mandel, *Group 47*, p. 167.

<sup>40</sup>*Times Literary Supplement* (9 novembre 1967).

<sup>41</sup>Non esiste una traduzione letterale per questa parola tedesca, ma fondamentalmente si riferisce alla maliziosa goduria per le disgrazie o malefatte altrui dove, tanto per cambiare, lo spettatore è sul podio moralista.

<sup>42</sup>Heinar Kipphardt, *Joel Brandt, die Geschichte eines Geschäfts*, Surhkamp, 1964.

<sup>43</sup>Heinar Kipphardt, *In the Case of J. Robert Oppenheimer*, trad. Ruth Speirs, Methuen, 1967.

<sup>44</sup>Innes, *Modern Gennan Drama*, p. 73. Kipphardt venne licenziato dal Deutsches Theater nel 1959 per aver rifiutato un dramma inetto di propaganda scritto da Gustav von Wangenheim.

<sup>45</sup>Eric Bentley, *The Theatre of Commitment*, New York, 1968, p. 215.

<sup>46</sup>Sereny, *Into That Darkness*, p. 22.

Hochhuth, come Günter Eich, intendeva usare l'esempio storico per ispirare la gente comune a resistere alla corruzione e prendere le giuste decisioni morali in momenti di significato storico. Come affermò Piscator:

*Il Vicario* rende bugiardi tutti coloro che affermano che un dramma storico come dramma di decisione non è più possibile poiché le decisioni in quanto tali non sono più possibili per l'uomo, dato l'anonimato senza caratteristiche delle disposizioni socio-politiche e delle pressioni in un'assurda costruzione di umana esistenza che vede tutto determinato.<sup>47</sup>

L'apatia morale è il punto cruciale di entrambi i drammi: "Non essere contro di loro, è così brutto quanto stare con loro", afferma Riccardo, e Harras ne *Il Generale del diavolo* conclude: "Permettere la cattiveria è peggio che farla."<sup>48</sup> Ci sono ovvie somiglianze tra *Il Vicario* e *Il Generale del diavolo*: l'atmosfera festosa tra i vari membri del Partito nazista e relativi tirapiedi nel Primo Atto de *Il Generale del diavolo* e la scena Jägerkeller de *Il Vicario*; il gelido e diabolico dottor Schmidt-Lausitz e il demoniaco Dottore di Hochhuth; l'idealista Riccardo e il tenente Hartmann che cercano di attuare cambiamenti; il buon tedesco, Harras, che dà rifugio all'ebreo Korrianke e il buon tedesco, Gerstein, che salva l'ebreo Jacobson nascondendolo nel suo appartamento. Entrambi gli scrittori erano devoti di Schiller e, come Ernst Wiechert, entrambi si preoccupavano della responsabilità cristiana. In *Der Totenwald (La selva dei morti)* e *Il Generale del diavolo*, sacerdoti, laici e soldati si ritrovano in un pellegrinaggio cristiano verso il martirio. Lo stesso vale per Riccardo Fontana di Hochhuth. *Il Vicario* è una psicomachia cristiana con l'uomo (Riccardo) in bilico tra l'angelo buono (Gerstein) e il cattivo (il Dottore), e che viene confuso dai falsi profeti (il Papa). Per esempio, nelle direzioni scenografiche il Dottore "ha il marchio del male assoluto".<sup>49</sup> Hochhuth non lascia dubbi al lettore su quali siano le sue intenzioni:

Una figura secolare del teatro e della rappresentazione del mistero cristiano è di nuovo salita sul palco. Dato che questa empia apparizione da un altro mondo gioca ovviamente solo la parte di essere umano, eviterò ulteriori tentativi di comprendere le sue caratteristiche umane poiché non pos-



Figura 3.6: Julius Robert Oppenheimer

<sup>47</sup>Bentley, *The Storm Over The Deputy*, p. 11, che cita l'introduzione di Piscator all'edizione tedesca de *Il Vicario*, trad. Clara Mayer.

<sup>48</sup>Hochhuth, *The Representative*, p. 137; Zuckmayer, *The Devil's General*, in Haskell/Shed, *Masters of Modern Drama*, p. 940.

<sup>49</sup>Hochhuth, *The Representative*, pp. 18-19.

sono aggiungere nulla alla decifrazione di questa figura incomprensibile e delle sue azioni.<sup>50</sup>

Questo concetto fu esplorato dal regista tedesco Hans Schalla al Bochum nel 1964, dove i personaggi camminavano in misteriosi fasci di luce e assumevano un aspetto "spettrale".<sup>51</sup> Walter Kaufman, dopo aver visto lo spettacolo, concluse che era "una tragedia cristiana moderna — forse anche l'unica tragedia cristiana" perché chiede all'individuo "di diventare cristiano nel senso più esigente della parola".<sup>52</sup>

Hochhuth si rifiutò di rilasciare i diritti per una rappresentazione nella Germania dell'Est perché riteneva che i comunisti avrebbero usato il testo per accusare il cristianesimo organizzato. Fu solo nel 1966 che lo spettacolo venne messo in scena in quattro teatri della Repubblica Democratica e altri tre in Polonia.<sup>53</sup> Dal punto di vista ebraico, l'opera teatrale non riguarda né gli ebrei né l'Olocausto, come ebbe a scrivere il critico Sraya Shapiro alla premiere israeliana:

Ci venne dato un dramma antitedesco che si adatta bene alla campagna generale contro la normalizzazione delle relazioni con la Germania. Fu sottolineato molto chiaramente che furono i russi a salvare le vittime di Auschwitz o ciò che ne era rimasto; e che la paura della Russia fu il motivo principale che tenne il Papa fermamente nel campo tedesco, essendo gli ebrei un prezzo sgradevole ma necessario da pagare a Hitler per i suoi servizi anticomunisti. Degli ebrei e dei loro problemi [il dramma] contenne ben poco.<sup>54</sup>

Tuttavia, Hochhuth col suo dramma aveva inteso provocare le coscienze tedesche, ma questa intenzione venne mitigata da incoerenze tematiche.

Come per *Il Generale del diavolo*, *Il Vicario* glorifica il movimento di resistenza tedesco tramite il personaggio di Gerstein. La sua rappresentazione funzionò contro l'intenzione originale di Hochhuth di evidenziare la responsabilità individuale perché il nazismo era rappresentato come un'aberrazione piuttosto che un'espressione della mentalità tedesca. Gerstein, come il generale Harras di Zuckmayer, rappresenta la Germania "eterna":

Poiché Hitler non è la Germania, egli è solo il suo devastatore.<sup>55</sup>

Il senso di colpa appartiene ai nazisti, non ai comuni tedeschi. Inoltre, il personaggio centrale, o "uomo comune", che deve prendere le decisioni cruciali non è tedesco ma italiano. L'intenzione di Hochhuth di concentrarsi sul processo decisionale tedesco è negata. Ciò è rafforzato dalla figura di Pio. Hochhuth afferma:

Pio è un simbolo, non solo per tutti i leader, ma per tutti gli uomini: cristiani, atei, ebrei. Per tutti gli uomini che sono passivi quando il loro

<sup>50</sup>*Ibid.*, p. 20.

<sup>51</sup>Trainer, "The Play as Published", p. 8.

<sup>52</sup>Walter Kaufman, *Tragedy and Philosophy*, Princeton University Press, 1968, p. 329.

<sup>53</sup>J.D. Hind, *Ambivalent Polemicist – A Study of the Political and Philosophical Outlook of Rolf Hochhuth*, Nottingham University: tesi Ph.D., 1980, p. 195, riportato in traduzione da *Der Spiegel* (27 febbraio 1963).

<sup>54</sup>Citato in Claude Schumacher, "The Representative Outside Germany: A Stage History", in Schumacher/Fogg, *Hochhuth's The Representative*, pp. 49-59; p. 56.

<sup>55</sup>Hochhuth, *The Representative*, p. 63.

fratello viene deportato alla morte. Pio era al vertice della gerarchia e, quindi, aveva il più grande dovere di parlare.<sup>56</sup>

Il messaggio morale previsto è che siamo tutti custodi di nostro fratello. Tuttavia, la condanna ricade esclusivamente su Pio. Come asserì una pubblicazione cattolica, "Il Vicario è un assassinio del personaggio".<sup>57</sup> Hochhuth rispose a tali accuse insistendo: "Il piromane non diventa meno colpevole perché un pompiere si dimette di fronte a un grande incendio."<sup>58</sup> Secondo Christopher Innes, lo schema originale di Hochhuth non includeva affatto Pio XII. Fu introdotto come antagonista solo per enfatizzare il punto di vista morale di Riccardo.<sup>59</sup> Nelle indicazioni scenografiche le intenzioni di Hochhuth appaiono confuse:

L'attore che interpreta Pacelli dovrebbe ricordare che Sua Santità è molto meno una persona che non un'istituzione; basteranno quindi grandi gesti e vivaci movimenti delle sue mani straordinariamente belle e una frigidità aristocratica sorridente.<sup>60</sup>

Se Pio è il simbolo dell'"uomo comune", rimane la domanda sul perché Hochhuth includesse un'appendice storica che dettagliava la sua specifica argomentazione contro il Papa. Alla première di *Piscator*, Dieter Boscher, l'attore che interpretava il Papa, offrì un'esibizione naturalistica e interiore.<sup>61</sup> Inoltre, Boscher venne truccato affinché fosse una replica fisica esatta di Pio XII.<sup>62</sup> Tale interpretazione focalizza la questione della colpa su un singolo individuo storico piuttosto che forzare una discussione sulla responsabilità morale individuale.

*Piscator* ridusse ulteriormente l'aspetto tedesco con dei tagli di regia. Rimosse Adolf Eichmann e la scena *Jägerkeller* in cui vari industriali discutono l'utilizzo del lavoro forzato. Questa scena è cruciale per la sua allusione alle ditte tedesche che continuarono a prosperare dopo la guerra e quindi alla continuità storica tra la Germania nazista e quella moderna. *Piscator* rimosse diciassette dei quarantadue ruoli ed evitò la dimensione tedesca.<sup>63</sup> Senza questi parallelismi l'esempio del Papa e di Riccardo non ha senso per i comuni tedeschi. La produzione di *Piscator* divenne uno *Stationendrama* che tracciava il corso del pellegrinaggio morale di Riccardo. Le produzioni tedesche successive seguirono l'esempio. Il problema che la maggior parte dei registi doveva affrontare era che la sceneggiatura di Hochhuth, non tagliata, avrebbe richiesto dalle sei alle otto ore per essere eseguita. I tagli di regia furono spietati e politicamente selettivo. Apparentemente non una sola produzione menzionava criminali di guerra, uomini d'affari, aziende o scienziati tedeschi che venivano riassorbiti nello stabilimento dopo la guerra.<sup>64</sup> Nelle produzioni della Germania orientale, tuttavia, fu sottolineato il punto di vista commerciale, condannando così il capitalismo

<sup>56</sup>Judy Stone, "Interview with Rolf Hochhuth", in *Ramparts* (Primavera 1964), citato in Bentley, "The Storm Over The Deputy", p. 43.

<sup>57</sup>*The National Catholic Weekly Review* (17 marzo 1964), citato in Bentley, *The Storm Over The Deputy*, p. 40.

<sup>58</sup>Judy Stone, "Interview with Rolf Hochhuth", p. 43.

<sup>59</sup>Innes, *Modern German Drama*, p. 200.

<sup>60</sup>Hochhuth, *The Representative*, p. 177.

<sup>61</sup>Rischbieter, "Neue Chancen für das Zeitstück?", p. 3.

<sup>62</sup>Derek Fogg, "Outrage and Outcry: The Première of *Der Stellvertreter*", in Schumacher/Fogg, *Hochhuth's The Representative*, p. 39.

<sup>63</sup>*Ibid.*, p. 38.

<sup>64</sup>*Ibid.*, p. 41.





Figura 3.7: *Il Vicario* rappresentato a Roma nel 1965: nella foto il protagonista Nilo Checchi insieme al regista, Gian Maria Volonté

per la creazione dei campi di sterminio. Non solo il discorso marxista confermava la storiografia sovietica della seconda guerra mondiale, ma lo spettacolo di uno scrittore della Germania occidentale che criticava il riassorbimento da parte del suo governo degli ex nazisti era la prova concreta che la Repubblica federale era un covo di attività naziste. Il fatto che la sceneggiatura diventasse un materiale così malleabile nelle mani di vari registi, indica la natura multilivello delle intenzioni di Hochhuth.

La principale confusione è la premessa centrale di Hochhuth secondo cui le decisioni che tutti gli uomini prendono sono cruciali, tuttavia egli indica solo un uomo. Le sue opere successive sono incentrate su uomini che sono costretti a prendere decisioni morali altrettanto importanti: il suo *Soldaten*, ad esempio, esamina l'incapacità di Churchill di concordare con la Croce Rossa un Patto di Ginevra che avrebbe proibito i bombardamenti a tappeto di centri in gran parte civili. Tuttavia, nonostante la preoccupazione di Hochhuth per l'individuo, *Il Vicario* contiene la seguente direzione scenica contraddittoria che riduce nuovamente l'onere sull'individuo e l'attenzione da una specifica responsabilità tedesca:

I personaggi raggruppati insieme in due, tre e talvolta in quattro, possono essere interpretati dallo stesso attore — poiché in un'età di coscrizione generale non è necessariamente una questione di merito o di colpa, o anche una questione di carattere, se un uomo si mette questa o quell'uniforme o è dalla parte del boia o della vittima.<sup>65</sup>

Piscator ignorò questa direzione scenografica. La maggior parte delle produzioni tedesche non lo fecero. La produzione parigina di Peter Brook del 1963 fece indossare a tutti gli attori gli stessi costumi grigio-blu su cui erano attaccati capi di abbigliamento

<sup>65</sup>Hochhuth, *The Representative*, p. xv.

simbolici.<sup>66</sup> Gli esseri umani diventano così pedine in grandi movimenti politici e la responsabilità specifica è ridotta. Come affermò Hochhuth:

Spero che questo spettacolo dia una lezione per il futuro perché penso che il terrore contro gli ebrei ai nostri tempi sia solo un esempio del terrore che regna sulla Terra in ogni momento, in ogni epoca, in ogni secolo. In ogni nazione ci sono sentimenti che aspettano di essere risvegliati da un Hitler. In altri secoli c'era l'Inquisizione.<sup>67</sup>

L'universalizzazione delle atrocità, il contesto cristiano e l'onere della responsabilità morale che grava su un papa italiano e un prete italiano diluiscono il coinvolgimento tedesco. Inoltre, coloro che resistono al regime vengono eliminati con crudeltà, indicando così l'inutilità della resistenza al regime. Bruno Bettelheim vide *Il Vicario* in Germania e negli Stati Uniti. Notò alcune nette differenze nella ricezione del pubblico:

Ho visto *Il Vicario* sia negli Stati Uniti sia in Germania. Negli Stati Uniti il pubblico fu profondamente commosso e lasciò il teatro con la convinzione che l'unica condotta morale possibile fosse quella dell'eroe che prendeva una posizione ferma contro il male, anche se ciò significava rischiare la vita... Gli americani furono particolarmente disgustati o depressi e scoraggiati da un papa che si sottraeva alla sua responsabilità di denunciare il genocidio. In Germania constatai una reazione completamente diversa a questo dramma: i frequentatori del teatro ne erano rimasti contenti e sollevati da ciò che avevano percepito come messaggio. Si erano sentiti pienamente giustificati dal dramma. Aveva dimostrato che quelli che cercarono di combattere il male perirono, e che persino il Papa aveva acconsentito [al male], e ciò dimostrava ai membri del pubblico che essi avevano avuto ragione a non prestare attenzione ai campi di concentramento che erano esistiti in mezzo a loro.<sup>68</sup>

Questa reazione fu parzialmente confermata dallo stesso Hochhuth, profondamente preoccupato quando la prima rappresentazione de *Il Vicario* suscitò un applauso entusiasta. Esattamente cosa il pubblico stesse applaudendo non era sicuro, ma egli rimase scioccato nel sentire uno spettatore che diceva mentre lasciava l'auditorium: "Sì, abbiamo avuto quello che ci spettava, ma così anche il Papa."<sup>69</sup>

Il dramma allontana anche l'attenzione dalla responsabilità individuale con la sua condanna del capitalismo. Ancora una volta, è mediante l'ambigua rappresentazione di Pio XII che viene esaminato questo tema. Hochhuth presenta il Vaticano come un enorme mediatore con Pio come l'uomo d'affari che commercia furbescamente. Se le partecipazioni imprenditoriali del Vaticano sono in contrasto con la morale cristiana,

<sup>66</sup>Claude Schumacher, "The Representative Outside Germany: A Stage History", in Schumacher/Fogg, *Hochhuth's The Representative*, p. 53.

<sup>67</sup>Bentley, *The Storm Over The Deputy*, p. 43.

<sup>68</sup>Bettelheim, *The Informed Heart* (ed. ital. *Il prezzo della vita: l'autonomia individuale in una società di massa*, trad. Piero Bertolucci, 1965), Adelphi, Milano 1965; poi Bompiani, 1976; poi come *Il cuore vigile: autonomia individuale e società di massa*, Adelphi, Milano 1988, p. 279).

<sup>69</sup>Rischbieter, "Neue Chancen für das Zeitstück?", p. 10: "Ja, wir kriegen alle unser Fett ab, auch der Papst."

allora la formulazione della morale è sbagliata. Come Stalin e Hitler, Pio manipola il linguaggio per difendere le sue azioni:

I Padri, mi dice Lei, acquisiscono dividendi dai bombardieri: ma, mio caro Conte! Non consideriamo le cose in tale luce. L'aereo è un'invenzione benedetta. Che adesso siano, in questo triste momento, carichi di bombe anziché di passeggeri, non è colpa dei buoni Padri, no? <sup>70</sup>

Successivamente il Papa rivela che il suo antagonismo nei confronti dei "bolscevichi senza Dio" è pura e semplice ipocrisia. Egli mette il commercio prima della religione:

Al momento Stalin è un ottimo cliente della Compagnia di Gesù. L'Ordine ha il monopolio. A chi venderà se la Russia cessa di essere un cliente?

<sup>71</sup>

Più inquietante, il Vaticano aveva quote nelle "società ferroviarie ungheresi" in un momento in cui la deportazione degli ebrei ungheresi poteva ancora essere impedita. Il Vaticano viene mostrato come un emporio capitalista. Ecco perché Pio ha paura di Stalin — non perché la Rivoluzione abbia spazzato via Dio, ma perché ha demolito l'impresa privata. Questo punto di vista fu esplorato in una produzione "brechtiana" a Düsseldorf, in cui il dogma religioso era equiparato alla propaganda politica e il comportamento etico veniva mostrato come improbabile che provenisse dal Papa, amministratore delegato del Vaticano.<sup>72</sup>

Tuttavia, la caratteristica importante dell'opera teatrale è che fu la prima in Germania a rappresentare Auschwitz sul palcoscenico, sebbene in termini non naturalistici. La sceneggiatura affrontò gli orrori, non in metafore, ma in immagini concrete. Auschwitz, le camere a gas, i crematori e gli ebrei furono chiamati con il loro vero nome, per quello che erano.

### **Peter Weiss**

*L'istruttoria. Oratorio in undici canti (Die Ermittlung. Oratorium in 11 Gesängen)* fu scritto nel 1964 e pubblicato per la prima volta in un'edizione speciale di *Theatre heute* nel 1965. Il padre di Weiss era un ebreo ceco convertito.<sup>73</sup> Weiss iniziò a scrivere alla fine degli anni '50 e si interessò al comunismo. Nel 1965 annunciò la sua fedeltà alla Germania orientale, ma continuò a rimanere nella capitalista Svezia.<sup>74</sup> Pertanto, sebbene si fosse allineato con l'Est, non era soggetto alla censura che i suoi colleghi orientali dovevano eludere. I suoi scritti sono stati pubblicati e rappresentati sia nella Repubblica Federale che in quella Democratica.

<sup>70</sup>Hochhuth, *The Representative*, p. 179.

<sup>71</sup>*Ibid.*, p. 180.

<sup>72</sup>*Theater heute* (5 maggio 1964), p. 30, Hans Jörg Utzerath, direttore della produzione di Düsseldorf, usò la parola "epico".

<sup>73</sup>Quando Peter Weiss aveva diciotto anni, la famiglia fuggì in Inghilterra. Poi andò a studiare arte a Praga, ma partì per la Svizzera quando la Germania annesse la Cecoslovacchia. Alla fine si unì ai suoi genitori in Svezia, dove divenne cittadino nel 1939.

<sup>74</sup>Seymour-Smith, *Guide to Modern World Literature* (Vol. 2), p. 334.

L'indagine è un docudramma basato sugli atti del Processo di Francoforte-Auschwitz a cui Weiss partecipò. L'altro suo materiale di partenza fu il diario del processo scritto da Bernd Naumann e pubblicato per la prima volta nella *Frankfurter Allgemeine Zeitung*.<sup>75</sup> Nel 1965 furono messe in scena simultaneamente diciassette produzioni in Europa, tredici delle quali nelle due Germanie. La Royal Shakespeare Company tenne inoltre una lettura di prova presso l'Aldwych di Londra sotto la direzione di Peter Brook. La loro lettura di mezzanotte fu programmata per coincidere con la première multipla europea. La première dell'opera teatrale aveva quindi lo scopo di fungere da importante "avvenimento" ad unire europei e soprattutto i tedeschi in un'esplorazione collettiva e cerimoniale degli anni nazisti.



Figura 3.8: Peter Weiss (1982)

Weiss scelse di scrivere il dramma come documentario:

Questo lavoro non può contenere altro che i fatti come furono espressi a parole nel corso del processo.<sup>76</sup>

Per il rigoroso documentarista, la narrativa è una bugia perché manipola la "verità" storica. D'altra parte, uno storico drammatico come Hochhuth afferma che la narrativa può essere l'unico modo per accertare la verità. Come Schiller, Hochhuth crede che sia necessario creare una bugia (una fabbricazione) per rivelare una verità più grande, ma Weiss, come i suoi colleghi del *Gruppo 47*, diffidava della scrittura narrativa perché la macchina della propaganda nazista aveva sfornato una narrativa fittizia dopo l'altra con conseguenze mostruose. Lo stile *Kahlschlag* cercava soprattutto fatti, fatti sopra ogni altra cosa. Ed era attraverso "fatti" che questi scrittori speravano di raggiungere la "verità" e di mettere in guardia il mondo.<sup>77</sup> Pur evitando il riferimento politico diretto, il *Gruppo 47* e il suo successore *Gruppo 61*, miravano a realizzare cambiamenti sociali. Così faceva l'altra influenza confessata da Weiss, Bertolt Brecht. Nonostante le differenze di stile (documenti invece di satira/farsa/finzione) Weiss come Brecht identifica il razzismo come una caratteristica inevitabile della società capitalista. Inoltre, sia Brecht che Weiss usavano l'ironia per creare una reazione intellettuale nel loro pubblico.

L'impulso iniziale per il dramma venne da un membro del *Gruppo 47* che aveva sfidato i suoi colleghi a creare arte dal processo. Uno stimolo secondario poteva essere stato la "messa in scena" del Processo di Eichmann che Hannah Arendt aveva suggerito avesse assunto il formato di uno spettacolo teatrale: i giudici erano seduti su una piattaforma, le discussioni sul male e sulla giustizia erano ben declamate e il

<sup>75</sup>Nauman, *Auschwitz*.

<sup>76</sup>Peter Weiss, *The Investigation*, trad. Alexander Cross, Calder & Boyars, 1966, p. 10.

<sup>77</sup>La richiesta di "fatti" divenne ancora più estrema con l'istituzione del *Gruppo 61* da parte di Max von der Grün che richiedeva che l'arte fosse impegnata socialmente poiché si riteneva che il *Gruppo 47* fosse diventato troppo rimosso dalla vita quotidiana e dalle persone comuni.

verdetto era stato una conclusione scontata.<sup>78</sup> L'affermazione di Arendt sulla "banalità del male" fu anche influente in quanto sfidava l'immagine postbellica dei nazisti. Gli assassini erano burocrati, gente comune "spaventosamente normale".<sup>79</sup> Sfidando Immanuel Kant, che supponeva che l'Uomo fosse innatamente buono, Arendt affermò che essere cattivi è lo stato naturale dell'Uomo. La "bontà" è straordinaria. Gli imputati di Weiss, come quelli del vero Processo Francoforte-Auschwitz, sono "piccoli uomini" impenitenti e banali. Arendt, concentrandosi sulla banalità del male, diede slancio agli scrittori tedeschi non solo per esaminare il ruolo del "piccolo uomo" nel corso della guerra, ma anche per universalizzare specifiche atrocità in male generico. Ne *L'istruttoria*, il nazismo è percepito come solo un esempio di criminalità globale. Come affermato da Weiss:

Io non mi identifico più con gli ebrei di quanto non faccia con il popolo del Vietnam o con i neri in Sudafrica... Mi identifico semplicemente con gli oppressi del mondo... *L'istruttoria* riguarda l'estremo abuso di potere che aliena le persone dalle loro stesse azioni... Del resto, data una disposizione diversa, gli ebrei avrebbero potuto essere dalla parte dei nazisti. Anche loro avrebbero potuto essere gli sterminatori. *L'istruttoria* è un problema umano universale.<sup>80</sup>

I campi di concentramento e le persecuzioni non sarebbero mai potuti accadere in una società comunista, sostiene Weiss. I critici hanno contestato questo assunto indicando i gulag di Stalin e l'uso dei campi di concentramento nazisti sul suolo sovietico per l'incarcerazione di prigionieri politici.<sup>81</sup> Tuttavia Weiss sta parlando del marxismo come concetto e non in pratica. E nel suo "10 Arbeitspunkte eines Autors in der geteilten Welt" (trad. ingl. "The Necessary Decision. 10 Working Theses of an Author in the Divided World", pubbl. in *Chalk Circle*, vol. 1, 1/1966, 3-7) si allinea più esplicitamente all'ideologia leninista.<sup>82</sup>

Se uno deve guardare solo alle dichiarazioni fatte da Weiss su *L'istruttoria*, si presumerebbe che ponga l'accusa dei campi specificamente sul capitalismo. Sebbene intendesse che la commedia fosse un'interpretazione comunista della storia recente, la

---

<sup>78</sup>Hanna Arendt, *Eichmann in Jerusalem*, pp.4-5: "Il procedimento si svolge su un palco davanti a un pubblico, con il meraviglioso grido dell'usciera all'inizio di ogni sessione che produce l'effetto del sipario che si alza. Chiunque abbia progettato questo auditorium..., aveva in mente un teatro, completo di orchestra e galleria, con proscenio e palcoscenico, e con le porte laterali per l'ingresso degli attori. Chiaramente, questa aula di tribunale non è affatto un brutto posto per il processo spettacolare che David Ben Gurion, Primo Ministro di Israele, aveva in mente quando decise di far rapire Eichmann in Argentina e portarlo alla Corte Distrettuale di Gerusalemme per essere processato per il suo ruolo nella «soluzione finale della questione ebraica». E Ben Gurion... rimane l'invisibile regista del procedimento."

<sup>79</sup>*Ibid.*, p. 253.

<sup>80</sup>Sidra Dekoven Ezrahi, *By Words Alone*, p. 39.

<sup>81</sup>Ian Burma, "Buchenwald" in *Granta: Krauts!*, Vol. 42 (inverno 1992), Granta Publications Ltd/Penguin, pp. 65-75; p. 71-2. Buchenwald, fuori Weimar, fu utilizzato come campo di prigionia fino agli anni '50 come descrisse l'ex-detenuo Robert Zeiler. Imprigionato dai nazisti come ebreo e poi dai sovietici come spia nel 1945, Zeiler trascorse un totale di cinque anni a Buchenwald sotto due diversi regimi.

<sup>82</sup>Demetz, *After the Fires*, p. 48: L'articolo fu dapprima pubblicato su un giornale svedese l'1 settembre 1965 e poi tradotto in molte lingue. In questo articolo, Weiss collega tra loro eventi del Terzo Mondo, Auschwitz e lo sfruttamento capitalista.

materia è molto più complessa. Gli argomenti critici vengono incentrati sulla rappresentazione (o annullamento) "marxista" dell'ebreo e sull'universalizzazione delle atrocità all'interno di un quadro storico generale, in modo che gli aspetti specifici vengano sussunti. La parola "ebreo" non appare una sola volta nella sceneggiatura di Weiss. D'altro canto, i prigionieri politici (comunisti) sono enfatizzati. Come sottolinea James E. Young, Weiss non usa né la parola *Juden* (ebreo) e neanche *Opfer* (vittima) ma *Vergolten* — un termine legale che significa "coloro che sono perseguitati".<sup>83</sup> Weiss cambiò tutti i riferimenti agli "ebrei" negli scritti di Naumann con *Vergolten* o in terza persona anonima. Testimonianze originali di ebrei, comunisti e altri gruppi si mescolano, si giustappongono e si intrecciano. I confini sono sfocati con il risultato che sembra che la maggior parte dei prigionieri fossero politici e che furono loro a subire le peggiori torture. Questa erosione della storia è rafforzata dalla rimozione dell'emozione e dell'identità individuale dal dramma. I testimoni sono tubi che parlano senza nome:

Le esperienze e gli scontri personali devono essere ammorbiditi nell'anonimato. Ciò significa che i testimoni nel dramma perdono il loro nome e diventano poco più che megafoni.<sup>84</sup>

Gli imputati invece mantengono i loro nomi, come spiega Weiss:

I portatori di questi nomi non dovrebbero essere accusati ancora una volta in questo dramma. All'autore essi hanno prestato i loro nomi che, all'interno del dramma, esistono come simboli di un sistema che ha implicato nella sua colpa molti altri che non sono mai comparsi in tribunale.<sup>85</sup>

Gli imputati sono al centro del dramma. Questo perché il dramma è un'indagine intellettuale delle azioni e delle decisioni dei perpetratori. Ecco perché l'emozione doveva essere rimossa. L'opera teatrale è scritta come un oratorio, da recitare, non da interpretare. Naumann registra che le sessioni quotidiane del tribunale erano estremamente emotive. Ma Weiss sentiva che questa emozione doveva essere espurgata in modo che il suo pubblico potesse valutare criticamente come era nato il sistema che creò i campi di sterminio. Per Bernd Naumann, d'altra parte, le vittime sono state al centro dell'evento, come notò dopo che il primo testimone venne alla barra:

E con il suo recital arriva la sensazione che questo segni il vero inizio del Processo di Auschwitz.<sup>86</sup>

Ciononostante, Weiss non si concentra sugli accusati per ribadire la loro colpa ancora una volta. Né rimuove l'individualità delle vittime per sminuire la loro sofferenza. In *Meine Ortschaft* (ingl. *My Place*, 1965) Weiss racconta una visita che fece ad Auschwitz in un linguaggio più descrittivo e fantasioso rispetto a *L'istruttoria*.<sup>87</sup> Immagina singole vittime, i loro pianti individuali e le loro sofferenze individuali. Ne *L'istruttoria*, egli sostiene che è impossibile dare voce alle vittime a causa della grandezza inimmaginabile del massacro. Nominare una manciata di vittime ridurrebbe solo la

<sup>83</sup>Young, *Writing and Re-writing the Holocaust*, p. 72.

<sup>84</sup>Weiss, *The Investigation*, p. 10.

<sup>85</sup>Dekoven Ezrahi, *By Words Alone*, p. 36.

<sup>86</sup>Nauman, *Auschwitz*, p. 84.

<sup>87</sup>Weiss, *Meine Ortschaft* ("My Place" in: *German Writing Today*, Penguin, 1967, 20–28.), Suhrkamp, 1965.



Figura 3.9: *L'istruttoria*: Teatro Norimberga, giugno 2009, regia: Kathrin Mädler

scala. Lo stato senza nome delle vittime, d'altra parte, rafforza l'enormità della carneficina. Ma per dare un volto umano a questo travolgente massacro, Weiss si concentra su una vittima, Lillie Tofler, la cui storia attraversa il dramma.

*L'istruttoria*, scritta in undici canti, è strutturata sulla *Divina Commedia* di Dante. Nell'Inferno, il poeta cerca di salvare una vita, quella di Beatrice. Ne *L'istruttoria*, Weiss chiede al suo pubblico di considerare cosa sarebbe successo se avessero cercato, come Dante, di salvare solo una vita ciascuno. La storia di Lillie Tofler è dove si trova il centro emotivo del dramma. Come con *Anne Frank* di Schabel, non vediamo mai Lillie; la sua assenza è enfatizzata per migliorare la sua tragica scomparsa e l'incapacità del pubblico di salvarla. La chiave del dramma sta nella dichiarazione del Testimone 3 riguardo al Doctor Flage:

Il medico del campo Flage mi mostrò che era ancora possibile pensare a una vita tra le migliaia, che sarebbe stato possibile influenzare il macchinario se ce ne fossero stati abbastanza del suo genere.<sup>88</sup>

Weiss presenta al pubblico una sezione trasversale di persone coinvolte nel nazismo a tutti i livelli per porre la domanda su cosa sarebbe successo se ognuna di queste persone, qualunque fosse la loro posizione, avesse tentato di effettuare un cambiamento. Il dramma si apre col Testimone 1 che era a capo della stazione ferroviaria dove arrivavano le "spedizioni" ad Auschwitz. In controinterrogatorio del giudice al Testimone 1 evidenzia le possibilità di ciò che questo individuo (e quindi il pubblico) avrebbe potuto fare nelle circostanze per alleviare le sofferenze. Durante tutto lo spettacolo, mentre il pubblico segue l'aumento di rango degli accusati, si vedono chiaramente i tentativi di passare ulteriormente la responsabilità delle torture sempre

<sup>88</sup>Weiss, *The Investigation*, p. 84.

più in alto nella catena di comando. Weiss, come Hochhuth, si concentra sulle decisioni morali prese da tutti i tedeschi durante la guerra. L'Olocausto fu davvero "un fenomeno universale" perché ci fu una responsabilità universale.

Tuttavia, a causa della sua interpretazione comunista della Storia, Weiss presta attenzione anche agli interessi industriali all'interno dei campi e sottolinea come coloro che parteciparono al sistema continuarono a raccogliere i frutti anni dopo. James E. Young sostiene che, incolpando la struttura economica, la sofferenza non è più una questione di tragedia individuale e la salvezza delle vittime non è più una questione di responsabilità individuale. Le persone sono le vittime dei movimenti di massa, in questo caso del capitalismo.<sup>89</sup> Uno degli imputati di Weiss afferma di essere insignificante rispetto a coloro che fuggirono e vennero riassorbiti nel sistema. Coloro che dovrebbero essere processati, come afferma il Testimone 3, sono le grandi corporazioni che hanno usato il lavoro schiavista di Auschwitz e non sono mai stati consegnati alla giustizia:

In ultima analisi, gli Imputati in questo processo sono qui solo come subalterni. Altri più importanti di coloro che stanno davanti a questo tribunale non hanno mai dovuto giustificarsi. Vivono nella vergogna. Godono di alti uffici. Moltiplicano i loro averi e continuano quelle opere per le quali i prigionieri furono precedentemente usati.<sup>90</sup>

Una simile interpretazione degli eventi è parzialmente comprensibile dato il clima della Germania occidentale negli anni '60. Ex-nazisti stavano sbucando fuori da tutte le parti. Tuttavia, questa "piccola gente" sul banco degli imputati stava di nuovo trasferendo agli altri il peso della responsabilità anziché accettare la propria complicità. Weiss indica che non importa quanto fosse insignificante l'azione, i tedeschi facevano tutti parte di un sistema di sfruttamento capitalistico. Il tema del dramma è il ruolo dell'individuo nella società. Allo stesso modo, il giudice Hofmeyer, nel vero processo, si concentrò sull'importante ruolo della "piccola gente":

Furono fondamentali per l'esecuzione del piano di sterminio tanto quanto quelli che redigevano i loro piani alle loro scrivanie... Questo stato esiste dal 1871 alla Repubblica di Weimar fino alla Repubblica Federale e ha sempre avuto lo stesso codice penale. Secondo questo codice penale l'omicidio è sempre stato un reato punibile. Il nazionalsocialismo esercitò il potere totale in tutta la Germania, ma ciò non gli diede il diritto di trasformare il male in bene.<sup>91</sup>

L'importanza de *L'istruttoria* sulla scena tedesca nel 1965, come quella de *Il Vicario*, fu che non si riferiva all'Olocausto in modo obliquo. La sceneggiatura non rese accettabili le atrocità al pubblico tedesco: la maggior parte del dramma si concentra sull'individuazione del modo brutale in cui le persone furono torturate e assassinate. Descrive le camere a gas e i crematori nei minimi dettagli. Nel 1965, *L'istruttoria* fu uno strumento educativo che esponeva senza mezzi termini il sistema nazista piuttosto che trasfigurarlo in un'esperienza mitica attraverso allusioni ed eufemismi. L'aspetto

<sup>89</sup>Young, *Writing and Re-writing the Holocaust*, p. 72.

<sup>90</sup>*Ibid.*, pp. 199-200.

<sup>91</sup>Nauman, *Auschwitz*, p. 415.



documentale, lungi dal rimuovere le emozioni, permise alla catarsi di verificarsi poiché il pubblico non poteva illudersi nel pensare di star guardando una "finzione" totale. Anche con tagli, editing e teatralizzazione delle trascrizioni processuali, *L'istruttoria* doveva essere una lezione vivente sull'Olocausto.

Le apparenti contraddizioni e confusioni insite sia ne *Il Vicario* sia ne *L'istruttoria* derivano dai tentativi dei rispettivi scrittori di esaminare l'Olocausto attraverso rigidi discorsi storicistici e stili letterari. Entrambi furono condannati per l'universalizzazione della responsabilità e la "diluizione" dell'Olocausto come evento singolare. Questo fu un risultato inevitabile delle loro singole filosofie. *L'istruttoria* riguarda sia la scelta morale individuale sia la condanna di una specifica struttura economica che non solo portò alla nascita del sistema dei campi, ma lo perpetuò. Gli osservatori non sono riusciti a riconoscere questo duplice attacco e hanno criticato il dramma di Weiss come un attacco al solo capitalismo. E, sebbene Hochhuth affermasse di essere interessato alle decisioni morali che gli individui devono prendere in momenti cruciali della Storia, paradossalmente egli fu più interessato alle ideologie.

## Walser e Sperr

### *L'Uomo e non i Movimenti*

Martin Walser e Martin Sperr furono attratti dalla commedia per una serie di motivi. In primo luogo, Brecht, le cui opere teatrali erano eseguite più ampiamente all'Ovest che all'Est, utilizzava l'ironia, la farsa e i clown per incoraggiare la decostruzione intellettuale.<sup>92</sup> Le sue opere teatrali incoraggiavano gli spettatori a pensare da soli — cosa che attrasse molto Sperr e Walser. In secondo luogo, l'assurdismo incoraggiava il pubblico a guardare il mondo e i suoi rituali da un'angolazione diversa, e quindi critica. Dal 1958 quasi tutte le anteprime delle opere teatrali di Ionesco avevano avuto luogo in Germania. Beckett stesso diresse *Fin de partie* (*Finale di partita*) a Berlino nel 1967. Tuttavia i drammaturghi tedeschi adattarono piuttosto che adottare le tecniche assurde. Martin Walser e Martin Sperr sperimentarono l'assurdismo e l'uso brechtiano della commedia per rianimare le facoltà intellettuali del pubblico e toccare il loro nucleo emotivo più profondo. I temi esplorati da Walser e Sperr furono: colpa collettiva, responsabilità collettiva, riassorbimento dei nazisti, copertura del passato, materialismo della società della Germania occidentale e la questione del riarmo. Il loro obiettivo principale fu quello di evidenziare la continuità tra la Germania nazista e la Repubblica Federale.

## Martin Walser

Come Weiss, l'ex soldato della Wehrmacht Martin Walser partecipò a varie sessioni del Processo di Francoforte-Auschwitz.<sup>93</sup> La sua reazione a ciò che vide e udì fu molto diversa da quella di Weiss. Membro del *Gruppo 47*, Walser aveva scritto racconti e spettacoli radiofonici sin dai primi anni '50. Fu questo processo, disse, che lo

<sup>92</sup>Innes, *Modern German Drama*, p. 72. Le opere teatrali di Brecht furono considerate pericolose dalle autorità della Repubblica Democratica che presto si resero conto di non aver acquisito un dispositivo di propaganda conforme attirando Brecht nell'Est con la carota d'oro dell'Ensemble di Berlino. Il tocco di Mida di Brecht nell'Est evaporò presto. Ma in Occidente fu idolatrato.

<sup>93</sup>Demetz, *After the Fires*, p. 360.

ispirò a trasformare i suoi talenti verso il palcoscenico.<sup>94</sup> Cominciò una trilogia che investigava i primi anni della Repubblica Federale: *Eiche und Angora* (ingl. *The Rabbit Race*, 1962); *Der Schwarze Schwan* (ingl. *The Black Swan*, 1964) e *Überlebensgroß Herr Krott* (ingl. *The More than Lifesize Herr Krott*, 1963-5). I primi due accennarono alla seconda guerra mondiale e le sue ramificazioni.

*Eiche und Angora* si ispirava ad una storia vera di un giovane polacco che fu impiccato in un villaggio vicino alla casa di Walser sul Lago di Costanza per avere avuto una relazione con una ragazza tedesca.<sup>95</sup>

*Eiche und Angora* aprì allo Schiller Theater di Berlino sotto la direzione di Helmut Käutner. Ricevette il Premio Gerhart Hauptmann del 1962.<sup>96</sup> Ambientato nel villaggio provinciale tedesco di Brezgenburg, l'opera si apre durante gli ultimi giorni di guerra. Il secondo atto inizia durante gli anni della denazificazione e termina dieci anni dopo con il riarmamento e la coscrizione nella Germania occidentale. Gli abitanti del villaggio sono opportunisti della classe media e individui ordinari che si adattano senza pensare,



Figura 3.10: Martin Walser

in sintonia con il clima politico per sopravvivere. Sono incapaci di prendere in mano il proprio destino. Come Maschnick, un cameriere di Brezgenburg, afferma all'inizio dell'opera teatrale, "Sacramento! Che situazione; sono stato un cameriere per trentanove anni e questa è la prima volta che non ho avuto nessuno da servire. Ciò potrebbe minare il mio morale."<sup>97</sup> Gli individui, reagendo istintivamente secondo le dinamiche di gruppo, si trovano in situazioni assurde. Gran parte dell'interesse di Walser per la natura del "branco" si ritrova nella sua ammirazione per Franz Kafka che si concentrò allo stesso modo su piccole comunità che reagiscono in modo collettivo e distaccato alla minaccia esterna.<sup>98</sup>

La trama di *Eiche und Angora* è incentrata su un giovane sempliciotto di nome Alois Grubel, che cerca invano (e spassosamente) di tenere il passo con i cambiamenti politici che lo sorpassano tra il 1945 e il 1960. All'inizio del dramma, si rivela essere un ex comunista che è stato "rieducato" in un campo di concentramento prebellico. Mentre gli alleati avanzano, egli recita senza pensarci l'ideologia nazista mentre quelli intorno a lui si sforzano febbrilmente di abbandonare qualsiasi associazione con il Partito nazista. Nel secondo atto Alois continua a fare gaffe politiche: insiste per festeggiare il compleanno di Hitler in una riunione della comunità nel 1950, mentre i suoi vecchi colleghi si rifiutano di riconoscere il proprio passato. Alois, da parte sua, non riesce a capire il clamore causato dai suoi riferimenti all'amato "Führer". Nel

<sup>94</sup>A. E. Waine, *Development of Martin Walser as Dramatist*, Lancaster University: tesi Ph. D., 1986, p. 2.

<sup>95</sup>"Gespräch mit Martin Walser", in *Theater heute*, Vol. 2 (novembre 1962), pp. 56, I-II.

<sup>96</sup>Martin Walser, "The Rabbit Race", in *Martin Walser Plays* (Vol. 1), trad. Ronald Duncan, John Calder, 1963, pp. 9-99.

<sup>97</sup>*Ibid.*, p. 17.

<sup>98</sup>Innes, *Modern German Drama*, p. 125. Walser scrisse la sua tesi di dottorato su Kafka.

1960, dopo un periodo in manicomio, Alois si converte al cristianesimo e al capitalismo. Ironia della sorte, "i Rossi" sono tornati in favore e Gorbach cerca di reclutare un Alois divenuto anticomunista.

Per Walser, Alois rappresenta la nazione tedesca — trattabile e sfruttabile:

Alois è, per così dire, l'incarnazione delle masse, del popolo. Rispecchia la mentalità dell'uomo comune che cambia sempre dopo il governo e non con esso.<sup>99</sup>

La castrazione di Alois nel campo di concentramento dove si era offerto volontario per esperimenti medici ne è un simbolo. Non è l'ideologia politica che ha dato "successo" al nazismo il successo, ma la sconsiderata acquiescenza della persona media ansiosa di essere accettata nella comunità. Come ha recensito l'opera Hellmuth Karasek:

Il destino tedesco non venne presentato come un *Gotterdammerung* ma come uno scherzo sgangherato; con la satira Walser ha acquisito una nitidezza mai udita sin dalle pièces di Brecht.<sup>100</sup>

Nella sua introduzione alla traduzione tedesca del 1963 di *Die Nacht zu begraben* (*La notte*) di Elie Wiesel, Walser affermò che gli assassini non furono confinati alle fila delle SS e del Reichskabinet. Nel 1965 pubblicò *Unser Auschwitz* (*Il nostro Auschwitz*), basandosi sulle sue osservazioni riguardo a coloro che furono processati a Francoforte. Come Arendt, Walser concluse che le ex guardie e i dottori non erano devianti o demoni sociali, ma persone facilmente riconoscibili e banali. Demonizzare i nazisti, sosteneva, si limitava ad allontanare i comuni tedeschi dalla loro vera storia e complicità:

Se ... nazione e stato sono ancora nomi ragionevoli per un'entità politica, vale a dire per un collettivo che appare nella storia e nel cui nome si parla di giustizia o di leggi infrante, allora tutto ciò che accade è condizionato dal collettivo, allora la causa di tutto deve essere cercata in questo collettivo.<sup>101</sup>

In *Eiche und Angora*, il bigottismo viene mostrato come un tratto tedesco congenito. Nel primo atto, ad esempio, Gorbach, il funzionario locale del partito nazista, non mostra alcun impegno ideologico nei confronti del partito. Il suo antisemitismo fa parte di un pregiudizio naturale insito nella sua educazione tedesca. Questa costante storica si incarna nella scelta di località da parte di Walser. Il primo atto si svolge nella vicina Oak Ridge (= Crinale delle Querce) dove Alois collega la purezza degli alberi a quella della razza tedesca. La quercia è tradizionalmente associata a Goethe. Gli abitanti del villaggio sono quindi associati a una lunga tradizione tedesca e il nazismo è presentato come qualcosa di diverso da una semplice aberrazione temporanea nella storia tedesca. Questa idea fu accentata dal design di H. W. Lenneweit per la produzione originale, in cui la tradizione romantica tedesca venne esagerata. La scena girevole

<sup>99</sup>Bettina Knapp, 'Interview with Martin Walser', in *Modern Drama* Vol. 13 (1970-71), pp. 316-23; p. 319.

<sup>100</sup>Mandel, *Group 47*, p. 185.

<sup>101</sup>Martin Walser, *Heimatkunde*, Suhrkamp, 1968, p. 20; tradotto anche da K. Stuart Parkes e citato in Parkes, *Writers and Politics in West Germany*, pp. 207-8.

venne impiegata per dare un ambiente rurale naturalistico che ricordava il classico *Sogno di una notte di mezza estate* di Max Reinhardt. Ogni volta che la parola "natura" veniva pronunciata era accompagnata da un cinguettio di uccelli. Come scrive Christopher Innes:

L'intera opera teatrale fu rappresentata come una canzone folk, culminante in pezzi come la dolcezza artificiale in una versione *castrato* di *Über alles Gipfeln ist Ruh*. Queste immagini popolari sono in contrasto continuo con le azioni dei personaggi per rivelarne la loro vacuità.<sup>102</sup>

Walser usò il *Volkstück* tedesco (dramma popolare) – che celebra o satirizza la semplicità e la purezza rurali – per dimostrare che alcune "virtù" tedesche aiutarono a facilitare l'ascesa del nazismo.

L'uso della commedia (da parte di uno scrittore del dopoguerra) è nuovo nel trattamento dell'Olocausto e della Guerra. La commedia, come ha scritto Umberto Eco ne *Il nome della rosa*, è per natura iconoclasta e minaccia chi detiene le redini del potere.<sup>103</sup> Walser voleva scioccare il suo compiacente pubblico di classe media e di mezza età del Teatro Schiller — per fargli vedere i vecchi problemi sotto una luce nuova. Egli usa inoltre commedia e cattivo gusto per mettere in imbarazzo i membri più anziani del suo pubblico che potrebbero avere qualcosa da nascondere. Solo scioccandoli a un livello così fondamentale è possibile raggiungere qualsiasi dialogo o contatto emotivo. L'uso dell'ironia è fondamentale in ciò. Ad esempio, Alois nel primo atto racconta la sua istruzione sotto i nazisti scherzando inconsapevolmente: "Dimentichi che sono stato rieducato. Non posso più essere ingannato come gli altri."<sup>104</sup>

La preoccupazione principale di Walser è la vigilanza necessaria per rimanere un individuo pensante nell'ambito del collettivo. Il dramma parla della propensione tradizionale tedesca verso l'apoliticismo prima, durante e dopo gli anni nazionalsocialisti. Walser era più interessato alle conseguenze della guerra che all'evento stesso. Il secondo atto inizia nell'aprile del 1950. Sta per essere costruito un ristorante a Oak Ridge, oggi simbolo del boom economico. I vecchi nazisti sono stati riassorbiti anche se non hanno ritrattato i loro crimini — in effetti, non c'è nulla da ritrattare perché non si considerano responsabili di nulla. Il pacifismo è di moda e un segnale è appeso su una quercia: "Chi difende la sua patria la distrugge". La seconda metà del secondo atto si svolge nel 1960. Il clima politico è cambiato. La coscrizione e il riarmamento sono iniziati: "Ora, il vento dell'ovest puzza di sangue" e il segnale sull'albero viene rimosso. L'oblio è intrapreso dagli abitanti del villaggio per il bene comune. La rapidità orwelliana con cui le persone dimenticano gli eventi passati e accettano nuove storie è un tema chiave. Qualsiasi riferimento a un passato "diverso" deve essere evitato. Ad Alois, ad esempio, viene impedito di cantare in un festival locale del 1960 perché la sua voce castrata fungerà immediatamente da *aide mémoire*:

<sup>102</sup>Innes, *Modern German Drama*, p. 126.

<sup>103</sup>Umberto Eco, *Il nome della rosa*, Collana Letteraria, Bompiani, 1980: Il monaco Jorge dice che, se le risate sono la gioia dei plebei, la licenziosità dei plebei deve essere frenata, umiliata e intimidita dalla severità. E i plebei non hanno armi per affinare le loro risate fino a quando non le hanno rese uno strumento contro la serietà dei pastori spirituali.

<sup>104</sup>Walser, *The Rabbit Race*, p. 29.

Una barra del tuo usignolo di Bretzgenburger e ogni uomo e donna quassù verranno riportati indietro, le loro menti colme di immagini dei campi di concentramento e di ricordi che non vogliono ricordare.<sup>105</sup>

Ma dimenticare è controproducente e porta solo a più violenza mentre la Storia si ripete. Alois, per il bene della comunità, accetta di massacrare i conigli che alleva da quando è stato internato nel campo di concentramento. Gorbach si lamenta del fatto che l'odore sta causando la diminuzione della clientela nel suo adiacente Ristorante Oak Ridge. A tutti i conigli erano stati dati nomi di ebrei. La loro macellazione simboleggia il continuo rituale di cancellare il passato dalla coscienza collettiva. Come ha scritto Elie Wiesel in *Let Us Say Kaddish*, dimenticare le vittime equivale a ucciderle una seconda volta.<sup>106</sup> Alois, dopo la macellazione dei suoi preziosi conigli, si rende conto che la risposta non si trova nell'oblio. Alla fine del dramma, comprendendo a metà la propria incapacità di autodeterminazione, supplica:

Voglio scoprire perché l'ho fatto. Ecco perché voglio tornare di nuovo dentro. Forse un po' di me è ancora comunista. Un po' non sono riusciti a spremere via nel campo, o forse c'è una traccia del loro nazismo che i Medici non hanno curato l'ultima volta che sono stato in manicomio. Devo scoprire cos'è altrimenti potrei fare di nuovo qualcosa di simile o molto peggio.<sup>107</sup>

I disastrosi risultati del "dimenticare" sono stati esplorati in *The Black Swan (Il cigno nero)* (1964), iniziato verso gli anni 1957-8 con la prima bozza completata nel 1961. Racconta la storia di una coppia di mezza età, i Goothein, che si sono costruiti una nuova vita con i soldi ricavati dalla vendita di otturazioni d'oro che venivano strappate alle vittime nei campi dove Herr Goothein era un dottore. Un giorno, il figlio Rudi, aprendo un libro, scopre una lettera del marzo 1942 indirizzata al Kommandant del campo di concentramento di Großrosen. Si rende conto di come è stata acquisita la fortuna della famiglia. Segue una *escapade* in stile amletico in cui Rudi finge di essere pazzo interpretando il ruolo di suo padre. In questo modo spera di provocare una confessione e forse pentimento. Rudi finge di essere stato lui a scrivere la lettera e stare per affrontare un processo. Herr Goothein chiede aiuto al professor Liberé che aveva lavorato con lui nei campi ma ora gestisce una clinica psichiatrica. Per proteggere sua figlia, Irm, Liberé ha inventato un passato fittizio in India per se stesso e la sua famiglia. Tuttavia, Irm e Rudi iniziano a ricordare come giocavano insieme nei campi e come la madre di Rudi si fosse ammalata e depressa.

Nel secondo atto Rudi mette in scena il suo dramma con i detenuti del manicomio di Liberé mentre il Dottore e Goothein guardano. La scena ripercorre la carriera di un medico del campo di concentramento che torna a casa come un *Heimkehrer* (= reduce) tormentato da colpe ma alla fine diventa un uomo d'affari di successo, commercializzando un farmaco salvavita. Il dramma non estrae una confessione dal padre di Rudi. Invece, Herr Goothein incolpa Liberé della continua follia di suo figlio e gli ordina di andarsene. Disperato per i crimini di suo padre e la sua mancanza di pentimento, Rudi cerca di convincere Irm a suicidarsi insieme a lui. Come rappresentanti delle

---

<sup>105</sup> *Ibid.*, p. 94.

<sup>106</sup> Elie Wiesel, *Let Us Say Kaddish*, in *Legends of Our Time*, Holt and Co., 1968.

<sup>107</sup> Walser, *Rabbit Race*, p. 97.

nuove generazioni, sostiene Rudi, loro devono lanciare una protesta. Irm rifiuta l'idea ma Rudi si spara da solo. I peccati del padre sono ricaduti sui figli. Liberé ora decide di consegnarsi alle autorità, ma Goothein lo persuade a non farlo. La vita continua normale...

Walser pensava che una relazione normale non sarebbe mai stata raggiunta tra la sua generazione e quella precedente. Inoltre, Auschwitz avrebbe sempre impedito un'autodefinizione tedesca positiva. Rudi è un simbolo di questa Germania diseredata e ostracizzata, come spiega Walser:

La mia generazione (purtroppo) e probabilmente ogni generazione si trova nella situazione di Amleto. I problemi che affliggono la nostra generazione, tuttavia, sono ancora più difficili da affrontare: il problema della Germania.<sup>108</sup>

### Martin Sperr

Anche i tedeschi di Martin Sperr sono irriflessivi sopravvissuti della classe media. Sono, tuttavia, più darwiniani nelle loro tattiche rispetto ai personaggi di Walser e la commedia è più *noir*. Sperr si formò come attore al seminario Max Reinhardt di Vienna. Nel 1965 lavorava come assistente alla regia a Brema, dove mise in scena la sua prima opera teatrale, *Jagdscenen aus Niederbayern (Scene di caccia in bassa Baviera, 1966)*.<sup>109</sup> Lo descrisse, come aveva fatto Walser con *Eiche und Angora*, come *Volkstück*.<sup>110</sup> Vinse il premio Gerhart Hauptmann quell'anno. Come Walser, Sperr esaminava il modo in cui i comuni tedeschi avevano contribuito all'ascesa del nazismo e, soprattutto, all'Olocausto. Come Walser, Sperr racconta la sua storia in una piccola e affiatata comunità provinciale — in questo caso, una piccola città della Baviera: la Terra simbolica come culla del nazismo. Fu in Baviera che Hitler organizzò il suo primo *coup* fallito.<sup>111</sup>

In *Scene di caccia in bassa Baviera*, Sperr presenta l'intera struttura sociale di un tipico villaggio, dal ricco Bürgermeister (Borgomastro) e dal prete locale al modesto contadino e becchino. Sperr mostra come la comunità perseguiti con rabbia coloro che non vi appartengono, ad esempio i rifugiati della Slesia, un giovane ritardato che ha paura di essere istituzionalizzato dalla madre vedova, e il personaggio di Abram che teme la sua omosessualità sarà scoperta. I membri della comunità concordano sul fatto che un altro Hitler sia necessario per trattare con queste persone.

Il dramma era inteso come parte di una trilogia. La sua seconda opera teatrale, *Landshuter Erzählungen* (= Racconti dal Landshut), continua gli stessi temi ma è più pungente. Vinse il *Premio Theatre heute* per i giovani nel 1967, dopo la sua prima al Münchner Kammerspiele nell'ottobre dello stesso anno.<sup>112</sup> La storia è incentrata su una faida tra due famiglie bavaresi nel settore delle costruzioni: i Laiper (una famiglia cattolica) e i Groetzinger (una famiglia protestante). In una parodia della storia di Romeo e Giulietta, si sviluppa una relazione amorosa tra il figlio dei Laiper, Sorm,

<sup>108</sup>Knapp, "Interview with Martin Walser", p. 314.

<sup>109</sup>*Scene di caccia in bassa Baviera* fu trasposto in film da Peter Fleischman nel 1968.

<sup>110</sup>Demetz, *After the Fires*, p. 239.

<sup>111</sup>L'8 novembre 1923, Hitler e le SA tentarono di impadronirsi del potere a Monaco in quello che divenne noto come il "Putsch della birreria".

<sup>112</sup>Martin Sperr, *Tales from the Landshut*, trad. Anthony Vivis, Methuen Playscripts, 1969.

e Sieglinde, la figlia dei Groetzinger. L'unica ragione del loro "amore" è quella di garantire una fusione commerciale tra le due società e fornire una casa rispettabile per l'arrivo imminente del loro "figlio d'amore". Sorm, tuttavia, è riluttante a sposarsi fino a quando non avrà il controllo su entrambe le società.

Sotto questa trama farsesca sta la storia di Sieglinde/Sarah. Herr Groetzinger aveva sposato una donna ebrea. Sia sua moglie sia la loro figlia, Sarah, furono internate in un campo dove morì Frau Groetzinger. Sarah sopravvisse e fu restituita a suo padre. Groetzinger, vergognandosi della sua parte nella deportazione della famiglia, ribattezzò Sarah con il tedesco Sieglinde. È un atto che simboleggia la necessità della comunità di seppellire il passato. Come Walser, Sperr si preoccupa della rapidità con cui gli eventi recenti vengono dimenticati per alleviare la colpa. Come afferma Marha, la moglie di Laiper:

Quei forni a gas furono costruiti dagli Yankee dopo la guerra, per avere qualcosa di cui incolparci. Ne sono convinta.<sup>113</sup>

Oppure come Veit, il caposquadra di Groetzinger, discute del sapone prodotto da resti umani nel campo:

Per fare il sapone hai bisogno di grasso. Tutti lo sanno. E, come i giornali non si stancano mai di dirci, non c'era una maledetta oncia di grasso su quegli ebrei: come si spiega?<sup>114</sup>

Sperr, come Walser, crede che l'oblio porti alla ripetizione. Le opere teatrali di Sperr riguardano principalmente il riemergere del fascismo di destra e del nazionalismo in Germania. Ambientò la sua opera teatrale nel 1958-9, al culmine del periodo di ricostruzione e del boom economico. All'epoca, la Germania occidentale stava attraversando la prima recessione economica dalla fine della guerra e le tensioni sociali stavano aumentando. Nel dramma, quando inizia la depressione i vecchi capri espiatori ne sono incolpati: i neri, i *Gastarbeiter* (= lavoratori stranieri), "gli ebrei, gli yankee e tutta l'altra feccia".<sup>115</sup> Come per i personaggi di Walser, la mentalità della classe media non è cambiata. Gli abitanti di questa sonnolenta cittadina non avrebbero dovuto gettar via i loro bracciali nazisti nel 1945: "È tutta colpa degli ebrei e dei comunisti. Hitler aveva ragione, sai", proclama Veit. Il razzismo e la xenofobia non hanno basi ideologiche. Il pregiudizio è istintivo e mal ragionato. La maggior parte dei personaggi di Sperr non è nemmeno consapevole di essere razzista. Il punto viene fatto con ironia tagliente, tramite Laiper:

Voglio che sia chiaro: non ho nulla contro gli ebrei. Arriverei persino al punto di dire che mi oppongo al fatto che siano stati uccisi. Il solo loro sradicamento sarebbe stato sufficiente.<sup>116</sup>

È Veit che, in gara per l'elezione del consiglio locale, cerca di aumentare le tensioni razziali nel tentativo di guadagnare potere. Come il giovane Hitler, sceglie l'ambientazione di una birreria dalla quale lanciare la sua campagna politica:

---

<sup>113</sup>*Ibid.*, p. 32.

<sup>114</sup>*Ibid.*, p. 33.

<sup>115</sup>Gli anni '60 erano stati testimoni dell'introduzione di lavoratori stranieri, i *Gastarbeiter*. Soggetti alle leggi e alle tasse tedesche, a queste persone, in genere neri, slavi e turchi, non veniva concessa la cittadinanza. Si creò un intero sostrato sociale che era sottopagato e sottoprotetto dalla legge.

<sup>116</sup>Sperr, *Tales from the Landshut*, p. 32.

Siamo stanchi di vedere la TV dove gli ebrei hanno sempre ragione e i tedeschi hanno sempre torto. È ora che la smettiamo di buttarci giù.<sup>117</sup>

Disprezzato per le sue opinioni estremiste, Veit viene buttato fuori dal pub, ma quando l'economia vacilla, viene preso più sul serio.

Secondo Sperr, la generazione parentale non ha imparato nulla dal passato. I tedeschi sono ancora bigotti e nazionalistici come sempre, come dimostra Laiper mentre siede con sua moglie e ricorda gli anni di Hitler:

Noi anziani, non abbiamo dimenticato cosa sia la Germania, eh, Marha? È una terra eccellente. Mi preoccupo per lei. Abbiamo due figli e nessuno dei due sa cosa sia stata la Germania.<sup>118</sup>

Laiper segue questo commento con una resa patriottica di *Deutschland, Deutschland über Alles*, collegando così il Terzo Reich e la Repubblica Democratica mediante l'inno nazionale.



Walser e Sperr si concentrarono sull'Olocausto come questione tedesca, come esperienza tedesca. I temi esplorati sono la società tedesca contemporanea, l'effetto di un passato nascosto sulla gioventù tedesca, e il capitalismo tedesco. La farsa, il linguaggio volgare e la rappresentazione iconoclasta degli ebrei servivano a scioccare il pubblico. Spudoratamente offensivi e controversi, questi due scrittori intendevano provocare proteste e quindi discussioni.

La rappresentazione degli ebrei causa un grave problema. Aleggiano alla periferia e la loro immagine scenica è ambigua. In *Eiche und Angora* gli ebrei sono rappresentati dai conigli di Alois e dal personaggio di Woizele, un ebreo polacco mezzo pazzo, che nel 1960 sta ancora cercando i suoi figli — "i brucia carbone". "Il fumo li farà scoprire. Ha notato del fumo, Herr Gorbach? Lo sento, è sospeso nell'aria. L'odore è ovunque", dice Woizele.<sup>119</sup> Ma Walser pensava che Woizele fosse problematico. La seconda produzione di *Eiche und Angora* iniziò allo Schauspielhaus di Zurigo il 2 maggio 1963 con una parte considerevolmente ridotta di Woizele. Nella versione tedesca stampata fu tagliato del tutto.<sup>120</sup> Walser pensava che il personaggio mettesse in pericolo la commedia ricordando al pubblico le atrocità o che l'Olocausto stesso fosse oggetto di scherzo.

Terence Des Pres scrisse che sin dal tempo di Ippocrate, il potere terapeutico delle risate era stato riconosciuto, e "la maggior parte di noi dovrebbe esser d'accordo sul fatto che l'umorismo guarisce".<sup>121</sup> Tuttavia, egli si chiede, possono le risate essere riparative nel caso dell'Olocausto dato che sono anche irriverenti? Jorge ne *Il nome della rosa* sostiene che la commedia erode il rispetto.<sup>122</sup> E Alvin H. Rosenfeld propone che ridere dell'atrocità allontani dalla realtà storica dell'evento.<sup>123</sup> Questo è il

<sup>117</sup>*Ibid.*, p. 40.

<sup>118</sup>*Ibid.*, p. 36.

<sup>119</sup>Walser, *Rabbit Race*, pp. 72-3.

<sup>120</sup>Demetz, *After the Fires*, p. 354.

<sup>121</sup>Terence Des Pres, "Holocaust Laughter", in Lang, *Writing and the Holocaust*, pp. 216-33; p. 218.

<sup>122</sup>Eco, *Il nome della rosa*, pp. 475-6.

<sup>123</sup>Rosenfeld, *Imaging Hitler*, p. 104.



pericolo della commedia. Con la commedia *noir*, l'obiettivo è dare sollievo al tragico. L'uso di luce e ombra da parte di Sperr è più estremo di Walser ed è per questo che lo shock è più profondo. Il pubblico tedesco si coinvolge ad ogni risata. Come notato da Bergson, la risata è una schiuma salata che lascia un retrogusto amaro.<sup>124</sup> La commedia è così cruda che il pubblico modifica ogni volta coscientemente la sua risposta. Devono ridere? Se ridono, sembrano superficiali e insensibili. Se si trattengono dal ridere sembrano colpevoli. In generale, la risata è un'attività collettiva e l'individuo giudica sempre quale dovrebbe essere la sua risposta osservando la risposta degli altri. Quando uno ride, gli altri prendono nota. Le risate mettono uno in una posizione vulnerabile. Il pubblico è il soggetto delle opere di Walser e Sperr. L'esperienza collettiva della produzione ricade su di loro. Ma la combinazione di commedia e atrocità può funzionare solo con un pubblico specifico. Quando il pubblico non è coinvolto nei crimini rappresentati sul palco, la commedia può banalizzare. Walser forse pensava che la sua commedia non funzionasse correttamente in un pubblico che non si sentiva implicato. In altre parole, i suoi spettacoli venivano visti principalmente da un pubblico più giovane. Quindi stava predicando ai convertiti. Questo è probabilmente il motivo per cui Woizele fu scartato.

### ***Conclusione***

Gli scrittori tedeschi degli anni '60 erano alla ricerca di uno stile con cui presentare l'Olocausto sul palco e costringere il pubblico a confrontarsi con il passato. Alcuni tentarono l'accuratezza storica, altri scelsero stili più astratti. Tuttavia, il problema principale che molti scrittori dovettero affrontare fu come interpretare gli ebrei sul palcoscenico. La maggior parte degli scrittori eludettero il problema non includendone nessuno, alcuni li oggettivarono come vittime innocenti, mentre altri li ritrassero in modo iconoclasta. Hochhuth, Weiss e Walser annullano o minimizzano la narrativa ebraica e la rappresentazione di Sperr fu considerata da alcuni come antisemita.

L'atteggiamento della Germania occidentale nei confronti degli ebrei rimase ambiguo. Gli ebrei all'interno della Repubblica Federale erano ancora visti come estranei. Ciò si rifletté nel film di Alexander Kluge del 1966, *La ragazza senza storia* (*Abschied von gestern*). Basato sulla storia vera di Anita G., la narrazione è incentrata su una ragazza ebrea che lascia la Germania dell'Est per venire in Occidente. Vagando tra vari lavori, mai accettata, finisce come ragazza-madre in prigione. Lo stile semi-documentario del film sottolinea l'accusa di Kluge sulla santimonia della Germania occidentale nella gestione della continuativa saga ebraica. Il filosemitismo mostrato nelle relazioni della Repubblica Federale con Israele e il sostegno pubblico agli ebrei tedeschi era in netto contrasto con la vera natura del sentimento popolare.

Le strette relazioni israelo-tedesche degli anni '60 contribuirono a questa dicotomia. Le complicazioni sorsero quando si scoprì che gli scienziati missilistici della Germania occidentale stavano sperimentando sulla tecnologia militare in Egitto. Nel 1962 due nuovi tipi di razzi, in grado di raggiungere obiettivi israeliani, furono fatti sfilare pubblicamente per le strade del Cairo. Golda Meir, l'allora ministro degli Esteri, dichiarò alla stampa:

---

<sup>124</sup>Bergson, *Laughter*, p. 200.

Non c'è dubbio che i motivi di questo gruppo malvagio sono, da un lato, brama di guadagno e, dall'altro, una propensione nazista all'odio per Israele e alla distruzione degli ebrei.<sup>125</sup>

Il governo israeliano usò ripetutamente la questione della colpa bellica per manipolare la politica estera della Germania occidentale. Levi Eshkol e Golda Meir volevano che il governo della Germania Ovest intercedesse direttamente al Cairo, rimuovendo con la forza il suo gruppo sperimentale e aumentando le vendite di armi a Israele. Ben Gurion fu l'unico politico a criticare il sentimento antitedesco sui giornali e al Knesset. In realtà Bonn non aveva diritto di interferire con ciò che stava accadendo negli affari egiziani e cercò di placare gli israeliani. Adenauer e il suo erede, Ludwig Erhard (1963-1966), volevano evitare ogni riferimento al passato nazista e così la pressione degli israeliani ridusse la politica della Germania occidentale. Vennero modificati i piani per porre fine allo Statuto delle Limitazioni per la prosecuzione di criminali di guerra. Lo Statuto doveva scadere il 9 maggio 1965. Bonn lo estese al 31 dicembre 1969. Le relazioni diplomatiche furono definitivamente stabilite nel 1965 ma le macchinazioni politiche non finirono.<sup>126</sup> La sensazione nella Germania occidentale era che il "debito" agli ebrei fosse stato pagato. Il continuo antagonismo sulla questione del "passato" da parte dell'establishment israeliano non rese gradevoli gli ebrei ai tedeschi occidentali. Fu solo durante la crisi della Guerra dei Sei Giorni del 1967, con la minaccia dell'annientamento israeliano, che i tedeschi occidentali, in particolare gli studenti e l'opposizione extraparlamentare, diedero un saldo sostegno a Israele.

### 3.3 La Repubblica Democratica

sectionIntroduzione Gli anni '60 si aprirono a disagio con le relazioni diplomatiche tra Est e Ovest a un minimo storico dopo la costruzione del muro di Berlino. Si conclusero, tuttavia, con un certo grado di riavvicinamento grazie all'Ostpolitik di Willy Brandt.<sup>127</sup> All'inizio degli anni '60, gli osservatori della cultura comunista seguirono da vicino gli sviluppi in Germania Occidentale. Qualunque cosa l'Occidente

<sup>125</sup>*The Israeli Digest* (29 marzo 1963). Furono tracciati parallelismi tra il genocidio nazista e la continua partecipazione della Germania occidentale all'annientamento degli ebrei. La questione si intensificò quando nel 1963 uno scienziato missilistico tedesco fu sparato vicino al confine tedesco svizzero, vicino a Basilea. Ciò fece seguito al rapimento irrisolto di un altro scienziato, il dott. Heinz Krug, a Monaco. Si pensava che entrambi stessero lavorando al programma missilistico egiziano. Nel 16 marzo 1963 il *Times* annunciò che il Mossad era stato responsabile di entrambi i crimini dopo l'arresto di due agenti israeliani.

<sup>126</sup>Lavy, *Sviluppo delle relazioni tra Germania e Israele*, p. 268. Per celebrare l'instaurazione di relazioni diplomatiche, si tenne una cena di stato per Adenauer a Gerusalemme. Il premier israeliano Levi Eshkol fece un discorso che si dilungò sul debito che la Germania occidentale doveva a Israele dopo i crimini dei nazisti. Causò molto imbarazzo diplomatico. Rolf Pauls, il primo ambasciatore in Israele, rispose alla fiera industriale israeliana nel giugno dello stesso anno, indicando che Eshkol aveva superato il limite e che sarebbe stato meglio che tutte le parti si concentrassero sul futuro piuttosto che rivangare il passato.

<sup>127</sup>Forse il più grande fattore nel disgelo della politica socialista fu l'Ostpolitik di Willy Brandt. A partire dalla fine degli anni '60, quando Brandt era ancora ministro degli Esteri, presentò la "politica orientale". L'idea era che la divisione dell'Europa doveva finalmente essere accettata nella speranza di stabilire relazioni diplomatiche tra le due Germanie in modo che un discorso potesse essere avviato senza l'interferenza né degli americani né dei sovietici. Brandt voleva ridurre la possibilità di una guerra sul suolo europeo con la Germania come epicentro. I sovietici erano favorevoli all'idea poiché solo la

potesse fare, l'Oriente poteva fare di meglio. Gli sviluppi letterari tennero quindi il passo con quelli occidentali. La controparte nella Germania dell'Est del *Gruppo 61* fu identificata con l'istituzione del *Der Bitterfeld Weg* (La Conferenza di Bitterfeld), un movimento istigato dal governo che promosse la scrittura documentale e insistette sul fatto che gli artisti andassero a lavorare nei campi e nelle fabbriche. Usando la propria esperienza e quella degli operai, questi artisti dovevano creare vera arte proletaria. Vennero incoraggiate le rappresentazioni in fienili, fabbriche e altri luoghi di lavoro.

Seguendo la guida della Germania occidentale nella radio, la Germania orientale produsse il suo primo dramma radiofonico significativo nel 1960 e la sua prima antologia di spettacoli radiofonici nello stesso anno. Nell'introduzione l'editore, Gerhard Reutsch, ordinò agli scrittori di produrre opere teatrali di "alto valore etico".<sup>128</sup> Uno di questi scrittori era Alfred Matusche, il cui lavoro esaminava il processo decisionale morale sotto il nazionalsocialismo.<sup>129</sup> Una delle trasmissioni radiofoniche che piacquero di più fu l'antifascista *La Ballata di Ravensbrück* di Hedda-Zimmer, nel 1961.<sup>130</sup>

## Rolf Schneider

Il dramma più interessante che uscì dalla Germania dell'Est fu *Prozeß in Nürnberg* di Rolf Schneider (tradotto in ingl. come *The Wild Justice*, 1967) che si confronta direttamente con *L'istruttoria* di Weiss.<sup>131</sup> L'opera di Schneider è un film documentario basato sulla primo processo di Norimberga. Le sue fonti furono i quarantadue volumi delle testimonianze del Tribunale Militare Internazionale. Il risultato è una versione ridotta dell'evento scritta in cinque atti anziché negli undici canti di Weiss, ma ogni sezione ha un'intestazione brechtiana come ne *L'istruttoria* che conduce lo spettatore ulteriormente nell'universo dei campi di concentramento.

Pierre Vidal-Naquet sostiene che "non esiste, in senso stretto, nessuna storiografia sovietica del genocidio degli ebrei".<sup>132</sup> Ma Schneider include



Figura 3.11: Rolf Schneider (2010)

tecnologia e il commercio occidentali potevano sbloccare la situazione di stallo dell'attuale stagnazione economica.

<sup>128</sup>Usmiani, *The Invisible Theatre*, p. 20, che cita Gerhard Reutsche, *Kleines Hörspielbuch*, Berlino, 1960.

<sup>129</sup>Gottfried Fischborn, *The Drama of the German Democratic Republic Since Brecht: An Outline*, trad. Peter Harris/Pia Kleber, *Modern Drama*, Vol. 23, (1980-1), pp. 422-34.

<sup>130</sup>*Ibid.*, p. 427.

<sup>131</sup>Rolf Schneider, *Prozeß in Nürnberg*, Henschelverlag, Kunst und Gesellschaft, 1970. Trad. David Porter nella versione folio col titolo *The Wild Justice*, National Library of Scotland Edinburgh, Traverse Theatre Archive: dep. 256 Box 59.

<sup>132</sup>Pierre Vidal-Naquet, *Assassins of Memory – Essays on the Denial of the Holocaust*, trad. Jeffrey Mehuinann, Columbia University Press, 1992, p. 94.

la narrativa ebraica nella sua opera teatrale e in particolare i testimoni ebrei nominati. Il *Prozeß in Nürnberg* è un attacco su due fronti al capitalismo e all'antisemitismo. Il dramma indica che era possibile mettere in scena opere che non aderivano esclusivamente all'interpretazione comunista della seconda guerra mondiale. (Suggerisce inoltre in che misura i marxisti della Germania occidentale si aggrapparono a *Das Kapital* in modo meno critico rispetto a quelli che stavano sperimentando direttamente il comunismo).

Nei suoi appunti sull'opera teatrale Schneider spiega perché sentiva il bisogno di scrivere un'opera documentale su un processo avvenuto venticinque anni prima. A differenza del Processo Eichmann, egli sostiene, Norimberga non aveva mai ricevuto l'attenzione che avrebbe dovuto avere. Norimberga era molto importante per i russi in quanto, tra i quattro poteri di occupazione, fu la loro magistratura che la più coscienziosa di tutti i pubblici ministeri nel raccogliere prove e aggiudicare pene severe. Ma forse la base più significativa di questo dramma fu il Processo Francoforte-Auschwitz. C'erano stati molti scontri tra Berlino e Bonn a causa delle affermazioni secondo cui il primo ospitasse ex nazisti. Si degenerò in una grottesca competizione di ipocrisia giustificativa. Il Processo Francoforte-Auschwitz fu un *coup* di propaganda per i sovietici, poiché indicava che molti nazisti, sotto l'amministrazione Adenauer, andavano a piede libero nella Germania occidentale da quasi vent'anni. Il dramma di Schneider, scelto dal Deutsches Theater per celebrare il cinquantesimo anniversario della rivoluzione russa, rappresentò un punto di riferimento per la moralità comunista in contrasto con l'ipocrisia occidentale. In quanto tale, funzionò allo stesso modo di *Nackt unter Wölfen* di Apitz.

È tanto più sorprendente, quindi, che Schneider, lungi dall'aderire all'ortodossia storica sovietica, si concentri in particolare sulla singola vittima e sul persecutore più di quanto non avesse fatto Peter Weiss. Schneider va oltre nel dare la colpa dell'Olocausto al cittadino tedesco medio. Si preoccupa di stabilire sia una colpa individuale sia una collettiva. Weiss aveva accentuato la responsabilità, non la colpa individuale di coloro che si trovavano alla barra, e si concentrava sulla natura dei crimini. Come sottolineò il procuratore americano a Norimberga, Hitler fu il leader legalmente eletto della Germania, scelto democraticamente dal popolo. Schneider sottolinea questo fatto in numerose occasioni, sottolineando che l'ascesa al potere di Hitler fu raggiunta col consenso nazionale:

Primo Avvocato Difensore: che cosa diede forza al suo partito nel Reichstag?

Göring: le normali elezioni, tenute in conformità con le vigenti leggi elettorali.

Primo Avvocato Difensore: È vero allora dire che la maggioranza nel Reichstag rappresentava la maggioranza della popolazione tedesca?

Göring: Certamente... Siamo saliti al potere in un modo perfettamente legale.<sup>133</sup>

Schneider scelse di concentrare il suo dramma sui procedimenti contro il Field Marshall Keitel e altri ufficiali dell'esercito, sottolineando che lungi dall'essere inconsapevoli delle atrocità commesse dalle Einsatzgruppen e SS, l'esercito vi aveva partecipato attivamente. Questo era molto diverso dal sentimento espresso in *Der Ruf*

<sup>133</sup>Schneider, *The Wild Justice*, p. 8.

che aveva cercato di distanziare la Wehrmacht dalle SS. L'annosa supposizione che l'esercito tedesco fosse una rispettabile e onorevole confraternita fu quindi messa in discussione. Lungi dal fatto che Hitler fosse il solo responsabile, si rivela che i capi di stato maggiore ebbero un considerevole libero arbitrio.

Testimoni nominati compaiono sul palcoscenico a differenza de *L'istruttoria*. La commovente testimonianza di Abraham Sutzkever è inclusa così come la combattente della resistenza francese, Marie-Claude Vaillant-Couturier. Al pubblico vengono mostrati i motivi per cui determinati gruppi vennero presi di mira. Quando a Madame Vaillant-Couturier viene chiesto di identificare il maggior numero di prigionieri ad Auschwitz, lei dichiara che si trattava di ebrei — un'analisi ben diversa da quella di Weiss. L'opera attacca l'antisemitismo e il mito della cospirazione ebraica mondiale citando sezioni di *Der Stürmer* e il lungo interrogatorio al suo editore Julius Streicher.

Schneider, a differenza di Weiss, non cerca di ridurre l'emozione dal processo. *Prozeß in Nürnberg*, nonostante il suo stretto formato documentale, è un testo estremamente commovente. Il critico del *Times*, Peter Borgelt Göring, alla première di Berlino, scrisse che la *performance* di tre ore non era dilungativa e che si trattava di un'esperienza teatrale "commovente" e "affascinante".<sup>134</sup>

L'opera teatrale, tuttavia, è marxista nella sua interpretazione degli eventi. Schneider sottolinea gli interessi commerciali del capitalismo proprio come Weiss aveva fatto:

Le Nazioni Unite hanno sempre capito che gli industriali tedeschi erano colpevoli esattamente nello stesso grado. Le loro azioni potrebbero, in confronto, non sembrare importanti. Ma in effetti, ebbero un peso particolare. Non solo crearono le armi per la guerra di Hitler. Essi crearono Hitler, e attraverso lui, la guerra stessa. Crearono i mercati per se stessi, per un giro d'affari più rapido, per i profitti più elevati.<sup>135</sup>

Uomini d'affari e società parteciparono al sistema del lavoro forzato con l'obiettivo di realizzare un rapido profitto. Schneider concentra il suo attacco ai finanziari come Hjalmar Schacht (Ministro dell'Economia) e Albert Speer. Nel testo di Schneider, il procuratore americano rimprovera Speer:

Per lei, fin dall'inizio, il regime di Hitler valeva la posta in gioco. Per lei e per l'industria tedesca, che lei rappresentò. Quando divenne troppo rischioso, lei si ritirò.<sup>136</sup>

La seconda guerra mondiale come crociata fascista contro il comunismo è naturalmente accentata. Come afferma Göring, "il bolscevismo era un nemico mortale. Lo chiarimmo fin dall'inizio! Non abbiamo mai preteso nient'altro".<sup>137</sup> I dettagli dell'*Operazione Barbarossa* costituiscono una delle sezioni principali dell'opera teatrale. Stalingrado è descritto come un crimine di guerra paragonabile ad "altri crimini di guerra". E in una sezione, Schneider usa la stessa tattica di Weiss giustapponendo due gruppi di prigionieri per aumentare la sofferenza del gruppo "minore" vittimizzato:

<sup>134</sup> *The Times* (29 novembre 1967).

<sup>135</sup> Schneider, *The Wild Justice*, p. 4.

<sup>136</sup> *Ibid.*, p. 88.

<sup>137</sup> *Ibid.*, p. 16.

a Keitel viene chiesto se fosse a conoscenza delle uccisioni di massa. Questa conversazione è interrotta da un dialogo sull'uccisione di prigionieri di guerra sovietici. Le vittime si mischiano e le categorie sono mal definite. Per tutto il tempo il procuratore sovietico è descritto come l'angelo custode degli ebrei, mentre gli altri pubblici ministeri (per omissione autoriale) sembrano indifferenti alla questione ebraica.

Come Weiss, tuttavia, Schneider fu criticato d'essere antisemita. Susan E. Cernyak-Spatz scrive che Schneider si prese alcune "discutibili" libertà nel ricreare gli schemi linguistici di Abraham Sutzkeven:

La lingua emerge come una derisione della lingua yiddish come veniva usata da *Der Stürmer* in modo dispregiativo, quando quel giornale voleva riprodurre un dialogo tra ebrei. Questo modo di parlare è derisivamente chiamato *Mauscheln* in tedesco.<sup>138</sup>

*Prozeß in Nürnberg* doveva fungere da lezione didattica sugli orrori dello sfruttamento capitalista. Il regista, Wolfgang Heinz, inserì a titolo esemplificativo le diapositive dei conflitti globali contemporanei. Peter Borgelt Göring concluse che il messaggio centrale della produzione era che l'Olocausto poteva ripetersi.

Una lettura meno lusinghiera dell'opera è che si tratta di un'accusa alla democrazia occidentale e di riarmamento militare della Germania occidentale. Il fatto che Hitler fosse stato eletto democraticamente, sottolineato nella sceneggiatura in diversi momenti chiave, mette alla prova le basi della democrazia occidentale e quindi la base stessa delle costituzioni della Germania occidentale (e dei paesi della NATO). In termini legali, non vi era alcuna differenza tra l'elezione di Adenauer e quella di Hitler; la Repubblica Federale è una continuazione della Germania nazista. I Processi di Francoforte-Auschwitz lo avevano apparentemente confermato. L'URSS aveva accusato Adenauer di cercare "pesci piccoli" nazisti, mentre ai "pesci grossi" era stato permesso di sfuggire alla rete. In secondo luogo, il modo in cui Schneider si sofferma sull'esercito di Hitler e i mali della militarizzazione potrebbe essere letto come un'accusa al programma di riarmamento della Germania occidentale, con un senso di continuità tra l'aggressione militare di Hitler e l'ignota "agenda militare" della Germania occidentale.

## Conclusione

*Prozeß in Nürnberg* indicò che era possibile scrivere al di fuori dell'establishment ottenendo comunque successo. Il tentativo sovietico di congiungere la Resistenza tedesca con lo Stato della Germania orientale fornì ai tedeschi orientali una comoda scappatoia dal dover indagare sul proprio contributo alla Soluzione Finale. Schneider sfidò questa narrazione di eventi. Non esonerò il coinvolgimento del suo popolo nell'Olocausto né negò una voce alle vittime. Un interessante confronto con *Prozeß in*

<sup>138</sup>Cernyak-Spatz, *German Holocaust Literature*, p. 95. Schneider nel 1964-5 scrisse un'opera teatrale intitolata *The History of Moishel*. Il personaggio del titolo è un ebreo polacco e la storia segue il percorso della sua vita dal povero villaggio polacco al ghetto, al campo di concentramento, alla carriera nel racket del mercato nero del dopoguerra e infine alla sua detenzione in un campo di rieducazione per i giovani delinquenti nella Repubblica Democratica. In entrambi i campi di concentramento e di rieducazione, è odiato da tutti per la sua adulazione del personale. Continua a sfruttare la tragedia degli altri nei suoi rapporti con il mercato nero. Spatz attaccò la commedia per il suo uso di figure ebraiche da cliché, prese direttamente dalle pagine di *Der Stürmer*.

*Nürnberg*, è il dramma documentativo *Nuremberg* di Richard Norton Taylor commissionato dal Tricycle Theatre di Londra, nel 1996.<sup>139</sup> Anche il dramma di Taylor è una versione ridotta del processo scritto in un rigoroso formato documentario ma, a differenza di Schneider, Taylor non include sezioni del processo che mettono in evidenza l'elezione democratica di Hitler o una qualsiasi delle testimonianze dei sopravvissuti, tranne che come appendice nella versione stampata.

Tuttavia, se consideriamo le osservazioni di Susan Cernyak-Spatz sui ritratti ebraici nell'opera di Schneider, gli scrittori della Germania orientale dovettero affrontare lo stesso problema delle loro controparti occidentali: come presentare gli ebrei sul palcoscenico. La mancanza fisica di ebrei in Germania Est e i vari coinvolgimenti politici in Medio Oriente, che dettarono le posizioni ufficiali, crearono nel loro complesso degli ostacoli alla produzione di un'immagine scenografica realistica che non fosse né antisemita né filosemita.<sup>140</sup>

## 3.4 Israele

### Introduzione

Come nella Germania occidentale, gli anni '60 furono anni boom del materialismo e della piena occupazione. Il numero di compagnie teatrali aumentò, come anche lo scopo della produzione teatrale.<sup>141</sup> I vecchi ideali pionieristici erano ancora il credo ufficiale della nazione, ma divennero sempre più arcaici con il carattere in rapida evoluzione della società israeliana. Ad esempio, quando *This Earth* (= Questa Terra) fu riproposto nel 1967, venne rappresentato solo per quarantasei spettacoli.<sup>142</sup> Il teatro negli anni '60 fu caratterizzato dall'ascesa del sontuoso musical con Israele che si ispirava a Broadway e al West End di Londra.<sup>143</sup> Il livello delle opere indigene prodotte calò: tra il 1931 e il 1948 l'*Habima*, per esempio, aveva prodotto solo due opere americane, ma tra il 1949 e il 1968 furono rappresentate ventisei opere americane nello stesso teatro.<sup>144</sup> Dei primi quindici successi al botteghino per il 1960-68, nessuno era israeliano. In generale, il teatro abbandonò la sua ricerca di identità "ebraica". Alla fine degli anni '60 circa la metà della popolazione ebraica israeliana era di origine africana o asiatica.<sup>145</sup> Il dibattito sul debito di Israele nei confronti della sua eredità europea e le questioni relative all'Olocausto non erano più rilevanti per la società contemporanea.

<sup>139</sup>Richard Norton Taylor, *Nuremberg*, Nick Hern Books, 1997.

<sup>140</sup>Vadney, *The World Since 1945*, pp. 430-1. La propaganda antisemita era stata utilizzata dai sovietici in URSS e, sempre più, in Medio Oriente per esercitare pressioni politiche. I russi erano stanchi di essere trascinati in battibecchi a livello locale, soprattutto da Nasser. Il modo più semplice per promuovere l'unità araba era sfruttare lo spettro del loro nemico comune — Israele. Questo fu il punto cruciale di una nuova e veemente campagna di propaganda diretta contro Israele a metà degli anni '60. Questo volto pubblico naturalmente influenzò l'immagine teatrale dell'ebreo sul palcoscenico della Repubblica Democratica Tedesca durante gli anni '60.

<sup>141</sup>Nel 1961, per esempio, venne inaugurato l'Haifa Municipal Theatre con una capacità di 854 posti.

<sup>142</sup>Levy, *The Habima*, p. 199.

<sup>143</sup>L'emergere del teatro commerciale è associato a un particolare produttore, Giora Godik. La sua produzione di *My Fair Lady* iniziò all'*Habima* il 6 febbraio 1964, seguita nello stesso anno da *How to Succeed in Business Without Really Trying*.

<sup>144</sup>Levy, *The Habima*, p. 213.

<sup>145</sup>*Ibid.*, p. 227.

Questa situazione cambiò con la guerra del 1967. Gli israeliani si trovarono irrimediabilmente inferiori di numero e senza alleati militari. La minaccia di Nasser di buttare gli israeliani a mare e di renderlo rosso con il sangue ebraico ricordava la minaccia di sterminio di Hitler. Fino ad allora, i giovani israeliani si erano dissociati dal loro passato europeo. Ora, si trovarono in una situazione simile a quella degli ebrei europei sotto Hitler. Una raccolta di interviste fatte con soldati subito dopo la Guerra dei Sei Giorni da Abba Kovner e Amos Oz descrivono come la generazione sabra improvvisamente sentì un'affinità per i loro cugini dell'Olocausto.<sup>146</sup> Lo yiddish tornò in voga e ci fu un improvviso interesse per il teatro yiddish che fu rinvigorito da un numero di attori polacchi che erano emigrati in Israele negli anni '60. Istituendo piccoli gruppi itineranti, produssero rappresentazioni tipiche Shund e classici yiddish come *Il libro di Ester* basato su una poesia di Yitzik Manger.<sup>147</sup>

Inizialmente, il pubblico era relativamente di mezza età, ma nel 1967 l'età media dello spettatore diminuì.<sup>148</sup> Mendel Kohansky osservò:

La lotta per l'istituzione dell'ebraico come lingua nazionale – una lotta che fu una delle principali forze che lavoravano a favore del teatro ebraico – era stata vinta da tempo, e lo yiddish, con il peculiare calore e arguzia del suo linguaggio, iniziò a esercitare un'attrazione per i giovani israeliani che avevano compreso l'essenziale radice della vita culturale nella moderna Israele. Giovani uomini e donne che una volta avevano disdegnato la lingua parlata dai loro genitori e per le strade, stavano cominciando a riempire i loro discorsi con espressioni yiddish, e i classici della letteratura yiddish nella traduzione ebraica stavano godendo di nuova popolarità.<sup>149</sup>

La generazione del dopoguerra guardò alla sua eredità europea e iniziò a cercare un'identità alternativa a quella stabilita dalla generazione pionieristica. Il catalizzatore fu il Processo Eichmann in cui la testimonianza dei sopravvissuti venne ascoltata per la prima volta da un pubblico di massa. Il processo aprì gli occhi a molti giovani sabra. Nella maggior parte dei romanzi e opere teatrali degli anni '60, i protagonisti israeliani, cambiati dal loro contatto coi sopravvissuti, mettono in discussione le loro attitudini, storie e identità. Man mano che gli orrori del passato vengono raccolti, i problemi di ricordare e dimenticare diventano fondamentali. Come nella Germania occidentale, fu



Figura 3.12: Abba Kovner, al Processo Eichmann (1961)

<sup>146</sup> Abba Kovner & Amos Oz, *The Seventh Day: Soldiers Talk about The Six Day War*, André Deutsch, 1970.

<sup>147</sup> Kohansky, *The Hebrew Theatre*, pp. 252-3.

<sup>148</sup> *Ibid.*, p.247.

<sup>149</sup> *Ibid.*, p. 253.



esaminato l'effetto paralizzante dell'amnesia storica volontaria, soprattutto per quanto riguarda i suoi effetti sui giovani. Generalmente la necessità di ricordare trionfò contro l'impulso di dimenticare. Lo si può vedere in *The Heir (L'erede)* (Teatro Municipale di Haifa, 1963) di Moshe Shamir. Rispetto al suo precedente *He Walked in the Fields*, *The Heir* è critico su dove l'ideologia sionista del dopoguerra abbia guidato il popolo ebraico. L'opera teatrale affronta il vuoto spirituale creato dimenticando il passato e abusando della memoria dei morti nella ricerca di fini materiali egoistici. Il personaggio centrale sfrutta il suo nome, Wolf Cohen, per chiedere riparazioni a causa di un altro Wolf Cohen, vittima dell'Olocausto. Grazie alla sua ricchezza appena acquisita, il sabra Cohen è in grado di vivere una vita di lusso. Tuttavia, rimane intrappolato nella sua identità. È il Processo Eichmann che mette Wolf in contatto con veri sopravvissuti dell'Olocausto e tramite loro scopre la sua povertà spirituale. Shamir, per analogia, stava criticando l'accettazione da parte di Israele del denaro di riparazione della Germania occidentale senza accettare la responsabilità morale del ricordare che ne deriva. Come disse Shamir:

Devo ammettere che *The Heir* rappresenta la comune mente israeliana... Tutti noi subiamo una spezzatura tra il significato materiale e quello spirituale della nostra eredità nazionale.<sup>150</sup>

E

Dal punto di vista del nostro diritto morale... chi siamo?... come viviamo... qui vedo una dicotomia tra la realtà esterna e l'identità interiore. Il mio problema è la persona che si è impegnata ad accettare l'eredità senza accettarne le implicazioni riguardo alla sua identità.<sup>151</sup>

Il dramma creò scalpore nel 1963. Un critico, A. Ber Meir, scrisse che il dramma era "una profanazione della sacra memoria delle vittime dell'Olocausto e provoca repulsione allo spettatore".<sup>152</sup>

Non fu solo la critica di Shamir al sionismo a provocare furore, ma la menzione degli orrori dell'Olocausto. Lo stesso Shamir sentiva di non poter rappresentare le atrocità sul palcoscenico: "Io stesso non ho il diritto di scrivere un'opera teatrale con persone che hanno subito l'Olocausto o hanno avuto un contatto diretto con esso".

Tuttavia, citò alcuni degli aspetti più brutali di Terezin e Auschwitz. La visualizzazione dell'Olocausto sul palco rimaneva ancora estremamente sensibile e controversa.

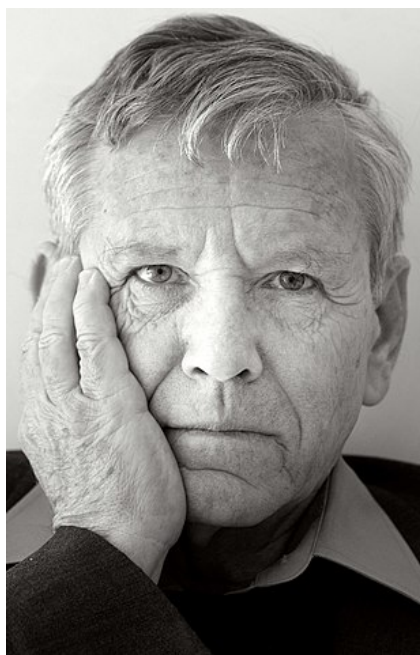


Figura 3.13: Amos Oz, 2005

<sup>150</sup>Ben- Ami Feingold, "Hebrew Holocaust Drama as Modern Morality Play", in Ben-Zvi, *Theatre in Israel*, pp. 269-83; p. 273, tradotto da *Herut* (6 dicembre 1963).

<sup>151</sup>Glenda Abramson, *Modern Hebrew Drama*, Weidenfeld & Nicolson, 1979, p. 34.

<sup>152</sup>*Ibid.*, p. 35



Figura 3.14: Yehuda Amichai (1994)

In genere gli scrittori potevano usare il linguaggio grafico solo nel reame privato del romanzo o alla radio, come aveva fatto Yehuda Amichai nel suo dramma *Bells and Trains* (= Campane e treni), trasmesso da *Kol Yisrael* nel 1962, vincendo quell'anno il premio per il miglior spettacolo radiofonico israeliano.<sup>153</sup> Il dramma riuscì a trattare dell'Olocausto attraverso lo stile indiretto dei segnali aurali subconsci allo stesso modo dell'*Anne Frank – Trace of a Child* di Schabel. Amichai creò un complesso modello di risposte usando campane di chiesa, campanelli da pranzo, treni a vapore e treni elettrici che avevano un effetto più intenso e obliquo di quanto le parole potessero mai fare. Come dice un sopravvissuto nel dramma:

Solo le mie orecchie ricordano. I ricordi sono suddivisi in tutte le parti del mio corpo.<sup>154</sup>

Le campane suggeriscono come il passato si infiltri nella società tedesca contemporanea e nella vita di quei sopravvissuti che hanno scelto di rimanere in Germania.

In *Bells and Trains*, il protagonista (Johanan, precedentemente noto come Hans) torna a visitare sua zia Henrietta in una casa di riposo nella finta città tedesca postbellica di Sinburg. Il motivo principale della sua visita è di organizzare un risarcimento per la perdita della casa di suo padre. Come nel dramma israeliano degli anni '40 e '50, i frutti dell'utopia sabra si contrappongono alla polvere e alla corruzione dell'eredità europea. Henrietta rimase a Sinburg. Ora vive un'esistenza superficiale e insignificante

<sup>153</sup>Yehuda Amichai, *Bells and Trains*, trad. Aubrey Nodes, Midstream (12 ottobre 1966), pp. 55-66. Amichai (1924–2000) nacque a Würzburg in Germania nel 1924 in una famiglia ebrea ortodossa. Emigrò a Israele nel 1936 da ragazzo, a dodici anni. Ebbe quindi un piede sia nella Diaspora europea sia nel nuovo Stato.

<sup>154</sup>*Ibid.*, p. 60.

come un "fantasma", così come tutti quelli che rimangono in quella casa di gente anziana - "un paradiso di fantasmi". La società tedesca è corrotta. Gli ex nazisti abitano ogni strato della società e godono della loro libertà. La costante presenza del passato nel presente è illustrata dalla ricerca di una camera d'albergo da parte di Johanan:

Il proprietario del Rosen Hotel aveva un figlio nelle SS. Il fratello del proprietario dell'Hotel Königen era uno dei capi della Gestapo locale. Il Metropol era il quartier generale dell'esercito. E nell'Hotel zur Glocke tenevano gli ebrei nel seminterrato prima dell'ultimo trasporto.<sup>155</sup>

L'Europa è un mondo spiritualmente corrotto in cui gli ebrei sono tollerati con sopportazione. La vecchia sinagoga è stata demolita e sul posto è stato costruito un supermercato che indica l'ossessione postbellica della Germania per il materialismo e la sradicazione di ogni traccia del passato. Fatto importante, questa terra apparteneva alle autorità ebraiche e dovette essere venduta per pagare la manutenzione dell'ospizio degli ebrei anziani, molti dei quali sono dei sopravvissuti. Sembra che Amichai stia rimproverando i tedeschi per non aver espiato finanziariamente i loro crimini.

Quando Amichai si avvicinò nuovamente all'Olocausto nel suo romanzo del 1963 *Not of This Time, Not of This Place* (trad. ingl. di Shlomo Katz, Harper & Row, 1968), egli fu più critico nei confronti dell'identità israeliana e meno accusativo dell'eredità europea. Tra il dramma e il libro arrivò il Processo di Eichmann. *Not of This Time, Not of This Place* è incentrato sul personaggio di Joel che, come Amichai, era nato in Germania. Joel, ironicamente un archeologo, deve decidere quale "passato" costituisce la base della sua identità, israeliana o ebraica/europea. Se è israeliano, può rimanere in Israele e dissociarsi dall'Olocausto. Ciò è simboleggiato da una relazione amorosa extraconiugale che desidera perseguire. Se Joel è ebreo/europeo, deve cercare vendetta in Germania. L'autore consente a entrambe le scelte di essere seguite fino al loro esito logico suddividendo Joel in due versioni, ognuna delle quali segue i suoi desideri alternativi. Un Joel quindi sale su un treno per la Germania, mentre l'altro rimane in Israele per portare a termine la relazione. Lo spettro delle persone che entrambi i Joel incontrano durante i loro viaggi alla scoperta di se stessi illustrano una vasta gamma di atteggiamenti tedeschi ed ebrei verso il passato e la propria identità.

Come in *Bells and Trains*, l'Europa è descritta come corrotta. Ha un effetto spiritualmente debilitante su ogni ebreo che vi si reca. È il caso di Leonora, un'ebrea che Joel incontra in Germania. Leonora, nata in Germania, ex israeliana, ha intrapreso la carriera di modella tedesca per il suo aspetto "ariano". Adorna i poster che invitano i turisti a visitare la pittoresca Germania. Tuttavia, è così rimossa dalla sua identità di ebrea che non si rende conto delle implicazioni morali dell'aver accettato una parte in un film tedesco di seconda categoria. Nel film fa l'amore con un ufficiale delle SS mentre il pubblico sente il suono di un ebreo torturato oltre il muro. Sta guadagnando soldi sul degrado ebraico e di conseguenza si degrada. Questa è la pena per chi dimentica. Il problema principale del libro è la scelta dolorosa tra dimenticare e ricordare. Amichai suggerisce che il problema potrebbe essere insolubile. Un sopravvissuto polacco, Yosel, ad esempio, ha un tatuaggio di sirena che nasconde parzialmente quello che ha ricevuto ad Auschwitz:

---

<sup>155</sup> *Ibid.*, p. 57.

Perché Yosel aveva nascosto il numero? Per dimenticare il passato. Perché non l'aveva nascosto del tutto? Per ricordare il passato.<sup>156</sup>

Ma se l'Europa è corrotta spiritualmente, lo è anche Israele. Non può offrire nulla di originale rispetto all'Europa. Ciò è simboleggiato da Einat, una ragazza arida e antipatica, alienata dalla sua identità sia di ebrea che di essere umano:

Era quasi antisemita, disse, e aveva le sue ragioni, poiché era impiegata nel pomeriggio in un ufficio per ex detenuti dei campi di concentramento. Arrivavano in ufficio con le espressioni di martiri torturati e "tiravano fuori tutti i tipi di certificati medici su pezzetti di carta puzzolente ingiallita. E all'improvviso tutti si rivelavano partigiani; tutti che avevano fatto esplodere i treni tedeschi."<sup>157</sup>

La decisione su quali elementi della storia ebraica dovrebbero essere presi per formulare l'identità israeliana, cosa dovrebbe essere ricordato e cosa dimenticato, rimane ambigua per gran parte del romanzo. Alla fine, il Joel che rimane in Israele viene distrutto mentre vaga in un deserto, calpestando una mina di una guerra "apparentemente non di questo tempo, non di questo luogo". Un passato che non viene riconosciuto non può che portare alla distruzione. Il Joel che va in Germania abbandona il suo piano di vendetta e invece trova l'amore. Non perdona né dimentica l'Olocausto, ma esaminando il suo passato ha trovato una sorta di pace e, soprattutto, la sua identità.

*Not of This Time, Not of This Place* contiene i semi dei numerosi temi trattati dai romanzieri del periodo. Il dilemma di ricordare e dimenticare viene esplorato anche in *To Remember, To Forget* (ebr. *Lizkor lishcoah*) di Dahn Ben-Amotz (1968).<sup>158</sup> Uri, il narratore, come Joel, è un uomo che ha lasciato la Germania da ragazzo e da allora ha evitato la sua storia. Ritorna in Germania in cerca di riparazioni e vendetta ma invece, come Joel che andò in Germania, trova l'amore tra le braccia di Barbara, una giovane ragazza tedesca.

La questione della vendetta gioca un ruolo importante in *Not of this Time, Not of This Place* e *To Remember, To Forget*, ma viene esplorata ancor più a fondo ne *La Brigata* (ingl. *The Brigade*) di Hannover Bartov, che vinse il Premio Shlonsky nel 1965.<sup>159</sup> Elisha Kruk, il narratore diciannovenne, va volontario nella Brigata Ebraica, la divisione israeliana dell'esercito britannico che prestò servizio in Italia, aiutando a localizzare i sopravvissuti.<sup>160</sup> Tuttavia, non è tanto la necessità



Figura 3.15: Dahn Ben-Amotz (1961)

<sup>156</sup>Yehuda Amichai, *Not of This Time, Not of This Place*, Valentine Mitchell, 1973, p. 10.

<sup>157</sup>*Ibid.*, p. 12.

<sup>158</sup>Dahn Ben Amotz, *To Remember, To Forget*, trad. Zeva Shapiro, Jewish Publication Society of America, 1979.

<sup>159</sup>Hannoch Bartov, *The Brigade*, trad. David S. Segal, MacDonald, 1969.

<sup>160</sup>Bartov stesso fece parte della Brigata Ebraica.



Figura 3.16: Hanoch Bartov (2008)

di salvare vite umane quanto la necessità di vendetta che porta Kruk e i suoi amici in Italia. Il loro bisogno deriva dal desiderio di liberarsi, una volta per tutte, della moralità ebraica "vergognosa" e asservita che permise a sei milioni di loro di andare "come pecore al macello":

Ma che ne sarà di noi? Continueremo a portare dentro di noi, nei nostri cuori affranti, questo incubo di Amalek, a trasmettere il nostro odio in sussurri di generazione in generazione? Vogliamo un giorno di vendetta selvaggia. Omicidio per voglia di omicidio, proprio come hanno fatto con noi. Stupro per stupro. Saccheggio per saccheggio. Vittime innocenti per vittime innocenti. Solo allora, dopo esserci ripuliti da questo cancro, da questa putrefazione, da questo incubo di impotenza — solo allora, puliti e in pace con noi stessi, potremo prendere ancora una volta il nostro posto nella società umana. Allora potremo dimenticare.<sup>161</sup>

Il loro atteggiamento biblico "occhio per occhio" è il credo ufficiale dell'intera brigata. Il maggiore Kaplan istruisce la sua unità sui "comandamenti del soldato ebreo in terra tedesca" che comprende:

Odia i macellai del tuo popolo — per ogni generazione.<sup>162</sup>

<sup>161</sup>Bartov, *The Brigade*, pp.117-8.

<sup>162</sup>*Ibid.*, p. 56.

Il romanzo non è interamente fantasia. Yehuda Bauer nel suo studio sul movimento Brichah (l'organizzazione sotterranea che portò i sopravvissuti in Palestina in violazione del decreto britannico) dimostrò che era responsabile di una serie di esecuzioni paramilitari di quei nazisti che erano sfuggiti alla giustizia immediata.<sup>163</sup> Nel romanzo, Kruk e i suoi compagni hanno in programma di violentare e uccidere una ragazza tedesca, ma all'ultimo momento Kruk scopre di non poter realizzare il piano. Innanzitutto incolpa i duemila anni di persecuzioni che hanno reso vigliacca la sua "delicata anima ebraica". Ma alla fine del libro Kruk ringrazia Dio di non essersi distrutto in Germania. Effettuare vendetta lo avrebbe ridotto allo stesso livello dei nazisti. Inoltre avrebbe dato all'Olocausto un senso di chiusura. La vendetta quindi facilita l'oblio. Kruk si rende conto che se rifiuta la storia ebraica, la parola "ebreo" non ha alcun significato. Il romanzo di Bartov è molto simile alla rivoluzionaria novella di Haim Hazaz del 1942, *The Sermon* (= Il sermone), in cui il personaggio di Yudka, come Kruk, sostiene che dissociandosi dalla Diaspora egli stia negando la sua eredità e identità.

Quando i personaggi israeliani in questi romanzi incontrano i sopravvissuti, iniziano a mettere in discussione la loro identità di sabra e le immagini standard delle "vittime" dell'Olocausto. Uri usa la tipica autodefinizione in *To Remember, To Forget*, quando afferma: "Non sono ebreo, sono israeliano — e i due non sono sinonimi."<sup>164</sup> Tuttavia, alla fine del romanzo ha imparato l'umiltà. In *La Brigata*, Kruk incontra un parente distante, Krochmal, sopravvissuto ai campi lavorando nei crematori: "Più di ogni altra cosa ero pieno di repulsione, al pensiero di essere connesso a lui".<sup>165</sup> Ma attraverso le sue esperienze, Kruk impara la carità, la comprensione e l'umanità.

La rappresentazione della vittima dell'Olocausto in tutti questi romanzi contesta la supposizione che l'identità israeliana abbia avuto inizio nel 1948. Invece, i loro autori propongono che ci siano molte cose che i sabra odierni hanno respinto a loro danno. L'identità sabra si rivela essere un costrutto "pronto da indossare", come illustra il romanzo di Aharon Megged del 1965, *Vivere dei morti* (*Ha-Hay Al Ha-Met*).<sup>166</sup> Uno scrittore israeliano in difficoltà di nome Jonas Rabinowitch è stato incaricato di scrivere una biografia sull'eroe della Guerra di Indipendenza, Abrasha Davidov. Jonas trova impossibile scrivere il libro che vorrebbe, poiché chiunque egli intervisti abbia un'immagine idealizzata di Davidov. L'uomo non è solo un eroe ma un monumento nazionale. Solo la vedova di Davidov dice a Jonas la verità su suo marito — la sua violenza, codardia e meschinità:

Ma perché dovrei dirtelo? In ogni caso non lo scriverai. Che tipo di libro sarà se scrivi la verità che conosco? Un libro nero. Il popolo ebrai-



Figura 3.17: Emblema della Brigata Ebraica

<sup>163</sup>Yehuda Bauer, *Flight and Rescue: Brichah*, Random House, 1970.

<sup>164</sup>Amotz, *To Remember, To Forget*, p. 387.

<sup>165</sup>Bartov, *The Brigade*, p. 160.

<sup>166</sup>Aharon Megged, *Living on the Dead*, trad. Misha Louvish, Jonathan Cape & McCall, 1970.

co non ha bisogno di un libro nero su Davidov. Ha bisogno di leggende eroiche.<sup>167</sup>

Un altro tema esplorato da questi scrittori, come aveva fatto Shamir ne *L'erede*, è il materialismo della società ebraica e, soprattutto, le conseguenze morali dell'accettazione del denaro per le riparazioni. Haim Gouri, che scrisse un diario sul Processo di Eichmann e tradusse Elie Wiesel in ebraico, lavorò coi sopravvissuti in un campo di sfollati. *The Chocolate Deal* fu il suo primo romanzo pubblicato nel 1965.<sup>168</sup> La storia è incentrata su un sopravvissuto, Rubi Krauss, che ricatta un ex medico delle SS per fare un *coup* finanziario. Minaccia di rivelare l'identità del dottor Hoffman a meno che l'ex-nazista non faccia una dichiarazione ufficiale alla stampa sugli effetti pericolosi e narcotizzanti del cioccolato militare americano distribuito alla popolazione civile dagli Alleati per soddisfare la fame. Krauss vuole abbassare il prezzo del cioccolato sul mercato, acquisirlo tutto, chiedere a Hoffmann di ritrattare la sua dichiarazione e poi rivendere il cioccolato a un prezzo gonfiato. Krauss otterrà le sue riparazioni a tutti i costi, non importa come. Questa nuova ossessione lo trasforma in un personaggio brutto e superficiale. Come nel caso di Wolf Cohen nell'opera di Shamir, Krauss era inteso come parallelo all'establishment israeliano nella gestione delle riparazioni e degli accordi sugli armamenti con la Repubblica Federale. Aharon Megged in *Vivere dei morti* riassume:

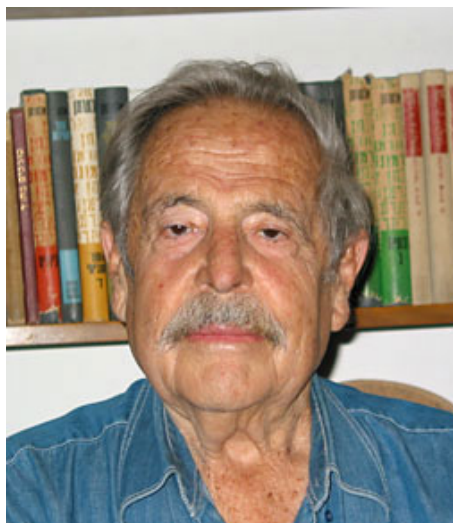


Figura 3.18: Haim Gouri (2005)

Il Paese è pieno di parassiti. Tutti stavano diventando ricchi senza lavorare. Guadagnando soldi dalla terra su cui bravi ragazzi avevano versato il loro sangue. Riempiendosi le tasche con le riparazioni tedesche, arricchendosi sulle ceneri dei martiri. Marciame alle fondamenta. Vivere sui morti! L'intero Paese! Non c'è da stupirsi che ci fosse corruzione dappertutto, da cima a fondo!<sup>169</sup>

Uri in *To Remember, To Forget*, è andato in Germania per chiedere risarcimenti in modo da poter comprare un'auto e, soprattutto, una casa in una zona araba "abbandonata". Come Wolf Cohen di Shamir, diventa sempre più inquieto nell'accettare i soldi, "Più di una volta mi sono visto come una puttana, consapevole e intenzionale".<sup>170</sup>

L'immagine significativa di acquistare una casa araba con denaro destinato a espia-  
re i crimini razziali è sintomatica di un altro tema esplorato negli anni '60: gli arabi come vittime. Aharon Megged lo aveva esplorato per la prima volta nel suo romanzo del 1959 *Fortunes of a Fool*. Ora lo stesso tema fu ripreso da altri scrittori. In *To Remember, To Forget*, Uri diventa lentamente consapevole che gli ebrei non fossero le

<sup>167</sup> *Ibid.*, p. 249.

<sup>168</sup> Haim Gouri, *The Chocolate Deal*, trad. Seymour Simckes, Holt Rinehardt & Winston, 1968.

<sup>169</sup> Megged, *Living on the Dead*, p. 44.

<sup>170</sup> Amotz, *To Remember, To Forget*, p. 48.

uniche persone a subire persecuzioni e espropriazioni sotto regimi totalitari. Anche i rifugiati della Germania orientale e gli arabi hanno perso tutto e hanno dovuto ricominciare daccapo. Accanto a questo giunge la consapevolezza che forse l'israeliano medio non è molto diverso dal nazista medio. Uri ha un incontro sessuale sado-masochista con una ragazza tedesca di nome Erna:

Il legame tra dolore e piacere era una scoperta nuova e scioccante. Il fatto che io godessi del mio comportamento sadico tanto quanto godeva lei, mi turbò allora e mi turba ora.<sup>171</sup>

Con questa epifania arriva il tentativo di "sdeemonizzare" l'immagine del nazista. Uri si reca in Germania in un compartimento di treno pieno di tedeschi chiassosi e vociferosi. Comincia a fantasticare su come sarebbero apparsi nelle loro vecchie uniformi di SS. Quando finalmente il treno arriva a destinazione, i "tedeschi" si rivelano essere una famiglia di ebrei tedeschi. Uri deve ridimensionare i propri stereotipi. Allo stesso modo, una volta in Germania, è afflitto da telefonate antisemite che influenzano il suo atteggiamento verso tutti i tedeschi. Ma anche in questo caso i suoi presupposti sono smentiti. È un collega israeliano che sta facendo quelle chiamate per scherzo.

Ma forse la critica più acuta del libro è l'uso israeliano della "carta della colpa" per soddisfare ambizioni politiche. Amotz lo illustra attraverso Uri che, in Germania, nasconde la sua identità di ebreo della Diaspora e si definisce invece "israeliano". Tuttavia, quando viene rapinato in una strada buia di notte, la sua risposta immediata è di gridare ai suoi assalitori tedeschi di essere ebreo. I rapinatori tagliano la corda immediatamente. Gridare "ebreo!" può essere molto utile a volte.

Di tutti questi romanzi, *To Remember, To Forget* è la più forte accusa del trattamento pionieristico e sionista sia dei sopravvissuti sia della natura selettiva della storia ebraica. Pubblicato un anno dopo la Guerra dei Sei Giorni, riflette la necessità di molti israeliani di comprendere le vittime dell'Olocausto dopo aver sperimentato l'accerchiamento da parte di un fronte arabo unificato che minacciò la loro stessa esistenza.<sup>172</sup> Come ha scritto Abba Kovner:

Il sabra medio, nel Kibbutz o in città, si ritiene essere un tipo di ebreo diverso da suo fratello nella Diaspora. Pochi sono in grado di capire come gli ebrei d'Europa potessero essere massacrati quasi senza combattere. Molti provano più affinità coi loro antenati del periodo biblico che vivevano nella terra di Israele invece che coi loro più recenti antenati d'Europa e del Medio Oriente. Ma improvvisamente minacciati di annientamento, si identificarono con gli ebrei del periodo di Hitler.<sup>173</sup>

<sup>171</sup>*Ibid.*, p. 350.

<sup>172</sup>Nasser era riuscito a chiedere l'aiuto militare di Siria, Giordania, Iraq, Kuwait, Arabia Saudita e Algeria. A differenza della crisi di Suez, Israele ora era solo. Gli alleati occidentali rifiutarono gli aiuti militari. Nonostante le probabilità avverse, Moshe Dayan e l'esercito israeliano distrussero le forze arabe, ma l'esperienza cambiò l'atteggiamento israeliano nei confronti dei loro cugini dell'Olocausto e della loro stessa potenza militare.

<sup>173</sup>Kovner/Oz, *The Seventh Day: Soldiers Talk about The Six Day War*, p.8.



### Ben Zion Tomer e *Figli delle Ombre*

Anche sul palcoscenico si verificò un esame delle narrazioni dell'Olocausto e degli stereotipi israeliani, ma in misura minore. L'opera teatrale di Ben Zion Tomer<sup>174</sup> del 1962, *Yaldei Ha-Tzel* (ingl. *Children of the Shadows*; ital. *Figli delle ombre*)<sup>175</sup> fu insignita del Premio del Consiglio Nazionale per la Cultura e le Arti e il Premio Baratz nel 1963. Ebbe 206 rappresentazioni per un totale di 82.669 spettatori all'Habima.<sup>176</sup> La produzione ebbe così tanto successo che fece la *tournee* del Canada e una prima a New York nel 1964. Nel 1967 il dramma fu trasmesso alla televisione israeliana.

Tomer nacque in Polonia nel 1928 e fuggì in Siberia durante la seconda guerra mondiale, arrivando in Israele poco dopo all'età di quindici anni. *Figli delle ombre* è un dramma autobiografico che tratta degli effetti dell'Olocausto su un giovane sopravvissuto, Yosele, che si stabilisce in Palestina cercando di dimenticare il passato, i genitori che ha lasciato in Polonia e la sua vera identità. Ciò è simboleggiato dal suo cambio di nome da Yosele all'israeliano "Yoram". Cresciuto in un Kibbutz, Yoram diventa un fanatico sionista nel tentativo di sradicare il suo passato. In particolare emula il suo amico sabra, Dubi:

E quando venni in questa terra ed essa mi nutrì dall'albero dell'oblio, io bruciai i miei abiti pidocchiosi e me stesso. Insieme a Yosele. E a Esther. E ai miei genitori. E una volta disinfestato, fui un uomo nuovo, un superuomo come Dubi, di nome Yoram.<sup>177</sup>

Yoram vuole essere più sovrumano di Dubi, il capo della squadra di calcio del Kibbutz e *Wunderkind* della comunità. Questo impulso si manifesta nel "furto" da parte di Yoram della prima fidanzata di Dubi, Naomi, "la regina del Kibbutz", e poi della sua seconda, Nurit.

È solo quando Yoram lascia il Kibbutz e si stabilisce con Nurit che entra in contatto con altri sopravvissuti dell'Olocausto ed emergono i suoi ricordi a lungo repressi. Continua a negare il suo vero passato ad altri sopravvissuti, tra cui un personaggio noto come "il venditore di palloncini", un cameriere che ha allestito un bar sul mare coi soldi di riparazione tedeschi, e un misterioso mendicante, il dottor Sigmund Rabinowitz, in seguito rivelatosi essere stato un collaboratore e cognato di Yoram. La sorella morta di Yoram, Esther, era sua moglie. Come capo del *Judenrat*, Sigmund non era riuscito a salvare né lei né il loro bambino dalla deportazione. Straziato dalla colpa, finge la follia e desidera ardentemente essere un cane.

<sup>174</sup>Ben-Zion Tomer (1928-1998) nacque in Polonia. Fu costretto a fuggire in Siberia nell'Unione Sovietica con la sua famiglia durante la seconda guerra mondiale e in seguito emigrò in Israele all'età di quindici anni, passando per l'Iran. Durante la Guerra di Indipendenza combatté col Palmach e fu catturato dai giordani. Dopo il suo ritorno in Israele, studiò filosofia e letteratura all'università ebraica di Gerusalemme. Per anni direttore della rivista letteraria *Masa*, insegnò anche letteratura in vari kibbutz e scuole per insegnanti. Dal 1966 al 1968 fu addetto culturale di Israele in Brasile e dal 1969 al 1977 fu consigliere del Ministero della Cultura e dell'Educazione. Meglio conosciuto come drammaturgo, Tomer fu anche poeta, romanziere e traduttore dal russo e dal polacco. I suoi scritti sono stati tradotti in diverse lingue e il suo dramma, *Children of the Shadows* (*Figli delle ombre*), è stato rappresentato negli Stati Uniti e in Canada.

<sup>175</sup>en *Children of the Shadows* (ebr. *Yaldei Ha-Tzel*), Amikam, 1963; successivamente Gerusalemme, World Zionist Organization, 1970; Tel Aviv, The Institute for the Translation of Hebrew Literature, 1982.

<sup>176</sup>Levy, *The Habima*, p. 203.

<sup>177</sup>Tomer, *Children of the Shadows*, p. 47.

La rete di menzogne che Yoram ha creato per proteggere la sua vera identità si sbriciola quando Berele, un sopravvissuto della vecchia città natale di Yoram, porta la notizia che la sua famiglia è viva e in arrivo a Israele. Yoram deve rivalutare chi è e, soprattutto, confessare la sua vera identità ai suoi amici. Tuttavia, crede che se si rivelerà il suo vero passato, diventerà un emarginato sociale. Come dice Berele: "Ho già notato che è solo qui che la gente ha paura di parlare di queste cose".<sup>178</sup>

In *Figli delle ombre*, il sopravvissuto è il protagonista a cui tutti gli altri personaggi fanno riferimento come esempio. Questa disposizione delle *dramatis personae* è nuova sul palcoscenico israeliano:

Ben-Zion Tomer fu il primo a esplorare il problema centrale della nuova realtà che si stava manifestando nello Stato di Israele, in particolare il problema dell'identità israeliana, sia personale che collettiva.

Prima di *Figli delle ombre*, tra i drammaturghi israeliani era assiomatico che il sabra nativo di lingua ebraica, insieme al suo ambiente caratteristico del Kibbutz e del movimento giovanile, fosse il solo rappresentante legittimo della realizzazione del sogno sionista in atto nel giovane Stato ebraico — una realizzazione che, nelle sue ipotesi culturali e nei prodotti umani, si considerava sia una negazione della vita ebraica nella Diaspora sia un'alternativa ad essa.<sup>179</sup>

La società israeliana e la cultura ebraica sono state inibite da questa negazione del passato. Un critico alla premiere commentò:

Indica... la radice della sterilità della moderna scrittura ebraica... La giovane generazione di scrittori israeliani è culturalmente senza radici. Si sono tagliati fuori dal passato della loro gente... disdegnando come degenerato tutto ciò che proviene dalla Diaspora, in particolare lo *shtetl*. Vedono il loro passato nella Bibbia con tutto il suo fascino dei regni ebraici e delle guerre vittoriose, con eroi e profeti... Tra la Bibbia e il presente, c'è uno spazio vuoto.<sup>180</sup>

*Figli delle ombre* è stata il primo dramma sull'Olocausto a raggiungere il successo sul palcoscenico israeliano dai tempi di *Hannah Senesh*. Tuttavia, nonostante la sua critica alla società israeliana contemporanea, l'opera è simile a molte opere dell'Olocausto degli anni '50 con l'onere della colpa che ricade sul sopravvissuto dell'Olocausto. La "colpa" di Yoram è triplice. Innanzitutto, si sente in colpa perché crede di aver abbandonato i suoi genitori in Polonia. In secondo luogo, prova sensi di colpa perché, quando questi si rivelano miracolosamente vivi, si vergogna di loro di fronte ai suoi amici sabra — specialmente Nurit. Terzo, si sente in colpa perché non è un sopravvissuto di "prima classe": faceva parte di una banda di bambini che rubava cibo. Janek, suo fratello perduto da tempo, d'altra parte, non subisce alcun senso di colpa. È un "sopravvissuto di prima classe", un eroe della rivolta del ghetto di Varsavia.

Tuttavia il senso di colpa di Yoram viene sollevato da Sigmund che era sopravvissuto perché, in quanto capo del *Judenrat*, era responsabile della selezione della sua

<sup>178</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>179</sup> *Ibid.*, introd. pp. 5-6.

<sup>180</sup> Levy, *The Habima*, pp. 202-3.

gente per la deportazione dal ghetto. Sigmund, come il dottor Auerbach in *A New Reckoning* di Shacham (1954), viene diffamato da coloro che conoscono il suo segreto e Janek, (come il personaggio di Ami, di Shacham) crede che un collaboratore debba essere ucciso o, per lo meno, fatto soffrire. Per Janek, i collaboratori sono solo "semi-umani" e "a volte non erano migliori dei tedeschi".<sup>181</sup> Tuttavia, Sigmund lascia una domanda nella mente del pubblico, sfidando tali ipotesi:

Voglio che tu capisca che io ero un essere umano, e la cosa più terribile di tutte era che anche loro [i nazisti] erano umani.<sup>182</sup>

Tuttavia, immediatamente dopo questa affermazione, egli asserisce che non può esserci perdono per ciò che ha fatto e il dramma finisce. "Io ero un essere umano": l'uso del passato è deliberato. Ben Zion Tomer contemporaneamente conferma e mette in discussione la gerarchia dei sopravvissuti. La questione della collaborazione rimase una questione delicata e difficile da articolare senza suscitare passioni forti e polarizzate.<sup>183</sup>

È Nurit che è la voce della ragione nel dramma. Come moglie di Yoram, cerca di capire lui e il suo passato nonostante il suo inganno. Si sforza anche di accogliere in casa la sua famiglia. Fondamentalmente, dice a Yoram che è contenta che non sia mai diventato il superuomo sabra che egli aveva inizialmente emulato. Nella sua mente Nurit aveva rifiutato Dubi molto prima che Yoram si avvicinasse a lei. Come rappresentante di una ragazza israeliana media, al pubblico viene chiesto di identificarsi con la sua prospettiva. Dubi è troppo manipolativo e Yoram troppo disturbato emotivamente per essere il personaggio con cui un pubblico israeliano può identificarsi.

Stilisticamente, *Figli delle ombre* (simile agli scritti tedeschi degli anni '60) riflette la popolarità delle tecniche assurdiste nel trattare un argomento contraddittorio, complesso e, forse, non rappresentabile. In particolare, il dramma condivide molte affinità con *Finale di partita* di Beckett. Ad esempio, Sigmund e il venditore di palloncini condividono scambi di dialoghi che ricordano Hamm e Clov. Usando la verbosità per coprire la solitudine e la mancanza di significato, le loro conversazioni hanno un tono piccante da *vaudeville*. Sigmund ha un cane impagliato come Hamm, e che trascina con sé. Entra ed esce dall'oceano. L'ambientazione marittima è desolata, persino deserta, nonostante la presenza di una caffetteria e di un lungomare. Una scena di festa contiene personaggi fantastici come "Guilty Feeling" e il dramma, pur essendo principalmente naturalistico, ha un'aura di "ultraterreno". Ciò consente una certa distanza emotiva sia dall'Olocausto che dalla critica di Tomer all'identità sionista.

Allo stesso modo, il dramma di Aharon Megged del 1967, *L'alta stagione* (*Ha-Ona Ha-Bo'eret*), combina tecniche assurdiste con la storia biblica. L'eroe Giobbe è un residuo del popolo ebraico dopo l'Olocausto. Giobbe riceve riparazioni dalla Germania e dimentica tutti i precedenti maltrattamenti commessi contro di lui. Il messaggio di Megged, come quelli di Shamir e Tomer, è un ammonimento contro l'oblio e, soprattutto, contro l'abuso del passato per fini egoistici.<sup>184</sup>

<sup>181</sup>Tomer, *Children of the Shadow*, p. 80.

<sup>182</sup>*Ibid.*, p. 88.

<sup>183</sup>Ciò può essere visto dall'accoglienza di un'opera simile nel 1966. *Itzik Wittenberg* di Clara Rosenfeld si concentrava sul leader del movimento clandestino di Vilna come mezzo per esplorare la questione della collaborazione. Fu un fallimento finanziario e critico.

<sup>184</sup>Levy, *The Habima*, p. 209.

## Danny Horowitz e *Zio Arthur*

*Zio Arthur* di Danny Horowitz, basato su un'opera teatrale precedente non rappresentata di G. Dagan intitolata *Chazura*, non impiega tecniche assurdistiche in quanto tali, ma, come il genere assurdistico, è autocoscientemente teatrale. Il dramma fu rappresentato per la prima volta come prova generale all'Università di Tel Aviv il 25 maggio 1967 da Danny Ashkenazi. L'opera è un monologo per un attore e quattro burattini — ognuno dei quali rappresenta un individuo sopravvissuto all'Olocausto. Horowitz aggira quindi il delicato problema di rappresentare l'Olocausto sul palco. Il dramma si apre con il narratore che racconta la storia. Rivelando la trama all'inizio, suspense e pathos vengono rimossi e le facoltà critiche, o in questo caso, autocritiche del pubblico vengono messe in gioco. Tuttavia, nonostante queste "precauzioni" per impedire l'impegno emotivo del pubblico, il dramma è profondamente commovente. Lo stile di indirizzo diretto, lungi dall'alienare il pubblico, fa molto per aumentare l'intimità della pièce coinvolgendo direttamente lo spettatore nel processo di narrazione. Sottolinea inoltre la "teatralità" della struttura.<sup>185</sup>

Il narratore, Peter Stone (orig. Stein), è un ex detenuto di Terezin e Auschwitz diventato drammaturgo. Racconta al pubblico di una commedia che ha scritto su come lui e i suoi amici, Karl, Eddy e Martha, abbiano prenotato una stanza in un hotel da qualche parte in Europa per una festa in onore del loro parente "Zio Arthur", che non vedono da molti anni. Arthur era fuggito da Praga all'inizio della guerra e poi si era stabilito in America, mentre Peter e i suoi amici erano stati internati nei campi.

Il mio dramma è molto semplice. Riguarda lo zio Arthur. Come Peter Stone abbia invitato alcuni dei suoi amici a una festa e come tutti abbiano preparato una piccola sorpresa per lo zio Arthur. Come lo abbiano spaventato. Era lo zio Arthur che diceva sempre: "Come potevano le persone entrare semplicemente in quelle camere a gas? È difficile capire cosa sia successo lì. So chi erano i nazisti, ma è comunque difficile da capire."<sup>186</sup>

I quattro sopravvissuti giocano un'elaborata beffa ad Arthur per fargli capire come la gente fosse andata come "pecore" alla propria distruzione. Uno di loro interrompe la festa vestito da ufficiale delle SS. Ordinando loro di spogliarsi, l'"ufficiale SS" ordina di consegnare i rispettivi passaporti. L'idea alla base di questo "gioco" è quella di creare le condizioni fisiche della vita in un regime totalitario. Arthur deve sentire fisicamente il "passato" se vuole capire. Quando la beffa viene rivelata a un Arthur silenzioso e nudo, se ne va: "Ma lo zio Arthur non poteva sentire quello che volevamo che lui sentisse. Naturalmente." Egli non può ammettere il legame tra sé stesso e quello delle vittime dell'Olocausto. Il messaggio di Horowitz al pubblico è chiaro:

A Gerusalemme una volta ho incontrato uno che faceva parte di un movimento clandestino in Palestina. Ora è un uomo molto importante in Israele. Lo incontrai a un cocktail party. Mi dice: "Mi fa sentir male pensare che siete andati alla morte come pecore al macello".

Gli risposi: "Mi dispiace che ti faccia sentir male".<sup>187</sup>

<sup>185</sup>Si veda "Danny Horowitz interviewed by Karen Alkalay-Gut", su *Theater in Israel*, cur. Linda Ben-Zvi, University of Michigan Press, 1996.

<sup>186</sup>Danny Horowitz, *Uncle Arthur*, Tel Aviv: 1967, inedito, p.2.

<sup>187</sup>*Ibid.*, p. 19.

Horowitz evidenzia lo stesso atteggiamento all'apertura della sua opera teatrale quando Stone racconta la riluttanza sia del Ministero della Pubblica Istruzione sia dei dirigenti teatrali a mettere in scena il suo dramma. Tutti concordano sul fatto che l'Olocausto sia un argomento importante, ma le intenzioni di Peter Stone sono in contrasto con la funzione pubblica dell'Olocausto in Israele: l'obiettivo di Stone è quello di provocare comprensione ed empatia per le vittime, ma in Israele l'Olocausto deve agire come un monito alle generazioni future. Pertanto, le singole storie non erano necessarie nella storia sionista della persecuzione ebraica.

Stone contestava l'affermazione che il sionismo fosse l'erede logico e unico dell'identità ebraica dopo l'Olocausto. Karl tornò in Germania e Eddy in Austria:

Eddy è un medico ora. Voleva sempre fare il medico. Non è venuto in Israele. Perché dovrebbe? Vive in Austria.<sup>188</sup>

L'interesse di Horowitz per l'Olocausto è chiaro: come e perché l'Olocausto dovrebbe essere rappresentato nelle arti e perché dovrebbe essere ricordato? Peter Stone divulga la motivazione dietro al dramma. Un amico di Terezin, Wilhelm – un poeta – scarabocchiava versi su pezzetti di carta. Wilhelm poi scomparve, ma quando Peter arrivò ad Auschwitz eccolo lì, ancora a scrivere le sue poesie. Questa volta non le stava scrivendo su pezzi di carta poiché la scoperta avrebbe provocato la sua morte. Invece le scriveva nella sua memoria e poi ne recitava strofe ai suoi amici. Wilhelm morì nelle camere a gas. Peter riesce ricordare solo due righe delle sue poesie. Pensò di scriverle e riporle al museo Yad Vashem, ma non era soddisfatto al pensiero della vita e dell'opera di un uomo ricordato da due versi di poesia in un archivio. Ciò non può essere sufficiente. Allora Stone scrisse invece un dramma sull'Olocausto in modo che persone come Wilhelm potessero essere ricordate.

L'uso dei burattini è forse la chiave per comprendere il dramma. Le rappresentazioni teatrali di Purim nel Medioevo venivano tradizionalmente eseguite nei cortili delle sinagoghe con le marionette.<sup>189</sup> Fu solo durante il Rinascimento che gli attori subentrarono. Purim celebra la liberazione degli ebrei da parte della regina Ester. Come scrive Glenda Abramson, è un festival in cui l'accento è posto sulla "guarigione".<sup>190</sup> Horowitz voleva incoraggiare un processo di "guarigione" mentre l'imperativo sionista era quello di mantenere la ferita aperta per unire un popolo in una terra pericolosa. Ma Purim ha un altro aspetto: "È obbligatorio mangiare, bere ed essere felici con Purim", scrive Rabbi S. M. Lehrmann.<sup>191</sup> Coloro che non prendono parte ai festeggiamenti, alle rappresentazioni teatrali e alle mascherate, come Malvolio nella *Dodicesima notte*, erano considerati sciocchi. Purim era il giorno del ribaltamento e degli sciocchi saggi. Peter Stone si trova fuori dal collettivo ebraico di Israele e offre il suo commento. Poiché i suoi consigli non vengono ascoltati dai dirigenti del teatro e dalle autorità educative, sono loro i veri sciocchi.

<sup>188</sup> *Ibid.*, p. 4.

<sup>189</sup> Glenda Abramson, *Modern Hebrew Drama*, p. 17.

<sup>190</sup> *Ibid.*

<sup>191</sup> S. M. Lehrmann e Simon Maurice, *A Guide to Hanukkah and Purim*, Jewish Chronicle Publications, 1958, p. 65.

## Conclusion

Horowitz e Ben Zion Tomer affrontarono la rappresentazione dell'Olocausto e il modo in cui era stato impiantato in Israele secondo una narrazione sionista. Sul palcoscenico, questi soggetti erano ancora molto delicati. Significativamente, *Zio Arthur* avrebbe dovuto aspettare fino agli anni '80 prima di raggiungere il plauso della critica. *Figli delle ombre* ottenne successo perché la sua polemica era più sottile di quella di *Zio Arthur*. Tomer sfida gli stereotipi ma alla fine li sostiene. Il collaboratore, Sigmund, per esempio, non è integrato nella società alla fine del dramma né perdonato, anche se gli è permesso difendere il suo caso e, sebbene Nurit sia solidale con lui, non è coinvolta nei suoi problemi. Nurit critica sia Dubi sia, implicitamente, l'oblio e l'arroganza dei sabra. Ma rimprovera Yoram per la sua instabilità emotiva, le sue necessità e la sua ipocrisia. *Figli delle ombre*, quindi, contestò i presupposti ma non li demolì.

La libertà con cui l'Olocausto e l'identità israeliana venivano discusse nei romanzi erano in netto contrasto. Il palcoscenico era un'utilità pubblica destinata a svolgere la stessa funzione sociale dei monumenti nazionali e dei giorni della rimembranza. Tuttavia i semi per le future progettazioni teatrali che riguardano la difficile questione Olocausto/Sionismo si trovano nei romanzi e nelle opere teatrali degli anni '60, in particolare *Zio Arthur*. "Fu una cosa molto teatrale", scrisse Horowitz sull'Olocausto "dentro vanno le persone da un lato e fuori esce il fumo dall'altro".<sup>192</sup> Horowitz e Tomer portarono la narrativa israeliana fuori dalla sua fase naturalistica. Utilizzarono la teatralità per mostrare una verità più profonda, per coinvolgere e sensibilizzare il loro pubblico senza confrontarlo direttamente con i brutali orrori dell'Olocausto.

### 3.5 Conclusion

Durante gli anni '60, scrittori in Israele e Germania erano alla ricerca di uno stile drammaturgico che consentisse loro di comunicare l'Olocausto e raggiungere un punto di contatto emotivo con il loro pubblico, oltre a incoraggiare l'analisi critica delle narrazioni, delle immagini e delle identità del dopoguerra. Ad esempio, Peter Weiss usò il documentario per esplorare l'Olocausto. I passaggi del processo che scelse di drammatizzare implicano i tedeschi ordinari nel processo decisionale nazista. Weiss incoraggiò il pubblico a interrogarsi. Allo stesso tempo, la scelta dei documenti raggiunge anche un livello emotivo attraverso la storia di Lillie Tofler e il crudo racconto della vita quotidiana ad Auschwitz. In definitiva, il dramma sfida il pubblico ad essere più analitico del sistema in cui sono nati. Le intenzioni di Hochhuth, Sperr e Walser erano più o meno le stesse. Solo le tecniche e gli stili drammatici differivano. Tutti erano intenzionati a focalizzare l'attenzione sull'individuo ordinario e incoraggiare la risposta critica ed emotiva. I processi di Francoforte-Auschwitz e di Eichmann avevano contestato il modo in cui i comuni tedeschi si erano distanziati dalle atrocità. I processi misero anche in dubbio la rappresentazione dei nazisti come psicopatici disumani nella psicoanalisi e nelle arti. Solo il "Dottore" di Hochhuth aderisce alla figura demonizzata nazista tipica della prima narrativa postbellica. Gli altri nazisti di Hochhuth come Salzer e la guardia di Auschwitz, Helga, sono ritratti in un modo più umano:

<sup>192</sup>Horowitz, *Uncle Arthur*, p. 2.

Non ci si può consolare con l'idea che un campo come Auschwitz fosse gestito da persone mentalmente squilibrate o da criminali pazzi. Erano normali creature simili a noi che avevano la loro sede di attività qui.<sup>193</sup>

Allo stesso modo in Israele, alcuni stereotipi stavano iniziando a essere messi in discussione, vale a dire il collaboratore, la vittima e il sabra. Questo faceva parte della più ampia meditazione sulla natura selettiva della storia sionista e sulle sue implicazioni per la moderna identità israeliana. Ancora una volta, i drammaturghi cercavano uno stile che incoraggiasse un confronto con questi problemi e ottenesse una risposta emotiva al passato, promuovendo nel contempo la considerazione analitica delle nozioni e delle narrazioni precedenti. Nessuno dei drammaturghi tedeschi o israeliani discussi optò per il naturalismo. Invece, "tubi vocali", versi sciolti, personaggi e burattini fantastici o assurdi trasmettono la narrazione. L'Olocausto viene comunicato attraverso parole e segnali sonori (campane e treni) ma non viene mai rappresentato visivamente. L'unica eccezione è la rappresentazione di Hochhuth di Auschwitz nell'atto quinto de *Il Vicario*, che si distingue dal naturalismo per il suo aspetto "spettrale, onirico".<sup>194</sup> Un ritratto visivamente realistico dell'Olocausto sarebbe stato troppo sensibile per il pubblico di Israele e Germania. Persino il parlare dei campi ne *L'eredità* di Shamir provocò indignazione. Tale sensibilità in Israele derivava sia dalla natura del pubblico (molti erano sopravvissuti o parenti delle vittime) sia dalle impostazioni dei critici che separavano la storia sionista dai ricordi individuali. Gli scrittori sapevano che offendere non avrebbe incoraggiato la discussione. Raggiri teatrali, giochi illusionistici e realtà, nonché commedia, erano tutti persuasivi, non conflittuali né condannatori.

---

<sup>193</sup>Hochhuth, *The Representative*, p.211.

<sup>194</sup>*Ibid.*, p. 210.





## 4.1 Icone e Iconoclasti, 1968-1981

### Introduzione

Con il successo della Guerra dei Sei Giorni arrivò un senso di chiusura storica. I tedeschi occidentali generalmente ritenevano che la vittoria israeliana avesse segnato la fine del loro obbligo verso i sopravvissuti dell'Olocausto e i loro discendenti. Gli israeliani avevano vinto la loro terra, le riparazioni erano state pagate, i principali criminali di guerra erano stati consegnati alla giustizia e le relazioni diplomatiche erano state stabilite tra i due paesi.

Tuttavia, gli anni '70 videro l'avvento di una nuova forma di terrorismo organizzato e internazionale che resuscitò inavvertitamente vecchi fantasmi. Gruppi come "Settembre Nero" (parte dell'Organizzazione per la Liberazione della Palestina – OLP)<sup>1</sup> e la *Rote Armee Fraktion* (= RAF — "Frazione dell'Armata Rossa" – nota anche come "Banda Baader-Meinhof")<sup>2</sup> erano collegati dalla loro ideologia e dai metodi marxisti di addestramento. Irruppero a sorpresa in Israele, Germania Ovest e altre parti del mondo dove i loro obiettivi potevano essere promossi. I loro programmi individuali (sebbene a volte coincidenti) includevano la distruzione di Israele e la rimozione del governo legalmente eletto della Germania occidentale. Di queste due ambizioni, la distruzione di Israele era la più urgente.

Per gli israeliani, le acquisizioni territoriali della guerra del 1967 significarono la necessità di sorvegliare le ex enclave governate dagli arabi, in particolare quelle nella Striscia di Gaza e nelle alture del Golan. Per la prima volta, i soldati israeliani si trovarono nella posizione di oppressori. Giovani tedeschi della sinistra anti-imperialista iniziarono a considerare la minoranza araba come i "nuovi ebrei" e gli israeliani come i nuovi fascisti. Ciò era in netto contrasto con il sostegno filo-israeliano che la Germania occidentale aveva espresso durante tutto il corso della Guerra dei Sei Giorni.<sup>3</sup>

<sup>1</sup>L'OLP, che lavorava per la creazione di una patria palestinese, considerava Israele un'istituzione illegale e rifiutava di riconoscere il suo diritto di esistere. Settembre Nero ricorse al terrorismo.

<sup>2</sup>La RAF, una mutazione estremista dell'opposizione extraparlamentare degli anni '60, considerava Israele come la creazione imperialista e il burattino politico degli Stati Uniti: i palestinesi erano una nazione vittimizzata paragonabile, ironicamente, agli ebrei dell'Olocausto.

<sup>3</sup>Bonn era rimasta neutrale durante la Guerra dei Sei Giorni, ma la risposta del pubblico tedesco alla situazione di Israele fu fenomenale. Il Senato di Berlino, ad esempio, aveva inviato forniture mediche per un valore di 100.000 DM (*Daily Telegraph*, 6 giugno 1967). Anche le autorità civiche di Francoforte sul Meno avevano donato 30.000 DM dal proprio bilancio (*Die Welt*, 7 giugno 1967). Nel giorno della

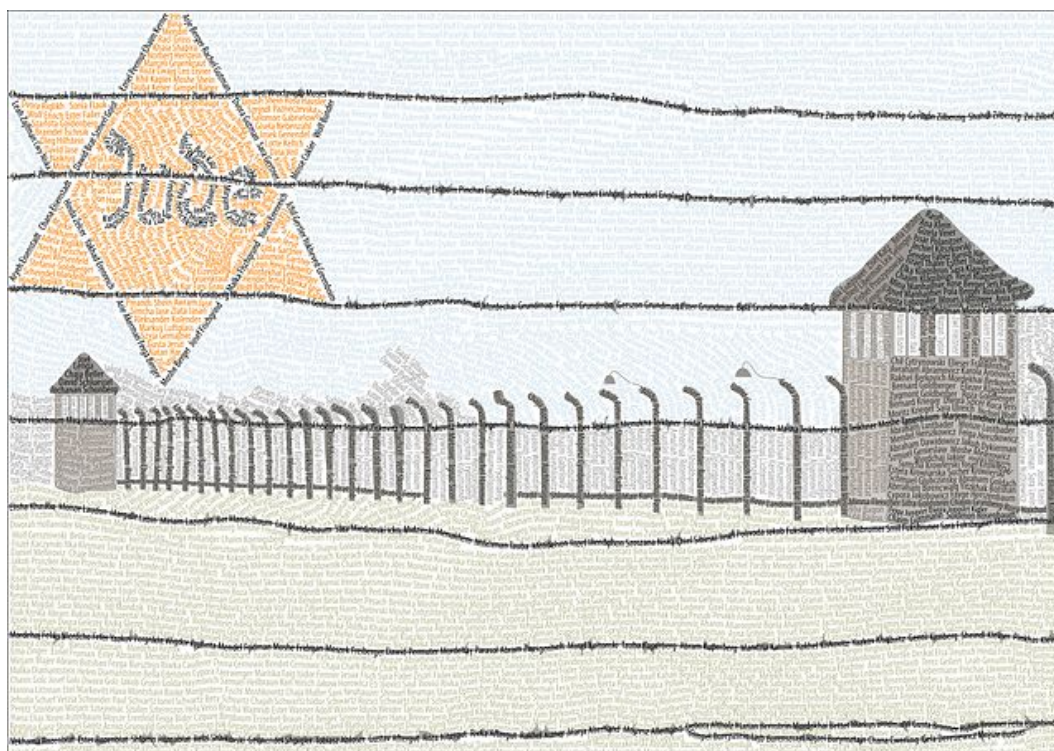


Figura 4.1: Memoriale delle vittime a Auschwitz nel 1941: questa immagine è formata da nomi presi dal Database Centrale delle Vittime della Shoah, Yad Vashem

Dopo il 1968 i gruppi e le istituzioni di sinistra tedeschi (noti collettivamente come La Nuova Sinistra Tedesca – *New Left*)<sup>4</sup> iniziarono a vedere l'esistenza di Israele, non come il prodotto del genocidio nazista, ma come un satellite offshore degli Stati Uniti. Le proteste anti-Israele furono portate agli estremi dalla RAF che si considera il campione socialista della democrazia e distruttrice dell'imperialismo culturale. Nella stampa della Germania occidentale, tuttavia, la RAF era vista come l'incarnazione moderna del nazismo. All'altra estremità dello spettro politico, le organizzazioni neonaziste erano sorte sin dalla fine degli anni '60. Il Nationaldemokratische Partei Deutschlands (NPD), in particolare, stava ottenendo successo. Le organizzazioni dell'estrema sinistra e dell'estrema destra si unirono nelle menti del pubblico tedesco e la stampa internazionale iniziò a perseguire ovvie analogie storiche.

Questi parallelismi erano ovviamente sgraditi: la RAF dava ai tedeschi decenti una "stampa cattiva". Questi, naturalmente, volevano prendere le distanze dagli elementi terroristici. Iniziò una caccia alle streghe di sinistroidi radicali da parte della polizia e fu creato il tabloid *Springer*.<sup>5</sup> Il governo di Bonn doveva essere visto agi-

vittoria di Israele, *Der Spiegel* chiamò il ministro della difesa israeliano, Moshe Dayan, "Il Rommel d'Israele" (*Der Spiegel*, 26 giugno 1967). Il *Jerusalem Post* del 22 giugno 1967 riferì che il sostegno della Germania occidentale durante la Guerra dei Sei Giorni aveva fatto molto per dissipare i timori di una rinascita del nazismo nell'Europa centrale. Israele alla fine del 1967 trasmise la messa di mezzanotte da Betlemme in sette lingue tra cui, per la prima volta, il tedesco (*New York Times*, 31 dicembre 1967).

<sup>4</sup>Horst Mewes, "The New German Left", in *New German Critique*, Vol. 3 (Autunno 1974), pp. 22-41; p. 25: "La nuova sinistra tedesca è o una progenie diretta del movimento di protesta studentesca, o si è sviluppata da nuovo clima politico e culturale creato dalla protesta studentesca durante gli anni sessanta".

<sup>5</sup>Demetz, *After the Fires*, pp. 92-3.

re con forza contro i terroristi per contrastare l'immagine di una nascente Germania neonazista. L'urgenza con cui il governo cercò di distanziare la Germania della classe media dai suoi figli terroristi può essere vista nella quantità di denaro profusa in uno speciale carcere di massima sicurezza, Stammheim (il più tecnicamente sicuro e costoso d'Europa) che fu eretto per i membri della banda Baader-Meinhof catturata e un nuovo tribunale costruito su un campo di patate adiacente.<sup>6</sup> Contro il tenore isterico dei politici e della stampa, stette Heinrich Böll. Sul *Der Spiegel* chiese che i terroristi ricevessero un giusto processo legale e fossero trattati come prigionieri politici, non criminali. Condannò il sensazionalismo della stampa scandalistica e la gretta mentalità *mob* del pubblico tedesco. Il suo romanzo del 1974, *Die verlorene Ehre der Katharina Blum oder Wie Gewalt entstehen und wohin sie führen kann* (*L'onore perduto di Katharina Blum o Come la violenza può svilupparsi e dove può portare*) denunciò la brutalità della polizia, la stampa sensazionalista di destra e la perdita della privacy personale in uno Stato sempre più totalitario che si passava per democrazia.<sup>7</sup> Anche il regista e attore, Maximilian Schell, protestò contro quello che vedeva come uno Stato di polizia sempre più autoritario. Credeva che l'isteria generale derivasse dalla necessità della Germania occidentale di apparire irreprensibile in termini di come erano stati perseguiti gli ex nazisti e di come venivano affrontati i giovani terroristi. Il suo film *Der Fußgänger* (*Il pedone*, 1973) racconta la storia di come un industriale, ingiustamente accusato di crimini nazisti, sia spietatamente perseguitato dalla stampa che lo considera colpevole prima ancora che venga portato in giudizio.

I terroristi certamente non si vedevano come una manifestazione moderna del nazismo, piuttosto il contrario. Quando un giovane terrorista si trovò di fronte un sopravvissuto dell'Olocausto durante il dirottamento di Entebbe, si mise a spiegare al vecchio che non vi era assolutamente alcuna connessione, ideologicamente, tra le sue azioni e quelle dei nazisti.<sup>8</sup> Come osservò lo storico Walter Laqueur, l'ansia per gli obiettivi politici della RAF (presumibilmente, la rivoluzione comunista) era totalmente fuori luogo:

I terroristi volevano dire qualcosa, ma si trovarono incapaci di farlo — forse non avevano nulla da dire e questo li fece arrabbiare ancor di più.<sup>9</sup>

Il risultato fu che una banda di rapinatori di banche hippie e di terroristi urbani furono trattati con più credito di quanto meritassero sia nella stampa che nelle aule di tribunale.

La necessità di distanziarsi dall'elemento terroristico aveva il suo precedente storico: la divisione postbellica tra nazisti e comuni tedeschi nella stampa e nelle arti. I tedeschi occidentali, sensibili all'opinione internazionale, non volevano rivangare il passato, ma il senso di ricorso storico portò una rinascita di interesse per Hitler e il Terzo Reich. L'impulso di differenziare la maggioranza decente dai poichi "cattivi" si

<sup>6</sup>Stefan Aust, *The Baader-Meinhof Group. Inside the Story of a Phenomenon*, trad. Anthea Bell, The Bodley Head, 1987, p. 295.

<sup>7</sup>Heinrich Böll, *The Lost Honour of Katharina Blum*, trad. Ulrike Hanna Meinhof e Ruth Rath, Nelson & Sons, 1980.

<sup>8</sup>Jillian Becker, *Hitler's Children – the Story of the Baader-Meinhof Gang*, The Bodley Head, 1977, p. 18.

<sup>9</sup>Walter Laqueur, *The Age of Terrorism*, Weidenfeld and Nicolson, 1987, p. 238, e a pp. 236-7, Laqueur sottolinea che la RAF non era un movimento ideologico ma "degli eclettici che avevano preso in prestito alcuni concetti da varie dottrine, inclusa la teoria leninista dell'imperialismo".

manifestò nella letteratura di guerra degli anni '70, dove i nazisti furono nuovamente demonizzati. Vi fu quindi un ritorno ai temi e alle strutture letterarie dell'immediato dopoguerra.

Tuttavia, alcuni artisti e osservatori credevano che gli attuali parallelismi tracciati tra i nazisti e la RAF fossero obsoleti, reazionari, falsi e sorti da un complesso senso di colpa indiscusso che aveva le sue radici negli anni della guerra. Tale pensiero, sostenevano, era dannoso per una vera e propria conoscenza del passato. La storia era stata filtrata in un modo politicamente soggettivo che non aveva affrontato il vero problema dell'antisemitismo tedesco. Inoltre, le analogie correnti impedivano una valutazione realistica della situazione contemporanea. Ostacolavano inoltre l'impeto per trovare una soluzione. L'uso del passato stava paralizzando il presente. Come afferò Martin Walser, "Solo quando riusciamo a superare Auschwitz possiamo tornare a compiti nazionali".<sup>10</sup>

Anche in Israele, gli scrittori iniziarono a sfidare le narrazioni che, come sostenevano, impedivano lo sviluppo nazionale. Danny Horowitz protestò che era impossibile per l'individuo avere una propria identità in una società così consapevolmente fabbricata e organizzata dalla reazione dell'establishment agli eventi in Europa trent'anni prima. Horowitz credeva che l'Olocausto, elaborato attraverso il filtro sionista nelle scuole, nelle forze armate, nei movimenti giovanili e nelle feste nazionali, stesse profanando la memoria delle sue vittime usando la loro sofferenza per fini politici. Obiettò al modo in cui l'Olocausto veniva chiamato a modellare le risposte del pubblico non chiarendo i problemi contemporanei né raggiungendo soluzioni soddisfacenti.

Il modo in cui questi scrittori, sia in Israele che nella Germania occidentale, contestarono le narrazioni della storia "ufficiale" fu utilizzando la loro stessa "teatralità", rivelando la natura fabbricata della società e della politica. Forzando una distanza critica tra l'oggetto e lo spettatore e attirando l'attenzione sul fatto che le loro opere erano semplici artifici, speravano di evidenziare come le supposizioni culturali fossero state consapevolmente progettate per motivi ulteriori. Chiesero allo spettatore di mettere in discussione le agende nascoste dietro le immagini e le narrazioni con le quali venivano presentate. Questi scrittori cercarono di frantumare i "miti" nazionali con metodi iconoclastici. Ebbero scarso successo o addirittura, come nel caso del cineasta/drammaturgo tedesco Rainer Werner Fassbinder e dello scrittore israeliano Hanoch Levin, le loro opere furono bandite o chiuse.

## 4.2 La Repubblica Federale

### Introduzione

Gli anni '70 furono un periodo di crescente razzismo. Lo Stato della Germania occidentale dovette affrontare crescenti problemi economici dal 1973 in poi dopo la crisi petrolifera mediorientale scatenata dal nuovo governo di Anwar Sadat in Egitto.<sup>11</sup> Dopo anni di benessere dovuti ad un'economia in espansione, i cittadini della Germania occidentale erano confusi e arrabbiati. La presenza di migliaia di *Gastarbeiter* aggravava sia le cifre di disoccupazione sia le tensioni razziali. Incidenti di violenza razziale vennero riportati sulla stampa con l'ascesa di organizzazioni neonaziste

<sup>10</sup>Rabinbach/Zipes, *Germans And Jews Since The Holocaust*, p. 11.

<sup>11</sup>Demetz, *After the Fires*, p. 80.

che trovarono paralleli storici già pronti. Queste analogie si trovavano anche nelle arti. Ad esempio, il romanzo di Heinrich Böll del 1971, *Gruppenbild mit Dame (Foto di gruppo con signora)* che traccia il corso di, come disse l'autore al suo editore, "una donna tedesca che si avvicina alla cinquantina, e che ha dovuto portare tutto il peso della Storia tra il 1922 e il 1970", omette l'Olocausto ma mette in parallelo il razzismo contro i prigionieri di guerra russi negli anni '40 e turchi negli anni '70.<sup>12</sup>

Ci furono anche casi di antisemitismo. Nel 1970 un ospizio ebraico per anziani fu bombardato a Monaco. Le azioni della RAF lasciarono morti undici atleti israeliani alle Olimpiadi di Monaco del 1972. Più macabra fu la "selezione" di passeggeri ebrei come ostaggi dei terroristi tedeschi nel dirottamento di Entebbe nel 1976. Il fatto che uno di questi "selezionati" fosse un sopravvissuto all'Olocausto ricevette una copertura stampa particolare.<sup>13</sup>

Dal 1948, i successivi governi tedeschi avevano cercato un simbolo onnicomprensivo che segnalasse che il passato era stato perdonato se non dimenticato. Il terrorismo contemporaneo e l'antisemitismo sollevarono ancora una volta lo spettro del passato. Golda Meir, il nuovo primo ministro israeliano, non alleviò la situazione quando parlò delle "relazioni speciali" tra i due paesi e del "debito" naturale della Germania.<sup>14</sup> I tedeschi, frustrati nel svolgere il ruolo di "eterno penitente", videro contrastate le loro speranze di liberazione da questa schiavitù morale. Ciò era particolarmente vero per le giovani generazioni che, a differenza dei genitori, non nutrivano nessuna colpa o vergogna. Incapaci di assumersi la responsabilità nei confronti degli ebrei che i loro genitori erano riluttanti ad assumersi, si ritrovarono intrappolati in un vicolo cieco etico. Detlev Claussen sostiene che l'unica linea d'azione lasciata loro aperta era quella di ridirigere la rabbia che provavano per la generazione parentale e la frustrazione di essere costretti a prendere una posizione di pentimento come tedeschi in quanto tali.<sup>15</sup> Rivolsero questa energia contro la radice della causa: gli ebrei – incarnati collettivamente dagli israeliani – e trasformarono le ex vittime in oppressori. In altre parole, gli israeliani dovevano essere rimossi dal piedistallo su cui gli stessi tedeschi li avevano collocati a causa del loro filosemitismo.

Sia il filosemitismo che l'antisemitismo oggettivano piuttosto che incorporare gli ebrei nella comunità. Gli ebrei avevano così acquisito il manto di "speciali" piuttosto che di "uguali" e ci si aspettava che si comportassero sempre come tali. Come scrive Jack Zipes:

Ci si aspettava che gli ebrei fossero sovrumani a partire dal 1948. Ci si aspettava che facessero miracoli nel deserto, difendendosi, conquistando tutti i nemici e rimanendo puri e democratici. Il fatto che Israele abbia dimostrato... che può essere insensibile, spietato e "imperialista" come qualsiasi altro stato, ha permesso ai critici e persino agli ammiratori di sfogare il loro antisemitismo.<sup>16</sup>

<sup>12</sup>Heinrich Böll, *Group Portrait With A Lady*, trad. Leila Vennewitz, McGraw-Hill Book Co. 1979.

<sup>13</sup>Becker, *Hitler's Children*, p. 18.

<sup>14</sup>Lavy, *Development of Relations Between Germany and Israel*, p.127.

<sup>15</sup>Detlev Claussen, "In The House Of The Hangman", in Rabinbach/Zipes, *Germans and Jews since the Holocaust*, pp. 50-62.

<sup>16</sup>Jack Zipes, "The Vicissitudes of Being Jewish in West Germany", in Rabinbach/Zipes, *Germans and Jews Since the Holocaust*, pp. 27-49; p. 45.

I giovani comunisti della Germania trasferirono il loro sostegno sincero e acritico dagli israeliani ai palestinesi arabi: i nuovi oppressi, i "nuovi ebrei". I palestinesi furono oggettivati come vittime indifese che non avevano alcuna responsabilità per l'attuale stato delle cose. Gli osservatori credevano che l'antisionismo della sinistra tedesca fosse semplicemente antisemitismo con un nuovo nome. La simpatia per i palestinesi poteva aver avuto la sua sensibilità morale nel posto giusto, ma i motivi della sua esistenza erano sbagliati:

Qui sta la radice di quel male infinito che desidera che le vittime non siano più vittime, ma vittimizzatori. Dal senso di colpa deriva la falsa coscienza.<sup>17</sup>

Il declino nel sostegno degli israeliani può essere misurato dallo scambio da parte di Brandt di tre terroristi palestinesi responsabili degli omicidi alle Olimpiadi di Monaco con venti ostaggi civili a bordo di un aereo Lufthansa dirottato nel 1972. Golda Meir condannò la decisione di Brandt e gli studenti israeliani manifestarono a Gerusalemme con la scritta "Hitler assassinò ebrei, Brandt protegge gli assassini di ebrei".<sup>18</sup> Il sostegno della Germania occidentale a Israele durante la Guerra dello Yom Kippur del 1973 fu molto più muto di quanto non fosse stato nel 1967. Il nuovo cancelliere tedesco, Helmut Schmidt, rispose agli avvertimenti di Golda Meir di un'imminente distruzione israeliana per mano degli arabi dichiarando pubblicamente che tutti i popoli avevano il diritto di coesistere in Israele. Mentre Brandt di solito era stato più diplomatico nella gestione delle relazioni tra i due paesi, Schmidt fu diretto e critico. Come scrisse Michael Wolffsohn, il governo di Meir dovette affrontare uno stile più schietto di diplomazia con la Germania occidentale, uno "senza il simbolismo dell'espiazione".<sup>19</sup>

Le azioni della RAF e la difficile situazione dei palestinesi coincisero con una tendenza letteraria e filmica emanata dalla Gran Bretagna e dagli Stati Uniti. Dal punto di vista artistico, gli anni '70 e l'inizio degli anni '80 sono stati soprannominati "L'Onda Hitler".<sup>20</sup> Libri come *Young Adolf (Il giovane Adolf)* (1978) di Beryl Bainbridge, *The Portage to San Cristobal of A.H. (Il processo di San Cristobal)* (1981) di George Steiner e film come *Il maratoneta* (John Schlesinger, 1976), e *I ragazzi venuti dal Brasile* (Franklin Schaffner, 1978) dal romanzo omonimo di Ira Levin, furono sintomatici di un'ondata di film pulp e thriller d'azione. Bruce McCall su *Esquire Magazine* satirizzò la tendenza con un articolo intitolato "The Hitler Formula: Out Of The Ashes of World War Two and Onto The Best Seller List In Fourteen Easy Steps" (= La Formula Hitler: dalle ceneri della seconda guerra mondiale e alla lista dei bestseller in quattordici semplici mosse).<sup>21</sup> Un "estratto" di un romanzo-parodia di Hitler, *The Stuttgart Folders* di Ian Frazier, apparve nello stesso periodo sul *New Yorker* con lo stesso obiettivo satirico. L'incipit di *The Stuttgart Folders* riporta una conversazione immaginaria tra Hitler e Himmler. Respingono il loro motivo tradizionalmente accettato di dominio del mondo e rivelano la loro vera ambizione: "Il Terzo Reich, nella persona del suo Führer,

<sup>17</sup>Detlev Claussen "In The House Of The Hangman", p. 52.

<sup>18</sup>*Der Spiegel* (6 novembre 1972).

<sup>19</sup>Michael Wolffsohn, *Eternal Guilt? Forty Years of German Jewish Israeli Relations*, trad. Douglas Bokovy, Columbia University Press 1993, p. 31.

<sup>20</sup>Alvin H. Rosenfeld, *Imagining Hitler*, Indiana University Press, 1985.

<sup>21</sup>*Ibid.*, p. 5.

Adolf Hitler, diventerà il più grande dispositivo narrativo che il mondo abbia mai conosciuto”.<sup>22</sup> Le narrazioni che coinvolgono nazisti non solo vivi e vegeti (come nel caso del “dentista” Laurence Olivier in *Il maratoneta*), ma anche dediti alla dominazione del mondo (Gregory Peck come Doctor Mengele in *I ragazzi venuti dal Brasile*) erano abbondanti. Le figure storiche venivano ambientate in contesti contemporanei che coincidevano perfettamente con l’ascesa delle organizzazioni neonaziste e della RAF. Per i carenti di Storia, questo quadro appariva plausibile, soprattutto dopo che erano emerse prove che indicavano che varie organizzazioni terroristiche si erano addestrate insieme e avevano condiviso obiettivi comuni: la RAF, il Settembre Nero e l’IRA (Irish Republican Army), per esempio. Sulla stampa, queste organizzazioni venivano collegate con gruppi neonazisti. La possibilità di una cabala terroristica internazionale giocò sulle paure e fantasie delle persone. Tali fantasie avevano poco a che fare con la realtà, storica o contemporanea. Josef Mengele, per esempio, divenne una figura quasi folcloristica negli anni ’70, con storie circolanti sul fatto che stava continuando i suoi esperimenti medici nelle foreste pluviali sudamericane. Veniva periodicamente “avvistato” da testimoni oculari. Come notato da Alvin H. Rosenfeld, Hitler e i nazisti divennero “una specie di *silly putty*” con il risultato che il materiale originale delle fonti perse ogni forma e “realtà” storica nell’immaginazione del pubblico.<sup>23</sup>

L’aspetto più inquietante dell’*Onda Hitler* fu che i crimini dei nazisti vennero evidenziati in modo demoniaco per provocare brividi salaci, ma le vittime storiche furono minimizzate o rimosse. Fantasie erotiche e di sanguinosi esperimenti medici andarono di pari passo con l’equazione di Hitler con l’Olocausto. Il cerchio della colpa fu relegato al Führer e a un manipolo di pazzi.<sup>24</sup>

In Germania, l’*Onda Hitler* trovò espressione in una serie di nuovi libri sul leader del Terzo Reich. *Hitler, Eine Biographie* (1973) di Joachim Fest, (pubblicato in italiano come *Hitler*) dedica due pagine alla Soluzione Finale che, secondo l’autore, il popolo tedesco non sapeva nulla fino alla “liberazione”.<sup>25</sup> Il libro fu trasformato in un film, *Hitler: Una Carriera*, nel 1977. Come Saul Friedländer, sopravvissuto all’Olocausto e critico letterario, all’epoca notò:

Qualche mese fa ho visto il film di Joachim Fest, *Hitler, A Career*, in un cinema a Monaco.

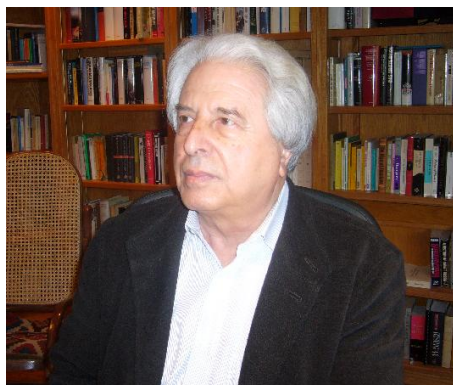


Figura 4.2: Saul Friedländer (2008)

<sup>22</sup>*Ibid.*, p. 28.

<sup>23</sup>*Ibid.*, p. xiv.

<sup>24</sup>Zipes, “The Vicissitudes of Being Jewish in West Germany”, p. 36. Divenne di moda per gli adolescenti tedeschi indossare cimeli nazisti. I mercatini delle pulci di Berlino vendevano soprattutto bracciali nazisti, croci di ferro e stelle gialle di David a prezzi gonfiati. Ci fu un boom nella domanda di cimeli nazisti. I prezzi delle edizioni originali di *Mein Kampf* aumentarono vertiginosamente.

<sup>25</sup>Joachim Fest, *Hitler*, p. 272, versione italiana a cura di Francesco Saba Sardi, Collana Storica (a cura di Giorgio Borsa), Rizzoli, 1974-1976; *Hitler. Il Führer e il Nazismo*, Collana SuperBur Saggi, BUR, 1991-1994; Nuova Prefazione dell’Autore, Collana SuperBur, 1995-1997-1998; *Hitler. Una Biografia*, Collezione Storica, Garzanti Libri, 1999; Edizione speciale per la *Biblioteca di Repubblica*, in allegato al quotidiano *La Repubblica*, 2005; Collana Gli Elefanti. Storia, Garzanti Libri, 2005.

L'ascesa abbagliante, l'energia titanica, la caduta luciferiana: era tutto lì. Per quanto riguarda lo sterminio degli ebrei, poche parole di passaggio, nient'altro.<sup>26</sup>

Fest, noto storico e direttore del *Frankfurter Allgemeine*, ottenne un enorme successo sia con il suo libro, che divenne un bestseller immediato, sia con il film. Anche *Geschichte der Deutschen* (Storia dei tedeschi)<sup>27</sup> (1978) di Hellmut Diwald si concentrò su Hitler e sul suo immediato entourage, facendo ben poco riferimento all'Olocausto. Diwald, un medievalista, scrisse che non c'erano stati campi di sterminio in Germania e non fece notare che erano stati creati dai tedeschi in altre aree d'Europa.

L'affinamento dell'attenzione intorno a Hitler e la continua demonizzazione dei nazisti portarono alla presentazione delle masse ordinarie come vittime di un tiranno apocalittico. In letteratura, film e teatro seguì un ritorno a temi e immagini artistici dell'immediato dopoguerra: generali pazzi e soldati innocenti; combattenti della resistenza tedesca; una *Heimat* indemoniata e una annullamento dell'immagine ebraica. Joachim Fest si concentrò esclusivamente sul Führer carismatico da cui una nazione fu affascinata e manipolata. I soldati ordinari della Wehrmacht e delle SS furono ritratti come vittime innocenti, come nel dramma *Sonntagskinder* (= Bambini della domenica, 1975) di Gerlind Reinshagen.<sup>28</sup> Allo stesso modo, la vittima tedesca trovò espressione nel romanzo di Lothar-Günther Buchheim del 1973, ambientato su un U-boot tedesco, *Das Boot* (U-Boot 96), che fu trasformato in una serie televisiva nel 1981.<sup>29</sup> *Questo ritrinceramento fu accompagnato da una simile regressione nella struttura, in particolare un ritorno a un punto di vista di narratore per bambini al fine di evitare analisi complesse e di enfatizzare le vittime tedesche.* *Sonntagskinder* è narrato dal punto di vista di un gruppo di adolescenti tedeschi. Allo stesso modo, il romanzo di Siegfried Lenz *Die Deutschstunde* (= Lezione di tedesco) è narrato attraverso gli occhi di un adolescente, Siggie Jepsen, che cerca di venire a patti con il bisogno ossessivo e dogmatico di suo padre di fare il suo dovere di poliziotto del villaggio durante e dopo la guerra.<sup>30</sup> *The German Lesson*, trad. Ernst Kaiser & Eithene Wilkins, Hill e Wang, 1972. *Gli anni '70 videro l'ascesa della Väterliteratur: libri e film che trattavano delle generazioni più giovani che facevano i conti con le azioni dei loro genitori durante la guerra. Le narrazioni erano generalmente ambientate in comunità di piccole città e incentrate su una sola famiglia. Die Deutschstunde, Heimat e Sonntagskinder rientrano in questa categoria. Come in quest'ultimo esempio, le scrittrici di tanto in tanto scelsero di concentrarsi sulle madri piuttosto che sulle figure paterne, ad esempio Die Mutter (= La madre, 1975) di Karin Struck e il film Deutschland, bleiche Mutter (= Germania pallida madre, 1980) di Helka Sanders-Brahms. Väterliteratur si concentra sul vittimismo tedesco ed evita la narrativa ebraica. In Deutschland, bleiche Mutter" la figura materna, Lene, devastata dalla guerra e dalla povertà del dopoguerra, si gasa alla fine del film.*

Tuttavia, dalla metà degli anni '70 in poi, una nuova generazione di cineasti e scrittori della Germania occidentale sfidò sia questo ritrinceramento sia le narrazioni

<sup>26</sup>Rosenfeld, *Imagining Hitler*, p. 104.

<sup>27</sup>Hellmut Diwald, *Geschichte der Deutschen*, Suhrkamp, 1978.

<sup>28</sup>Gerlind Reinshagen, *Sunday's Children*, trad. Anthony Vivis e Tinch Minter, Rosica Colin Ltd, 1988. Tutte le citazioni sono dall'ediz. folio disponibile al Goethe Institute.

<sup>29</sup>Film scritto e diretto da Wolfgang Petersen nel 1981.

<sup>30</sup>Siegfried Lenz,



storiche emerse negli ultimi trenta anni. Gli anni '70 furono l'era del nuovo cinema tedesco con giovani registi alternativi come Wim Wenders, Alexander Kluge, Volker Schlöndorff e, in particolare, Rainer Werner Fassbinder e Hans-Jürgen Syberberg. Le armi che usavano erano iconoclastia, tattiche d'urto e un chiaro uso della "teatralità". Presentando le immagini accettate in modo evidentemente teatrale, questi registi attirarono l'attenzione sul fatto che tutte le rappresentazioni e le narrazioni erano costrutti soggettivi.

Tuttavia, durante questo periodo i maggiori successi artistici e commerciali non furono scritti o diretti dai tedeschi occidentali. Gli anni '70 nella Repubblica Federale si rivelarono un deserto culturale per la nuova narrativa. Il critico tedesco, Rolf Michaelis, scrisse che la morte di Piscator nel 1966 e il *Viet Nam Diskurs* (ital. *Discorsi sul Viet Nam*, trad. Ippolito Pizzetti, Einaudi, 1968) di Peter Weiss, segnarono la fine del teatro politico.<sup>31</sup> Emerse un desiderio di intrattenimento leggero o di pezzi filosofici di natura astratta e non impegnativa cerebralmente.<sup>32</sup> I nuovi scrittori venivano dall'estero. Il regista ebreo ungherese George Tabori con il suo *Die Kannibalen* (*I cannibali*) fu il primo scrittore a mettere in scena sul palcoscenico tedesco un dramma interamente ambientato in un campo di concentramento.<sup>33</sup> Anche Thomas Bernhard, un drammaturgo e romanziere austriaco, ebbe successo con le sue commedie *noir*. Trattando apertamente del continuo antisemitismo austriaco e della riluttanza a indagare sul coinvolgimento austriaco in tempo di guerra, le opere di Bernhard ebbero il loro più grande successo nella Germania occidentale. Entrambi questi drammaturghi attirarono l'attenzione sulla teatralità delle loro *pièce* incoraggiando un atteggiamento critico nel pubblico. Volevano presentare vecchi argomenti da nuove angolazioni, scioccare il loro pubblico emotivamente e suscitare domande o persino, nel caso di Bernhard, scandali. Le loro armi, come quelle di Walser e Sperr, erano commedia e umorismo *noir*.

Tuttavia, il più importante evento "artistico" nella Germania occidentale negli anni '70 non utilizzava tecniche "teatrali" o si identificava autocoscientemente come un costruito artistico. La miniserie americana di Gerald Green, *Holocaust*, proiettata nel gennaio 1979, ottenne ciò che tutte le opere teatrali, i libri, i documentari e i film non erano riusciti a fare: un vero sfogo emotivo e nazionale e un sincero tentativo di riesaminare il coinvolgimento dei comuni tedeschi negli eventi di 1933-1945.

I tentativi della Germania occidentale di ritrarre e indagare sull'Olocausto possono quindi essere suddivisi in tre categorie: **ritrinceramento; iconoclastia; voci oltreconfine.**

<sup>31</sup>Rolf Michaelis, "From The Barricades Into The Ivory Tower. Setting Out, Ticking Over, Standing Still: The Confused Years. Theatre In The Federal Republic of Germany Between 1967 and 1982", in *Zentrum Bundesrepublik Deutschland Theater 1967-1982*, Manfred Winke, cur., Publication Series of Germany, Centre of the International Theatre Institute, Vol. 2, 1983, p. 25.

<sup>32</sup>Registi creativi rimpiazzarono i drammaturghi. *Measure For Measure* di Peter Zadek nel 1968 diede l'iniziativa, rimodellando soggettivamente i classici. Zadek venne seguito da Peter Palitzsch, Claus Peymann, Peter Stein e, nell'ultima parte del decennio, Pina Bausch.

<sup>33</sup>George Tabori, *The Cannibals*, in *The Theatre of the Holocaust*, Robert Skloot, cur., University of Wisconsin Press 1982, pp. 199-265.

## Ritrinceramento

### Germania Ovest

”È quasi come un’antica tragedia greca”, commenta Rodewald, uno dei personaggi di *Sonntagskinder* di Gerund Reinshagen sulla decimazione degli uomini nella sua famiglia.<sup>34</sup> Il tono è deciso in tal modo: le tragiche vittime della guerra sono i comuni tedeschi. Ambientato in una città tedesca media, il dramma di Reinshagen è incentrato su un gruppo di famiglie della classe media e apolitiche che reagiscono agli eventi della guerra in vari modi o, piuttosto, sono i destinatari passivi di vari colpi che la guerra affligge loro. Alcuni – come Herr Oswin, un ”omuncolo” – traggono profitto dalla guerra. Si solleva dalla posizione di umile contabile in vicecomandante del quartier generale regionale nazista. Altri diventano vittime a causa del loro patriottismo fuorviato, ad esempio Ludwig Woellmer che si arruola solo per essere poi ucciso in Francia. La narrazione si concentra sulla sofferenza e sulla morte tedesche in una maniera espressionista che ricorda Wolfgang Borchert. Ad esempio, un fante orribilmente sfregiato noto semplicemente come ”Teschio di morte” terrorizza una ragazza; la guerra è presentata come un fenomeno universale e inevitabile in cui le persone comuni, in particolare i bambini, vengono sacrificate. I *Sonntagskinder* – bambini della domenica – del titolo sono i giovani della città, i giovani soldati e gli scolari che hanno subito il lavaggio del cervello. Nolle, ad esempio, è un giovane considerato dalla maggior parte delle ragazze come il ”partito eccellente della città”. Diventa ossessionato dal sogno di Hitler del Terzo Reich e va debitamente al fronte. Ritorna paralizzato, dipendente da antidolorifici e delirante, ma persegue ancora il suo dovere verso la Patria. A poco a poco le sue condizioni si deteriorano fino a quando alla fine del dramma non diventa simbolicamente cieco. Ma l’attenzione principale cade su Elsie Woellmer, la figlia di Ludwig. Viene presentata come una Anna Frank tedesca e attraverso i suoi occhi vediamo la distruzione e l’illusione. Storpiata dall’indottrinamento e limitata dalla sua età, non può offrire allo spettatore nessuna analisi politica. Alla fine del dramma, la pressione a conformarsi e il dolore cumulativo si manifestano in un suo improvviso attacco di follia. Elsie è la vera vittima della guerra — una ragazza che una volta era ”così piena di aspettative, così bella dentro”.<sup>35</sup>

La responsabilità della guerra e delle atrocità spetta a coloro che stanno al potere. Come sostiene la madre di Nolle, Frau Bellius:

Lasciarono i feriti dove giacevano. Perché? Perché la strategia era imbecille, le forze di soccorso erano state distribuite erroneamente, perché quegli ignoranti..., oh no, non dobbiamo dire nulla.<sup>36</sup>

La paura le impedisce di criticare apertamente il governo che ella aveva eletto. La possibilità di resistenza al regime è scarsa. Lo si vede nei discorsi tra due giovani: Konradi e Metzenthin. Konradi, insegnante di scuola locale e patriota, si arruola per le giuste ragioni morali nel reggimento dei paracadutisti. Ritorna dal fronte orientale con storie di atrocità e si sforza di risvegliare i suoi concittadini, in particolare i suoi ex allievi, alla realtà della guerra. D’altra parte, Metzenthin è un giovane moderatamente

<sup>34</sup>Reinshagen, *Sunday’s Children*, p. 63. Il dramma venne rappresentato per la prima volta nella stagione 1975-6 allo Stuttgarter Staats Theater.

<sup>35</sup>*Ibid.*, p. 13.

<sup>36</sup>*Ibid.*, pp. 67-8.

pacifista il cui padre, ferito nell'ultima guerra, è impazzito e alla fine è morto per le sue ferite. Mentre Konradi combatte al fronte, Metzenthin rimane in città e insegue una relazione con Elsie, deridendo i fanatici nazisti. I pesanti commenti di Metzenthin servono a minare il patriottismo di Nolle, ma la sua inazione e apatia fanno ben poco per distanziarlo dalle sue battute crudeli. Metzenthin è un sopravvissuto, non un attivista. Quando si trova di fronte alle rivelazioni non troppo coerenti di Konradi sui "campi di lavoro", si convince che il suo ex amico o sta mentendo o sta soffrendo di psicosi traumatica dovuta ai bombardamenti. Accettando la verità, Metzenthin dovrebbe fare qualcosa. Rivolgendo la sua rabbia contro l'ex insegnante, Metzenthin denuncia Konradi a Herr Oswin con il pretesto di proteggere gli scolari dalle bugie dell'insegnante. Alla fine Metzenthin capisce la verità della situazione quando si trova di fronte al pedante dovere di Nolle verso la Patria. Nolle è seduto sulla sua sedia a rotelle alla periferia della città, di sentinella anche se paralizzato e mezzo cieco. È notte. Armato di pistola, adempie al suo dovere verso il Führer:

Viviamo finché siamo utili alla nazione. Questa è una legge della natura...  
Uno fa il proprio dovere.<sup>37</sup>

Inorridito nel vedere l'estensione logica di se stesso in Nolle, Metzenthin risponde, più a se stesso che al paraplegico:

Ma il problema è... affrontare le conseguenze dei tuoi errori; ammettendo: "Sì, mi sono sbagliato." Affrontare le conseguenze del continuare a... vagare in modo inutile solo perché ci hai investito così tanto impegno.<sup>38</sup>

Dopo questa epifania, Metzenthin corre verso il *blitz* mentre gli Alleati avanzano. La sua ossessione per il poeta Heinrich von Kleist suggerisce che la sua morte sia stata un suicidio.

L'inutile morte di Metzenthin evidenzia un paradosso fondamentale nella sceneggiatura. Metzenthin sceglie la morte piuttosto che la resistenza attiva. Inoltre, mentre agli spettatori viene chiesto di esaminare le decisioni che presero durante la guerra (se abbiano reso più facile il successo del regime nazista), la resistenza si dimostra futile. Konradi e la sua fidanzata Inka vengono uccisi per attività clandestine, sebbene muoiano prima di compiere qualsiasi cosa e la loro morte non influisce sull'atteggiamento di coloro che li circondano. La madre di Inka, Frau Bellius, per esempio, rinnega la figlia morta come traditrice.

Elsie vede il vero stato delle cose. Solo i bambini e gli sciocchi, come suo zio Brummi istituzionalizzato, possono vedere la verità:

"Preferisco essere pazzo", diceva lo zio Brummi, "piuttosto che cresciuto". Era l'eterno bambino in tutto.<sup>39</sup>

Mentre la madre di Elsie e Frau Bellius bevono il tè con il generale Bellius, Elsie impazzisce e attacca il generale con un paio di forbici. Per lei, il Generale rappresenta i decisori responsabili delle sue perdite. *Sonntagskinder* riguarda lutto, dolore e perdita. Come tale, è simile alle opere di Wolfgang Borchert e dell'Heinrich Böll giovane che si soffermarono sulle vittime tedesche. I comuni tedeschi di Reinshagen sono due

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 92.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 93.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 5.

volte vittime: degli Alleati e del loro regime totalitario. Inoltre, hanno scarsa consapevolezza politica e i motivi alla base della loro accettazione del regime non vengono mai realmente esplorati.

L'Olocausto e la questione ebraica non vengono mai toccati. Elsie e le sue amiche incontrano un solo detenuto nel campo: un prigioniero di guerra polacco. La sua presenza serve a evidenziare l'indottrinamento nazista dei bambini. Lo soprannominano "Fido" e gli lanciano un pezzo di pane. Non pronuncia mai una parola e scompare rapidamente come è apparso, per non essere mai più menzionato.

### Germania Est

Il ritrinceramento che stava avvenendo nelle strutture narrative della Germania occidentale può forse essere meglio misurato dagli sviluppi dell'editoria della Germania orientale. In questo periodo apparvero due romanzi che cercavano di affrontare la responsabilità tedesca e la vittimizzazione ebraica durante la guerra. Gli sviluppi nella letteratura superarono quelli del palcoscenico quando il pubblico teatrale diminuì negli anni '70. Il problema principale era la scarsità di nuove sceneggiature derivanti dal fatto che Henschel, la casa editrice statale, deteneva il monopolio. Da solo era responsabile della diffusione di nuove sceneggiature alle gestioni teatrali e così molti drammi non arrivarono mai nei teatri perché non superarono mai l'ostacolo Henschel. Di conseguenza, come scrisse Anthony Meech, la maggior parte dei teatri mettevano in scena lo stesso nuovo spettacolo simultaneamente.<sup>40</sup> Inoltre, l'esistenza di compagnie ensemble, in cui a ciascun membro era garantito un lavoro vita natural durante, portò a una stagnazione teatrale.

È stato a lungo dato per scontato che le narrazioni ufficiali comuniste degli anni della guerra non includessero la tragedia ebraica. "Mentre i tedeschi occidentali hanno affrontato quasi ossessivamente la necessità di spiegare, rimproverare, scusarsi per il passato", scrisse Julian Hilton, "i tedeschi dell'Est hanno scritto senza esser limitati dal passato".<sup>41</sup> Ma nel 1969 Jurek Becker, un autore ebreo tedesco, pubblicò il suo romanzo *Jakob der Lügner* (= Giacobbe il bugiardo) che divenne immediatamente un bestseller.<sup>42</sup> Ambientato nel ghetto di Lodz, Becker non rappresenta gli ebrei come vittime o eroi comunisti ma come persone comuni che cercano di sopravvivere in condizioni mostruose. Nel 1974 *Jakob der Lügner* fu trasposto in film e ricevette una *nomination* all'Oscar come miglior film straniero.<sup>43</sup>

Un altro autore apparso come un'anomalia fu la scrittrice Christa Wolf. Più o meno nello stesso periodo di *Sonntagskinder* di Reinshagen, Wolf scrisse il suo romanzo semiautobiografico *Kindheitsmuster* (*Trama d'infanzia*) (1976). Il romanzo di Wolf mostra molte affinità con il dramma di Reinshagen. Entrambe le storie sono incentrate sul punto di vista di una bambina. Entrambi esplorano il processo di indottrinamento all'interno dello stato nazista e specialmente all'interno dell'aula scolastica

<sup>40</sup>Anthony Meech, "A New definition of *Eingreifendes Theater*. Some Recent Productions in the Theatre of the GDR", in W.G. Sebald, *A Radical Stage. Theatre in Germany in the 1970s and 1980s*, Berg, 1988, pp. 119-23, p. 111.

<sup>41</sup>Julian Hilton, "Back to the Future – Volker Braun and the German Theatrical Tradition", in Sebald, *A Radical Stage*, pp. 124-44; p. 126.

<sup>42</sup>Jurek Becker, *Jacob The Liar*, trad. Melvin Kornfield, Harcourt, Brace, Jovanovich, 1975.

<sup>43</sup>Il romanzo venne riproposto nel 1999 in un film di Peter Kassovitz con Robin Williams: *Jakob il bugiardo*.



Figura 4.3: Jurek Becker (1993)

nazista. Entrambi disegnano il quadro di una guerra ricorrente e universale. Wolf, tuttavia, è più politicamente motivata della sua controparte della Germania occidentale e, di conseguenza, il suo lavoro è più provocatorio.

La comparsa del romanzo di Wolf fu facilitata dal Presidente Erich Honecker che sostituì Walter Ulbricht nel 1971. Per cinque brevi anni ci fu un notevole rilassamento nelle arti e un abbandono del realismo sociale come ideologia ufficiale. Honecker dichiarò che il Partito era disposto a sviluppare una "piena comprensione della ricerca creativa di nuove forme".<sup>44</sup> Non si diceva nulla dell'ideologia politica.<sup>45</sup> Nata nel 1929, Christa Wolf iniziò la sua carriera letteraria inizialmente come aderente all'ortodossia stalinista, al realismo politico socialista nell'arte. Le politiche più liberali di Honecker le permisero di viaggiare sia in Unione Sovietica che negli Stati Uniti dove insegnò come scrittrice residente all'Oberlin College nel 1974.

*Kindheitsmuster* è un romanzo multi-narrativo: la storia di Nelly degli anni della guerra da bambina; la storia della Nelly adulta che porta sua figlia Lenka in visita nella

<sup>44</sup>Demetz, *After the Fires: Recent Writing in the Germanies, Austria and Switzerland*, p. 134.

<sup>45</sup>right|100px|Wolf Biermann *Ibid.*, pp. 142-8: Nel 1976 la fragile combinazione di controllo politico e piccole dosi di spontaneità letteraria fu distrutta quasi da un giorno all'altro, quando le autorità decisero di privare il poeta e cantautore **Wolf Biermann** della sua cittadinanza RDT e quindi esiliarlo in Occidente. Suo padre era stato arrestato dalla Gestapo e inviato ad Auschwitz. Biermann aveva lavorato brevemente al Berliner Ensemble come assistente dopo la morte di Brecht. Aveva cercato di istituire il Teatro dei Lavoratori e degli Studenti di Berlino, ma venne impedito dalle autorità. Agli inizi degli anni '60 iniziò a esibirsi con le sue canzoni e poesie, ma nel 1963 la natura delle sue opere gli aveva impedito di esibirsi in pubblico, pubblicare e persino viaggiare. Nel novembre 1976 fu privato della sua cittadinanza ed esiliato in Occidente. Così nel 1976 questa breve tregua liberalistica fu frantumata. Un flusso costante di artisti e intellettuali cominciò a fuggire in Occidente. Tra il 1976 e il 1981 si stima che oltre 300 artisti avessero attraversato il confine. Il risultato fu che l'ambiente artistico della Germania dell'Est e dell'Ovest cambiò irreversibilmente.

sua città natale in un'altra parte della Germania il 10 giugno 1971; e riflessioni politiche contemporanee dell'autore. Di particolare interesse è il parallelismo dell'infanzia di Nelly e di Lenka. La loro educazione e formazione caratteriale sono definite da strutture politiche, l'uso della lingua "ufficiale" che influenza la moralità sia individuale che di gruppo. Legata alla lingua, è la questione della memoria, dell'apprendimento e dell'educazione. I ricordi della Nelly adulta negli anni di guerra rimangono complicati dalla sua educazione linguistica

Evita certi ricordi. Non parlarne. Sopprimi parole, frasi, intere catene di pensieri, che potrebbero dare origine al ricordo. Non porre certe domande ai tuoi contemporanei. Perché è insopportabile pensare alla minuscola parola "io" in relazione alla parola "Auschwitz". L'io è nella condizione passata. Io avrei. Io potrei avere. Posso avere.<sup>46</sup>

La memoria è il tema chiave: è determinata dalle narrazioni ufficiali e dal vocabolario ufficiale: fascismo, comunismo, eroismo, resistenza, sacrificio. Nelly, la bambina che vive sotto il nazionalsocialismo, e Lenka, la bambina che vive sotto il comunismo, sanno ben poco di Adolf Hitler a causa del vocabolario a loro disposizione. Per la maggior parte dei tedeschi dell'Est questo divario storico è accolto e incoraggiato. Come spiega l'adulta Nelly in apertura:

Ciò che è passato non è morto... non è nemmeno passato. Ce ne tagliamo fuori; pretendiamo di essere estranei.<sup>47</sup>

Wolf sfida quello che considera un mito politico. È particolarmente interessata alla narrazione, perpetuata da quando i russi entrarono a Berlino, che il tedesco medio fu "liberato" dai nazisti e che la vera Germania, incarnata nella resistenza comunista, trova i suoi discendenti diretti nel contemporaneo Partito Comunista tedesco. L'adulta Nelly alla fine vede questa narrazione come una versione degli eventi tendenziosa e politicamente motivata. Wolf chiede ai suoi lettori di accettare che loro, come lei stessa e la generazione dei suoi genitori, fornirono le basi e il supporto a Hitler. Chiede ai lettori di esaminare in che modo la loro irriflessiva ortodossia politica e apatia sostennero un regime tirannico. I critici stranieri interpretarono il libro come una doppia accusa di nazionalsocialismo e comunismo. Nel libro Wolf avverte che coloro che non ricordano il passato sono condannati a ripeterlo — il presupposto è che il popolo tedesco non riuscirono a resistere al nazismo come fanno ora per il comunismo.



Figura 4.4: Christa Wolf (1963)

<sup>46</sup>Wolf, *A Model Childhood*, pp. 229-30.

<sup>47</sup>*Ibid.*, p. 3.

I bambini di Wolf tentano di analizzare la situazione politica, in particolare la loro parte nella situazione. Comprendono l'imperativo della responsabilità politica. I personaggi di Reinshagen, d'altra parte, rimangono politicamente inconsapevoli e impotenti. Mentre i bambini del dramma di Reinshagen si suicidano, impazziscono o sono paralizzati, la bambina Nelly e soprattutto la madre Nelly cercano di decifrare la propria identità. Ancora più importante, Nelly decide di educare sua figlia, Lenka, ad essere una persona analitica e attiva.

È il terzo filone della narrazione che riflette le credenze comuniste proprie di Wolf. La sua raccolta di riflessioni politiche (1972-5) può essere interpretata come una diatriba politica contro la politica estera americana e, in particolare, le azioni segrete della CIA in Sud America e in Indocina. Gli eventi in Cile e Vietnam formano la maggior parte delle riflessioni della narratrice. Il trattamento russo di ebrei, dissidenti o membri polacchi di solidarietà, per esempio, non viene menzionato. Che ciò sia dovuto all'autocensura (il libro di Wolf sarebbe stato altrimenti inpubblicabile nella Germania orientale) o all'ardente convinzione politica, queste impressioni sono incluse per attirare l'attenzione sull'analogia storica:

Lunedì 1 luglio 1974. Il generale Pinochet si era autonominato leader supremo della nazione. I nomi dei quattro cileni recentemente uccisi erano sui giornali di ieri... Quarant'anni fa, persone di altri paesi e continenti piegavano i giornali e li mettevano vicino ai loro bicchieri della colazione quando vi leggevano nomi tedeschi. Devi pensare a questa azione mentre pieghi il giornale di ieri e lo infili nel portariviste. È stato ieri che la madre 69enne di Martin Luther King Junior venne assassinata in una chiesa.<sup>48</sup>

Un simile approccio universalistico può diluire la realtà storica, ma l'intenzione di Wolf era di provocare la vigilanza politica più o meno allo stesso modo di Günter Eich negli anni '50. Wolf chiede che l'attenzione del lettore sia focalizzata sull'sé: cosa avrei potuto fare? Cosa dovrei fare ora?

## Iconoclasti tedeschi occidentali

### *Hitler: un film dalla Germania*

Un anno dopo l'uscita di *Hitler, Eine Biographie* di Joachim Fest, un'epopea di sette ore venne proiettata nelle sale d'essai della Germania occidentale. *Hitler, ein Film aus Deutschland (Hitler: Un film dalla Germania)* di Hans-Jürgen Syberberg apparve come contro-argomento all'immagine di Fest di una *Heimat* posseduta dal demonio. Sebbene apparsa solo in teatri, musei e cinema minori,<sup>49</sup> fu trasmessa alla televisione della Germania occidentale nel 1979 (a seguito del successo della mini-serie *Holocaust* di Gerald Green) e ripresa per la distribuzione internazionale da Francis Ford Coppola.

<sup>48</sup> *Ibid.*, pp. 276-7.

<sup>49</sup> Kaes, *From Heimat to Hitler*, p.41. I critici condannarono il film come antisemita. Di conseguenza, Syberberg distribuì una sola copia del film nella Germania occidentale.

*Hitler, ein Film aus Deutschland* è uno spettacolo teatrale presentato in uno studio cinematografico. Un direttore del circo apre il film *Mélièsque* di Syberberg dicendo al pubblico che stanno per assistere alla più grande storia mai raccontata e lancia a tutti una sfida: "Tabù! Questo spettacolo parla di tabù!"<sup>50</sup> Syberberg, come Wolf, mette in discussione narrazioni storiche. È particolarmente interessato alle versioni della Storia perpetuate a livello visivo attraverso immagini. Syberberg presenta una serie di "rappresentazioni" di Hitler, da *Il grande dittatore* di Charlie Chaplin all'assassino di Peter Lorre in *M - Il mostro di Düsseldorf* di Fritz Lang. Il film attacca il modo in cui l'Olocausto è diventato intrattenimento di massa attraverso *l'Onda Hitler*. Come Ian Frazier nella parodia di *Stuttgart Folders*, il direttore del circo di Syberberg satirizza Hitler come il più grande protagonista letterario che ha fornito:



Figura 4.5: Hans-Jürgen Syberberg (2004)

Materiale senza fine per monologhi, monodrammi e tragedie su celluloido. Danze della morte, dialoghi dei morti, conversazioni nel regno dei morti, cento anni dopo, mille anni, milioni di anni dopo. Passione, oratori. E chi può dirlo?<sup>51</sup>

Syberberg critica la teoria di *Betriebsunfall* su Hitler come un "incidente sul lavoro". A differenza di Fest, Syberberg pone la responsabilità di Hitler e del nazionalsocialismo direttamente sul suo stesso popolo. "Questo film parla delle persone che lo hanno eletto... parla dell'Hitler dentro di noi... Fratello Hitler!" abbaia il direttore del circo, facendo eco al sentimento di Thomas Mann trenta anni prima. Hitler non fu un "incidente sul lavoro". Fu il culmine logico dell'identità politica e culturale tedesca, in particolare il romanticismo e l'irrazionalismo tedeschi. L'immagine centrale per la pubblicità del film era Hitler che sorgeva dalla tomba di Wagner.

Per sottolineare il suo punto di vista, Syberberg concentra la maggior parte del film sulle "piccole persone". I ricordi del tempo di guerra del massaggiatore di Himmler, del cameriere di Hitler e del proiezionista cinematografico rivelano come si sottomiserono e parteciparono al regime — come Hitler desse la possibilità a "tutti di essere qualcuno". Syberberg ritrae il *sancta sanctorum* del Reichskabinet nel modo più teatrale: come marionette, col presupposto che, come i burattinai sullo schermo, la gente comune tirasse i fili di Goebbels, Hitler, Eichmann e gli altri.<sup>52</sup> Concentrandosi sulla natura delle immagini stesse, gli spettatori devono mettere in discussione e rivalutare

<sup>50</sup>*Ibid.*

<sup>51</sup>Hans-Jürgen Syberberg, *Hitler: em Film aus Deutschland*, trad. Joachim Nuegroschel, Carcanet New Press, 1982, p. 32.

<sup>52</sup>Timothy Corrigan, "New German Film. The Displaced Image", in *New German Filmmakers from Oberhausen through the 1970s*, Klaus Phillips, cur., Friedrich Ungar Publishing Co., 1984, p.150, che cita Syberberg da Syberberg, *Filmsbuch*, Nymphenburger, 1976, p. 61: "Le marionette elucidano il fatto che siamo noi che abbiamo dato vita e movimento a Hitler."



le immagini con cui sono cresciuti. Al pubblico viene costantemente ricordato che stanno guardando un costruito teatrale e, quindi, che la propria realtà percepita è essa stessa un costruito.

L'impiego di "teatralità" da parte di Syberberg nasce dalla sua passione per Georges Méliès e Bertolt Brecht. Nel 1952 Brecht permise al diciottenne Syberberg di filmare alcune delle sue prove.<sup>53</sup> "Teatralizzando" *Hitler, ein Film aus Deutschland* con marionette, fondali, tende e trucco pesante, Syberberg impone una distanza critica tra il pubblico e le immagini con cui è familiare. Il film e, successivamente, lo spettatore mettono in discussione il modo in cui la Seconda Guerra Mondiale e l'Olocausto sono stati registrati e interpretati e come le interpretazioni della storia influenzano il presente.

Il narratore annuncia che non saranno mostrate atrocità poiché tali immagini sono "pornografiche":

Stimolare in modo convincente l'atrocità significa rischiare di rendere passivo il pubblico, rinforzando gli stereotipi ottusi, confermando la distanza e creando fascino... L'esposizione dell'atrocità sotto forma di prove fotografiche rischia di essere tacitamente pornografica. Invece di escogitare uno spettacolo al passato, tentando di simulare la "realtà irripetibile" (frase di Syberberg) o mostrandolo in un documento fotografico, propone uno spettacolo al tempo presente, "avventure nella testa". La realtà può essere afferrata solo indirettamente: vista riflessa in uno specchio, messa in scena nel teatro della mente.<sup>54</sup>

Syberberg presenta allo spettatore le ripercussioni delle azioni tedesche in modo meno palese e brutale delle testimonianze fotografiche: registrazioni sonore di filmati della liberazione e dichiarazioni dei testimoni. Queste pièce sonore, come nel caso del dramma radiofonico, rendono sezioni del film particolarmente intime, avvincenti e commoventi. Come notò Renate Usmiani sul potere del dramma radiofonico tedesco del dopoguerra, il suono è un confessionale non un mezzo di confronto.<sup>55</sup> Inoltre, creando la storia al presente attraverso frammenti di memoria e immagini universali, Syberberg ha dato forma visiva al *Jetztzeit* e alla memoria collettiva. Syberberg è interessato a come il presente sia stato paralizzato dal modo in cui il passato è stato presentato e pianto in modo insufficiente. Gli scolari tedeschi, sostiene, hanno appreso dell'Olocausto solo tramite le statistiche:

Il film è un'opera di *Trauerarbeit*, che gli antichi chiamavano tragedia... Dobbiamo accettare le cose sinistre di cui siamo fatti. Accettarle nel processo terapeutico dell'arte, come metodo per superare e riconoscere la colpa e noi stessi... Il problema è piangere attraverso l'arte.<sup>56</sup>

Alla fine Syberberg attacca la posizione della sinistra tedesca sulla situazione arabo-israeliana. Fu un filosemitismo mal indirizzato, sostiene, che implose su se stesso

<sup>53</sup>Kaes, *From Heimat to Hitler*, pp. 42-3. Syberberg era nato nel settore orientale ma nel 1953 era scappato in Germania Ovest.

<sup>54</sup>Susan Sontag, introduzione a *Hitler. A Film From Germany*, p. x.

<sup>55</sup>Renate Usmiani, "The Invisible Theatre: The Rise of Radio Drama in Germany after 1945", in *Modern Drama*, Vol. 13 (1970-71), pp. 259-69; p. 259.

<sup>56</sup>Syberberg, *Hitler. A Film from Germany*, p. 5.

creando l'ondata di sostegno filo-palestinese. Creò inoltre una relazione "speciale" tra i due paesi basata sulla colpa e sulla manipolazione piuttosto che su una vera integrazione del passato. Deve venire un momento in cui ciascuna parte deve lasciar andare l'altra. Come afferma il narratore, "La coraggiosa nazione israeliana, finalmente ripulita dal fuoco del nostro inferno, ora può svolgere le proprie azioni".<sup>57</sup> I titoli di coda terminano con la didascalia "Una proiezione nel buco nero del futuro". Questo, sostiene Anton Kaes, rende il film un giudizio sulla storia della civiltà umana.<sup>58</sup> L'uomo ora vive in un'epoca in cui tutto lo sviluppo umano si è fermato perché non c'è più nulla da imparare e nessuna nuova ideologia da inventare. La civiltà sta marcendo dall'interno perché non c'è slancio in avanti. A questo proposito, Syberberg, si allea con Jean-François Lyotard che considera l'Olocausto come il punto di rottura nella storia della progressione umana.<sup>59</sup> Syberberg, nel suo film, sta indicando la fine della civiltà occidentale e il crollo dell'evoluzione umana partendo dall'Olocausto:

Tutti i crimini contro l'umanità, incluso lo sterminio degli indiani, che per inciso sono menzionati anche in questo film, e l'annientamento degli ebrei, sono semplici sintomi della malattia fatale del Ovest moribondo.<sup>60</sup>

Il film di Syberberg, quindi, non è solo un'accusa di amnesia storica tedesca. *Hitler, ein Film aus Deutschland* si concentra su questioni universali e sul problema specifico di Hitler e dell'Olocausto. La gestione da parte della Germania degli ebrei diventa parte dell'accumulo dei relitti umani. La figlia stessa di Syberberg, vestita di nero, ogni tanto cammina attraverso il "palcoscenico", rappresentando l'"Angelo della Storia" di Walter Benjamin. Benjamin propose come un angelo, spazzato via dal Paradiso da una tempesta, potesse solo vedere impotentemente i detriti della violenza dell'umanità mentre veniva spinto alla cieca verso il futuro.<sup>61</sup> Allo stesso modo la figlia di Syberberg osserva i detriti mentre si accumulano. Ma in nessun momento Syberberg consente a questo messaggio di sminuire la narrativa centrale dell'Olocausto e la questione della colpevolezza tedesca. Riesce a considerare l'Olocausto come un evento unico, collocandolo nel contesto della storia umana.

### **Rainer Werner Fassbinder**

La preoccupazione di Fassbinder era l'opportunità perduta che si presentava alla fine della guerra per creare una società veramente egualitaria: "I nostri padri ebbero la possibilità di fondare uno stato che sarebbe stato il più umano e il più libero mai contemplato".<sup>62</sup> Invece, la Repubblica Federale perseguì una politica di diniego, impegnando tutti i suoi sforzi in profitti finanziari:

---

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 241.

<sup>58</sup> Anton Kaes, "Holocaust and the End of History: Postmodern Historiography in Cinema", in Saul Friedlander, cur., *Probing the Limits of Representation*, Harvard University Press, 1982, pp. 206-22; p. 220.

<sup>59</sup> Jean-François Lyotard, *Political Writings*, trad. Bill Readings e Kevin Paul Geiman, University of California Press, 1993, pp. 8-10.

<sup>60</sup> Kaes, "Holocaust and the End of History", p. 220.

<sup>61</sup> Walter Benjamin, *Illuminations*, trad. Harry Zohn, Fontana, 1973, p. 249.

<sup>62</sup> *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (12 giugno 1982).

Non abbiamo imparato molto sulla storia tedesca in Germania... La nostra democrazia è stata decretata dalla zona di occupazione occidentale; non l'abbiamo conquistata per conto nostro. I vecchi modi di pensare hanno avuto l'opportunità di filtrare tra le crepe, senza una svastica ovviamente, ma con vecchi metodi di istruzione. Il problema è l'influenza corruttrice del denaro.<sup>63</sup>

Il film di Fassbinder del 1978, *Die Ehe der Maria Braun* (*Il matrimonio di Maria Braun*) è un attacco alle aspirazioni monetarie senz'anima della nuova Repubblica Federale (1945-55). Ciò è personificato da Maria che fa un matrimonio senza amore per un profitto finanziario. La sua famiglia, come molte altre famiglie tedesche in quel momento, si ritrae dal coinvolgimento politico. Fassbinder lo illustra usando una delle dichiarazioni registrate di Adenauer in cui egli respinse il riarmamento della Germania occidentale. Fassbinder inserisce questo discorso in una scena in cui la famiglia di Maria si siede attorno al tavolo da pranzo, commentando l'insalata di patate piuttosto che gli eventi contemporanei mentre le parole di Adenauer risuonano alla radio. Invece di trarre insegnamenti dalle loro esperienze di guerra, Fassbinder sostiene che il popolo tedesco si ritirò nell'apatia apolitica e nel materialismo.



Figura 4.6: Rainer Werner Fassbinder

Fassbinder cerca di rivelare una continuità tra la Germania nazista e la Repubblica Federale. Alla fine del film i negativi in bianco e nero di tutti i cancellieri della Germania occidentale appaiono uno dopo l'altro. Queste immagini della Repubblica Federale riprendono l'immagine iniziale del film: un ritratto di Hitler che cade dal muro della casa di Maria durante un attacco di mortaio. Significativamente, l'unico Cancelliere assente da questo "ruolo d'onore" è Willy Brandt.

Più cruciale e tendenzioso è il dramma di Fassbinder del 1975 *Der Mull, die Stadt und der Tod* (*I rifiuti, la città e la morte*) che l'autore cercò di filmare nel 1976 con il titolo *Schatten der Engel* (*Ombra degli angeli*).<sup>64</sup> Il dramma si basa in parte sul romanzo di Gerhard Zwerenz del 1973, *Die Erde ist unbewohnbar wie der Mond* (*La terra è inabitabile come la luna*) e sugli scandali di proprietà avvenuti a Francoforte sul Meno, dove è ambientata la storia. La trama è incentrata su una prostituta, Lily, il cui padre è un nazista trasformato in artista drag e sposato con una storpiata. Lily viene scelta per una notte da un ricco ebreo speculatore di proprietà, noto semplicemente come "Il Ricco Ebreo". Vuole che Lily sia la sua compagna, ma lei vuole solo morire. Quindi lui la strangola e getta il suo cadavere in una discarica fuori città. La polizia arresta il magnaccia di Lily. Sebbene innocente, viene gettato da una finestra dell'ultimo piano dalla polizia corrotta di Francoforte che non vuole apparire antisemita arrestando un ebreo, vero colpevole della morte di Lily.

<sup>63</sup>Rainer Werner Fassbinder in *Film Korrespondenz*, trad. in Kaes, *From Heimat to Hitler*, p. 81.

<sup>64</sup>Il film alla fine fu prodotto dal regista svizzero Daniel Schmidt.

Fassbinder aveva scelto specificamente Francoforte, la capitale bancaria della Germania, come scenario per il suo dramma, poiché rappresentava il principio capitalista tedesco nel suo aspetto peggiore. Il dramma riguarda le influenze venali del denaro e la corruzione della polizia. Tuttavia, i critici di fronte a un ebreo assetato di denaro e omicida ritennero l'opera antisemita. L'intenzione di Fassbinder era di mostrare come il capitalismo riguardi la "sopravvivenza del più adatto", una strategia che comporta naturalmente corruzione e criminalità. Fassbinder stava effettivamente attaccando l'antisemitismo mettendo in evidenza il filosemitismo tedesco. Il fatto che le persone chiudano un occhio sui rapporti criminali del Ricco Ebreo, affermò Fassbinder, rivela di più sulla loro cattiva coscienza che sulle attività dell'Ebreo.

Le proteste pubbliche causarono l'abbandono delle prove della rappresentazione teatrale a Francoforte nel 1975 e quando un'altra compagnia teatrale tentò di metterla in scena nei primi anni '80, i membri della comunità ebraica di Francoforte occuparono il palcoscenico.<sup>65</sup> Anche gli intimi amici ebrei di Fassbinder pensavano che il gioco fosse antisemita.<sup>66</sup> Al contrario, Fassbinder credeva che solo frantumando la rappresentazione filosemita dell'ebreo, il tema dell'antisemitismo potesse essere veramente messo allo scoperto, con la conseguente liberazione dai vecchi tabù. Solo quando l'ebreo come cattivo vien messo al centro della scena, la Germania potrà affrontare il suo passato e confrontarlo in modo significativo. Il vero problema era che i tedeschi si sentivano addosso gli occhi del mondo e l'onere del passato. Mantenere un profilo internazionale rispettabile era molto importante, specialmente nel clima politico corrente, con la RAF che stava provocando una "cattiva stampa".

Syberberg e Fassbinder evidenziarono come identità e narrazioni nazionali fossero contenute, e perpetuate nella coscienza popolare, dalle immagini. L'uso della teatralità – in altre parole, "teatralizzare" queste immagini – non era cosa nuova. Un approccio iconoclasta può essere individuato per la prima volta nelle opere di **George Tabori** e **Thomas Bernhard**.

## Voci oltreconfine

### George Tabori

George Tabori nacque a Budapest nel 1914. Suo padre, Cornelius, morì ad Auschwitz ma sua madre, Elsa, sfuggì alla deportazione. Tabori, che aveva imparato lo yiddish di Brooklyn e l'inglese del Texas da un cugino americano quando aveva quindici anni, si era trasferito a Londra nel 1936. Nei dieci anni successivi lavorò come corrispondente per la BBC in Bulgaria, Turchia, Gerusalemme, Cairo e Londra. Nel 1947 andò a Hollywood dove lavorò come sceneggiatore per MGM e Warner Bros., vincendo un *British Academy Award* come miglior sceneggiatore per il film di Hitchcock del 1952, *Io confesso*. Fu a Hollywood che conobbe Bertolt Brecht, e i due diventarono grandi amici. Tabori tradusse in inglese molte delle opere teatrali e poesie di Brecht. L'ungherese ammise che Brecht fu la sua più grande influenza, come anche un altro scrittore che aveva vissuto una vita di esilio: Samuel Beckett.

<sup>65</sup>Robert Skloot, *The Darkness We Carry. The Drama of the Holocaust*, University of Wisconsin Press, 1988, pp. 105-6.

<sup>66</sup>Peter Zadek pensava che il dramma fosse antisemita, tuttavia credeva dovesse essere messo in scena. Si veda Denis Calandra, "Politicized Theatre: The Case of Rainer Werner Fassbinder's *Garbage, The City and Death*", in *Modern Drama* (31 settembre 1988), pp. 420-8, p.424.

Nel 1967 Tabori scrisse *Die Kannibalen* (*I cannibali*). Sottotitolato, "La favola straordinaria di una grande cena raccontata dai figli di coloro che parteciparono alla festa e dai due sopravvissuti grazie ai quali si conoscono i fatti", il dramma è ambientato ad Auschwitz e racconta la storia di come un gruppo di detenuti affamati discutono se debbano mangiare il cadavere del loro compagno morto, Puffi Pinkus. Tabori e il suo collega, Martin Fried, diressero la prima mondiale de *The Cannibals* a New York nel 1968, dove fu accolto sfavorevolmente. Nel 1969 misero in scena l'opera teatrale allo Schiller Theater di Berlino Ovest. La risposta fu alquanto diversa. Tabori venne lodato come un drammaturgo di genio e il suo lavoro ricevette molti riconoscimenti.

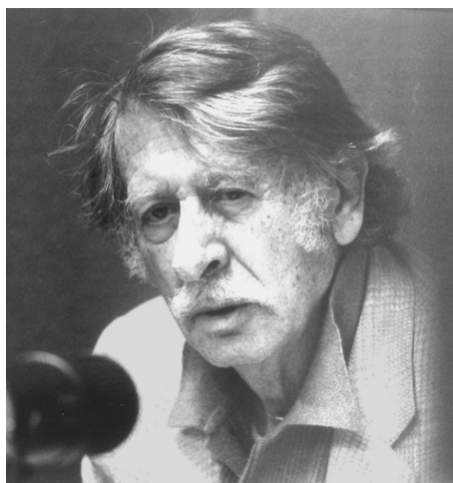


Figura 4.7: George Tabori

L'influenza del teatro dialettico di Brecht e la filosofia esistenzialista dell'assurdo e Beckett collocano *Die Kannibalen* all'apice di un approccio avviato da Martin Walser e Martin Sperr. In particolare, *Die Kannibalen* condivide molte affinità con *Der Swarze Swan* (*Il cigno nero*) di Walser. Ad esempio, il protagonista di Walser, Rudi, fingendo di essere pazzo, cerca di scoprire la verità mettendo in scena un dramma coi detenuti di un manicomio. Come tale, *Der Swarze Swan*, come *Die Kannibalen*, ha un altro punto di influenza: il "Teatro della Crudeltà" di Artaud. Entrambi i drammi, per esempio, sono strutturati sulle stesse basi drammaturgiche di *Marat/Sade* di Peter Weiss: follia, sadismo e detenuti impazziti che recitano scene e canzoni. Una versione cinematografica della produzione del 1969 di *Die Kannibalen* riporta tutto ciò vividamente. Le condizioni fisiche dei prigionieri sono continuamente stressate dal loro sbavare, ululare e masturbari. In questo modo, Tabori riesce a trasmettere qualcosa della follia di Auschwitz, dove la vita sfidava la logica e la morte era arbitraria.

Tabori crede che la fonte di una facezia si trovi sempre in una catastrofe. Egli usa tattiche shock, clownerie grottesche e ironia disgustosa per dare una nuova prospettiva all'Olocausto e creare una risposta emotiva. Per lui (come per Yehuda Amichai in *Campane e treni*), la memoria è possibile solo quando i sensi sono coinvolti. Pertanto la sceneggiatura si concentra sulla fame dei detenuti, la loro dissenteria, bisogni sessuali, senso del gusto e dell'olfatto. Gli uomini sono rappresentati, nella parole di un personaggio, come "budelli viscerali collegati da due buchi". Tale concentrazione sul corpo è inoltre inteso ad imbarazzare il pubblico di spettatori. Solo il disagio può provocare catarsi, sostiene Tabori, riecheggiando Walser e Sperr, ed esorta i praticanti di teatro di seguire l'esempio dei greci — creando un rituale mediante il quale una società può ricordarsi eventi dolorosi ed ottenere un'espiazione spirituale.

*Die Kannibalen* fu il primo dramma sul palco tedesco ad essere ambientato esclusivamente in un campo di concentramento. L'opera si svolge nella "stanza bianca". Gli attori entrano e scelgono i rispettivi costumi da un mucchio di abiti sul retro del palcoscenico e poi si vestono davanti agli spettatori. Come in *Hitler: un film dalla Germania*,

si sottolinea la realtà. La storia viene rappresentata da attori che rappresentano i figli dei sopravvissuti e tali figli interpretano le azioni dei padri nelle baracche di Auschwitz. Ad intervalli regolari i "figli" escono dalla loro parte e si rivolgono al pubblico parlando dei propri padri. Gli attori interpretano personaggi e oggetti aggiuntivi nella storia, tra cui Dio e le docce di Auschwitz. Il distanziamento permette il chiarimento delle questioni morali. Il problema principale è quale prezzo sia moralmente accettabile pagare per la sopravvivenza fisica. Il cuore del dramma si trova nel personaggio di "Zio", basato sul padre di Tabori, che sostiene che il cannibalismo è moralmente inaccettabile. Comportarsi da animali, afferma Zio, significa acconsentire ai nazisti e pone le vittime sullo stesso livello degli oppressori: "Ma se, Dio non voglia, voi diventaste come loro, allora è giunto il momento di impiccarvi".<sup>67</sup> D'altra parte, Glatz, camerata di Zio, asserisce che "Date le circostanze l'unica cosa morale è continuare a respirare."<sup>68</sup> L'autore non dà una chiara indicazione su ciò che sia giusto o sbagliato, ma solo il dilemma. Zio stesso non è un campione di virtù. Mangia il pane di Puffi morto, ucciso nella mischia proprio per ottenerne un pezzo. Rappresentando ebrei, zingari e altri prigionieri nelle baracche in tale maniera ambigua, Tabori non cade nella trappola di un'errata correttezza politica. Ebreo egli stesso, Tabori ha il diritto di essere politicamente controverso, mentre molti scrittori tedeschi sentivano di non poterlo essere. Il fattore più importante nella rappresentazione dei detenuti è che non sono vittime oggettivate. Alla fine, nei confini del loro mondo, i prigionieri si assumono responsabilità. Avendo rifiutato i brandelli di carne stufata di Puffi, si confrontano con un altro scherzo del destino: SS Schreckinger, avendo scoperto il macabro pasto, costringe i prigionieri a un altro dilemma: mangiate Puffi o andate alle camere a gas. Tutti eccetto due rifiutano e sono gasati. Tabori non condanna del tutto i due che accettano di mangiare il cadavere. Uno di loro aveva al tempo solo dodici anni.

Il dilemma morale evidenzia il tema centrale del dramma: dopo la morte di Dio, la morte di tutte le morali. Come dice Zio, "Se Dio è morto, tutto è permesso". Un nuovo codice di comportamento etico deve essere stabilito dopo la morte della moralità basata sul dogma religioso. Il dramma è essenzialmente ebreo-esistenzialista. L'uomo non può più guardare verso Dio. Come il personaggio "Dio" dice a Zio, che sta spocchiosamente rifiutando di mangiare un boccone di Puffi: "Scommetto cinque a uno che tu ti unirai al pasto e, peggio ancora, ne chiederai una seconda porzione."<sup>69</sup> La responsabilità ora deve cadere sull'Uomo. La questione è: come reagirà il genere umano di fronte a tale responsabilità? Tabori spera che il genere umano sia sufficientemente maturo di sopportare tale fardello. L'affermazione di SS Schreckinger, "C'è un Führer nel buco di culo del migliore di noi" è ripudiata dal rifiuto della maggioranza collettiva di procedere col pasto.<sup>70</sup>

<sup>67</sup>George Tabori, *The Cannibals*, in Skloot, *Theatre of the Holocaust*, p. 204.

<sup>68</sup>*Ibid.*, p. 244.

<sup>69</sup>*Ibid.*, p. 217.

<sup>70</sup>*Ibid.*, p. 262. Conflittuale nello stile e *noir* nel suo uso della commedia, *Die Kannibalen* fu solo la prima opera teatrale di Tabori che tratta dell'Olocausto. Dall'inizio degli anni '70 in poi egli continuò a lavorare in Germania e Austria. Il suo dramma radiofonico e teatrale del 1973, meno crudele, *Mutters Courage* (= Madre Coraggio, ovvero: Il coraggio di mia madre), basato sul suo romanzo precedente dallo stesso titolo, racconta la vera storia di come sua madre, Else, fosse sfuggita alla deportazione ad Auschwitz. Una coproduzione tedesco/britannica fu filmata nel 1987. Tuttavia, ironia, crudeltà e sempre più farsa, diventarono le sue armi preferite negli anni '80 e '90 con *Mein Kampf* (1987) e *Weisman und Rotgesicht* (= Uomo Rosso e Faccia Bianca) nel 1990.

### Thomas Bernhard

Un altro scrittore "straniero" che riscosse un grande successo in Germania fu l'austriaco Thomas Bernhard. Ho messo le virgolette in "straniero" perché, secondo Bernhard, c'è ben poco da separare l'Austria dalla Germania quando si tratta dei loro rispettivi ruoli nel Terzo Reich e nell'Olocausto. Come Tabori, Bernhard usa la "teatralità" per profferire il suo messaggio e sorprendere il pubblico. Tuttavia, nelle opere teatrali di Bernhard, è il pubblico stesso il soggetto principale e il partecipante alla sua visione istrionica e politica.

Nato nel 1931, Bernhard abbandonò la scuola e lavorò come commesso di generi alimentari. Perseguitato da problemi bronchiali e tisiologici per tutta la vita, alla fine studiò musica e recitazione presso l'Accademia di Vienna e il prestigioso Mozarteum di Salisburgo, dove scrisse un articolo su Artaud e Brecht. Come con Tabori, l'influenza di entrambi i drammaturghi, in particolare di Artaud, è evidente nella scrittura di Bernhard. La sua prima opera teatrale, *Em Fest fur Boris* (= *Una festa per Boris*, 1967) è ambientata in un ricovero per invalidi e paraplegici senza gambe.<sup>71</sup> Forse perché la sua fine imminente lo perseguitava,<sup>72</sup> l'argomento principale delle opere di Bernhard è la morte e la malattia:

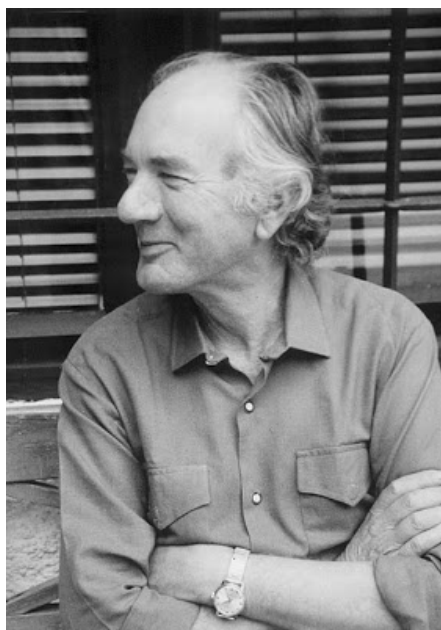


Figura 4.8: Thomas Bernhard

Secondo Thomas Bernhard la vita stessa è una malattia curabile solo con la morte. Gli storpi e i folli mostrano semplicemente più chiaramente e quindi forse più francamente, ciò di cui tutti gli uomini soffrono sotto la superficie. Il riconoscimento da parte di Thomas Bernhard dell'onnipresenza della morte ha fatto da sfondo a tutte le sue opere drammatiche. Tutte le persone portano in sé la loro mortalità in ogni momento della loro vita.<sup>73</sup>

Una tale filosofia collega Bernhard non solo ad Artaud ma anche all'altra influenza di Tabori: Beckett. Entrambi si preoccupano della crudeltà dell'esistenza e della crudeltà ultima stessa: la non esistenza.

Un parallelo strutturale con Beckett può essere visto nella ripetizione del discorso e della sintassi e nell'assenza di "azioni" drammatiche in senso tradizionale. I personaggi

<sup>71</sup>Thomas Bernhard, "A Feast for Boris" in *Histrionics*, trad. Peter Jansen & Kenneth Northcott, Quartet Books, 1991, pp. 7-71.

<sup>72</sup>*Atemloss* ( *Il respiro*), il programma per la produzione Schauspielhaus di Francoforte sul Meno della sua ultima opera teatrale *Heldenplatz* (nella stagione invernale 1995/96). Un attacco di pleurite nel 1948 segnò l'inizio di una serie di disturbi polmonari che lo fecero ricoverare in un sanatorio fino al 1951. Da allora fino alla sua morte nel 1989, soffrì di una malattia simile alla tubercolosi.

<sup>73</sup>Martin Esslin, "A Drama of Disease and Derision: The Plays of Thomas Bernhard", in *Modern Drama*, Vol. 23 (1980), pp. 367-84; p. 377.

di Bernhard occupano il palcoscenico, passando semplicemente il tempo con parole e luoghi comuni, prima che l'inevitabile accada. L'uso di Bernhard della ripetizione linguistica e dell'inversione può forse essere ricondotto alla sua educazione musicale: il dialogo è scritto in versi liberi e le sue azioni sono chiamate "movimenti".

Bernhard scrisse due spettacoli teatrali negli anni '70 che trattano della guerra e dell'Olocausto: *Die Jagdgesellschaft* (ital. *La brigata dei cacciatori*, 1974) e *Vor dem Ruhestand. Eine Komödie der Deutschen Seele* (ital. *Prima della pensione. Una commedia dell'anima tedesca*, 1979). Miravano specificamente alla negazione collettiva austriaca del passato nazionalsocialista. Come notò Christabel Bielenberg nei suoi ricordi del tempo di guerra, l'incorporazione dell'Austria nel Reich, noto come "lo stupro dell'Austria", fu in realtà una mossa sostenuta dal popolo austriaco: "Lo stupro, un corno! l'intera nazione era in festa."<sup>74</sup> L'evento fu caratterizzato da folle esultanti e saluti entusiasti. Fu visto come il ritorno di Hitler a casa e il ritorno dell'Austria tra le braccia del Reich tedesco. Il mito dello "stupro dell'Austria" fornì un eccellente alibi morale e psicologico per gli austriaci che misero l'onere dell'Olocausto sulle spalle della nazione tedesca. La negazione è il tema principale di Bernhard. Il riassorbimento degli ex nazisti nel governo austriaco – nazionale e locale – fu più endemico che in Germania perché non vi fu mai una de-nazificazione estesa dopo la guerra. Bernhard usa sempre la parola "tedesco" quando si riferisce ad "austriaco". C'è solo una *Heimat*, una "Patria". Bernhard tocca un nervo scoperto nel suo pubblico austriaco utilizzando il simbolismo e le parole chiave che collegano l'Austria al suo passato nazionalsocialista. Il pubblico di Bernhard, la società austriaca stessa, svolge il ruolo chiave in un enorme quadro teatrale. *La brigata dei cacciatori*, ad esempio, si affida a un delicato quadro simbolico che suggerisce che i protagonisti condividano segreti colpevoli. Ad esempio, c'è bisogno di "silenzio"; la neve continua copre tutto e le "cacce" in Polonia sono ancora molto popolari. Il Generale, pieno di sensi di colpa e ora nascosto, ama la principessa a causa della "malattia degli occhi" che la rende cieca. È anche affezionato alla moglie del servo che ha avuto una tiroidectomia andata storta, togliendole la capacità di parlare. Si ha la sensazione che Bernhard stia prendendo in giro il suo pubblico e rendendolo il bersaglio delle sue battute sarcastiche:

Il teatro di Bernhard, quindi, non mi sembra semplicemente essere comico in pratica, ma probabilmente il principale effetto comico da esso prodotto è quello del pubblico che lo prende solennemente come una tragedia. La persona che ne è davvero divertita, quella che ha la risata migliore, è lo stesso drammaturgo... Il lavoro di Bernhard è pieno di osservazioni che mostrano un odio ardente non solo delle masse umane in generale, ma del pubblico teatrale in particolare... i consumatori di cultura.<sup>75</sup>

Sono i "consumatori della cultura" i soggetti del suo dramma, gli austriaci conservatori:

Come tale, Bernhard non può essere classificato un nichilista. Sarebbe più adatto chiamarlo un burlone, poiché ha perfezionato una forma di

<sup>74</sup>Christabel Bielenberg, *The Past is Myself*, Corgi Books, 1984, p. 33.

<sup>75</sup>Esslin, "A Drama of Disease and Derision: The Plays of Thomas Bernhard", pp. 379-82.



dramma in cui il pubblico non è più osservatore passivo, bensì il soggetto attivo e la vittima di un inganno gigantesco.<sup>76</sup>

O come afferma il Generale riguardo allo "Scrittore" ne *La brigata dei cacciatori*,

Attento a ciò che dici  
 questo signore  
 mette tutto quello che vede sul palco  
 pensa  
 a ciò di cui vuoi parlare  
 e a ciò che preferiresti non dire  
 perché apparirà  
 sul palco  
 come qualcosa di filosofico  
 sul palco  
 che non è altro che impudenza  
 Questo signore ti trasformerà in un'operetta<sup>77</sup>

E, in effetti, l'elenco del cast de *La brigata dei cacciatori* sembra l'elenco del cast di un'operetta viennese: il Generale, la moglie del Generale, lo scrittore, il taglialegna, i ministri, il principe, la principessa e il cuoco. Come nella maggior parte delle operette, la trama è derivativa. Un Generale e sua moglie vivono in una grande casa nella foresta. Uno scrittore e alcuni ministri sono stati invitati. Due drammi famosi forniscono la trama de *La brigata dei cacciatori: Il giardino dei ciliegi* e *Il gabbiano*. Come ne *Il giardino dei ciliegi*, il passato sta marcendo e deve essere tagliato via. Il Generale e sua moglie si lamentano delle imminenti attività dei taglialegna che si devono mettere a tagliar alberi a causa di "una malattia terminale". La moglie del Generale (una combinazione di Masha e Arkadina) esorta lo scrittore a giocare a carte con lei. Ne *Il gabbiano* (Atto IV), Masha commenta che il gioco del lotto è noioso ma almeno dà qualcosa da fare, e la moglie del Generale gioca a carte per "passare il tempo". Alla fine de *La brigata dei cacciatori*, in parallelo col suicidio di Kostya, il pubblico sente uno sparo e presuppone che il Generale si sia suicidato.

Il giochi intertestuali di Bernhard hanno uno scopo duplice: primo, servono da abbreviazione semiotica per il pubblico — abbatti una foresta a colpi d'ascia e immediatamente vengono in mente connotazioni di una società corrotta e transitoria. Secondo, evidenziano che il dramma, come la vita e la società, è artificio. Ciò è particolarmente vero della società austriaca, sostiene Gitta Honneger, dove l'identità nazionale è diventata il suo identikit da cartolina: operetta, arte d'Alto Barocco, torta *cremeschnitte*, e Arthur Schnitzler.<sup>78</sup> Questa cultura è stata consapevolmente costruita per nascondere la vera identità dell'Austria come partner della Germania nella Soluzione Finale. Ne *La brigata dei cacciatori* il Generale (ritenuto essere un criminale di guerra nascosto nell'isolamento della foresta) sta per essere rimosso dal governo perché la sua vera storia è sul punto d'essere scoperta. Non è la questione etica di ciò che un individuo

<sup>76</sup>Nicholas Eisner, "Theatertheater/Theaterspiele. The Plays of Thomas Bernhard" in *Modern Drama* (30 marzo 1987), pp. 104-114; p. 112.

<sup>77</sup>Thomas Bernhard, *The Hunting Party*, trad. ingl. Gitta Honneger, *Performing Arts Journal*, Vol. V, Nr. 1 (1980), pp. 96-131; p. 114.

<sup>78</sup>Gitta Honneger, "The Hunting Party", p. 98.

ha fatto durante la guerra che è cruciale, ma la possibilità della sua scoperta. Come dice la moglie del generale:

Per decenni lo hanno sfruttato  
 ha ottenuto per loro le rispettive posizioni  
 ora vengono a forzare  
 mio marito a dimettersi.<sup>79</sup>

Bernhard usa temi e tecniche dell'assurdo per sottolineare l'ipocrisia della società austriaca. L'Austria moderna è costruita su cadaveri storici. I rituali rinforzano l'oblio. Le strutture sociali sono paraventi. La lingua è un artificio che copre la verità. Ciò è evidenziato dall'uso del versetto da parte di Bernhard, in una forma barocco-arcaica che va contro il flusso naturale della parola. L'uso mantrico e ripetitivo delle parole, specialmente nei suoi romanzi, ipnotizza il lettore e lo spinge avanti inesorabilmente. Gli austriaci si sono ritirati in una falsa identità e alta cultura per coprire il loro passato barbarico. La morte e la paura della punizione sono le preoccupazioni centrali dei personaggi. Come Beckett, Bernhard si preoccupa "del silenzio che si espande oltre/nella follia/nel nulla", e il fatto che tutto ciò di cui l'Uomo si preoccupa in questa vita è semplicemente "passare il tempo/nient'altro che passare il tempo perché", perché "siamo morti/tutto è morto/tutto in noi è morto/tutto è morto".<sup>80</sup>

*Prima della pensione. Una commedia dell'anima tedesca* è un dramma più specifico nei suoi riferimenti al coinvolgimento dell'Austria nella guerra.<sup>81</sup> Fu scritto un anno dopo l'affare Filbinger del 1978, in cui fu rivelato che il presidente del Baden-Württemberg aveva condannato a morte un soldato della Wehrmacht nel maggio 1945 dopo la resa incondizionata. Il "crimine" del soldato era stato un'osservazione antinazista. Dopo le sue riluttanti dimissioni, Filbinger dichiarò che "Ciò che era giusto nel Terzo Reich non può essere sbagliato oggi".<sup>82</sup> L'opera teatrale fu quindi di grande attualità. La storia presentata da Bernhard parla di un giudice austriaco contemporaneo, Rudolf Hoeller, precedentemente Kommandant di un campo di concentramento, che dopo la guerra si nascose clandestinamente per poi riprendere la sua vita, dieci anni dopo, come se nulla fosse successo. Come Filbinger, il giudice Rudolf è totalmente privo di pentimento: desidera ardentemente il giorno in cui potrà indossare di nuovo la sua uniforme delle SS in pubblico, ma per ora deve nascondere il suo vero passato. Come il Generale ne *La brigata dei cacciatori*, Rudolf insiste per avere un sordomuto come suo servitore e cerca l'isolamento tra gli alberi.

L'azione si svolge il giorno in cui Rudolf celebra annualmente il compleanno di Himmler con le sue due sorelle zitelle: Clara, una paraplegica storpiata durante l'avanzata degli Alleati e Vera, amante di Rudolf. Come concordano Vera e Rudolf, "è meglio tenere le cose in famiglia". Questo rituale ogni anno prevede che il giudice si vesta con la divisa delle SS e costringa Clara a radersi la testa e indossare il "pigiamama" di un'internata di campo di concentramento. Ex comunista, Clara deve sottomettersi

<sup>79</sup>Bernhard, *The Hunting Party*, p. 110.

<sup>80</sup>*Ibid.*, pp. 103, 104, 119 rispettivamente.

<sup>81</sup>Thomas Bernhard, *Eve of Retirement. A Comedy of the German Soul*, trad. Janos Bruck London, s.d. Inedito. Edizione folio per cortesia del traduttore.

<sup>82</sup>Rolf Hochhuth scoprì la storia di Hans Filbinger, Presidente del Baden-Württemberg appartenente all'Unione Cristiano-Democratica. Inizialmente Filbinger si rifiutò di dimettersi ed ebbe un sorprendente supporto popolare. Citazione presa da Rabinbach/Zipes, *Germans And Jews Since The Holocaust — The Changing Situation In West Germany*, p.211.

ai giochi rituali di dominatore e vittima. Vera e Rudolf si rifiutano di mandare Clara in una casa di cura perché non possono esistere senza la loro vittima. Definiscono i loro ruoli e la loro identità esclusivamente in termini dell' "altro", il perseguitato. Come in *A porte chiuse* di Sartre, tutti e tre i personaggi sono uniti insieme, che piaccia o no, in un rituale infinito di sadismo e necessità. Rudolf deve umiliare Clara e minacciare Vera. Clara ha bisogno che sia Rudolf che Vera si prendano cura di lei. Vera ha bisogno dell'amore di Rudolf che può raggiungere solo affermando le di lui convinzioni e provvedendo ai suoi bisogni. I rituali che Vera e Rudolf mantengono sono "prove" per i "tempi migliori" — quando non dovranno più tenere per se stessi, nascosti, i loro giochi o celebrazioni:

Vera:— E la maggioranza pensa esattamente come noi  
che la maggioranza si sia nascosta è ciò che è così terribile  
è assurdo  
la maggioranza pensa come noi e può farlo solo in segreto  
Anche quando affermano il contrario  
sono ancora nazionalsocialisti<sup>83</sup>

L'Austria è una società corrotta e in decomposizione. Gli ex nazisti si sono infiltrati in tutto il paese. Nel terzo atto, Vera e suo fratello, scorrendo un album dei suoi anni come Kommandant, si imbattono in una foto di un presidente della Repubblica Federale nella sua uniforme della Gioventù Hitleriana. "Vedi cosa diventano i bravi ragazzini, se sono diligenti!" afferma Vera con amore.<sup>84</sup> Bernhard probabilmente si riferiva a Carl Carstens, ex membro del Partito nazista che divenne presidente della Repubblica Federale Tedesca nel 1978. Rudolf e i suoi colleghi al lavoro stanno aspettando il loro momento, quando il nazionalsocialismo si risolleverà dalle ceneri. La democrazia, a loro avviso, è un errore, imposto all'Austria dagli Alleati:

Un giorno i tedeschi si renderanno conto Cosa hanno fatto di loro gli americani.<sup>85</sup>

Rudolf e Vera rimangono impenitenti e speranzosi per il futuro. Clara continua a sopportare come vittima. Ironicamente, Rudolf ha un infarto alla fine del dramma e Vera è costretta a chiamare un medico ebreo mentre dice a Clara, la vittima, che le condizioni di Rudolf sono tutta colpa sua. È la natura del persecutore necessitare di una vittima. Secondo Bernhard, la società austriaca avrà sempre bisogno delle sue vittime a causa della propria natura corrotta. Non avendo una vera identità propria, ad eccezione del kitsch turistico descritto da Honneger, l'Austria può solo raggiungere rispetto di sé denigrando l' "altro".

### ***Holocaust***

Poi nel 1979 si verificò quello che può essere descritto solo come un fenomeno nazionale. Laddove critici, intellettuali, storici e artisti avevano fallito, una miniserie televisiva americana di seconda categoria riuscì a suscitare un vero sfogo emotivo e

<sup>83</sup>Bernhard, *Eve of Retirement*, p. 3.26.

<sup>84</sup>*Ibid.*, p. 3.23.

<sup>85</sup>*Ibid.*, p. 2.11

una nuova valutazione del ruolo del tedesco medio nello sterminio sistematico dei non-ariani. *Holocaust* di Gerald Green venne trasmesso dalla televisione della Germania occidentale il 22, 23, 25 e 26 gennaio 1979, seguito da dibattiti televisivi nazionali in diretta. L'intenzione iniziale di Westdeutscher Rundfunk era di trasmettere la serie insieme a tutte e otto le reti regionali. Tuttavia, quattro delle otto rifiutarono principalmente per "motivi estetici" e si opposero a "inesattezze storiche": un telefono tedesco aveva uno squillo americano; la Gioventù hitleriana veniva mostrata in divise invernali d'estate; la gente entrava nelle camere a gas coi capelli.<sup>86</sup> Inoltre, non aveva avuto successo quando la miniserie era stata trasmessa negli Stati Uniti.

La reazione nella Germania occidentale fu alquanto diversa. Dopo la prima trasmissione di lunedì 22, lo staff televisivo ricevette più di 5000 telefonate principalmente di natura confessionale. Molti di coloro che chiamavano offrivano prove di aver saputo o di aver partecipato alla decimazione degli ebrei. Molte chiamate venivano da giovani adulti che volevano parlare del silenzio dei genitori. Si stima che venti milioni di tedeschi avessero guardato la trasmissione, il quaranta per cento di tutte le famiglie con una televisione.<sup>87</sup> Nelle settimane prima e mesi dopo la trasmissione, i giornali e le riviste della Germania occidentale furono pieni di articoli sull'Olocausto e sui suoi sopravvissuti. Questa serie televisiva aveva riportato l'Olocausto nell'arena pubblica. La serie, come scrisse Jean Paul Bier, "distrusse un tabù e creò un clima favorevole alla discussione in famiglia, a scuola o al lavoro, che fino a quel momento era stato represso".<sup>88</sup>

Il suo effetto fu così potente che il 31 dicembre 1979, quando lo Statuto delle Limitazioni per i Criminali di Guerra stava per scadere, *Holocaust* fu menzionato nel dibattito parlamentare con il risultato che lo Statuto fu prorogato indefinitamente.<sup>89</sup> Il processo di Düsseldorf alle ex guardie a Maidanek si trascinava senza molta attenzione sin dal 1974 ma, quando quattro degli undici imputati furono assolti, ci fu un grande clamore pubblico per la decisione e la durata del processo.<sup>90</sup>

Sebbene la serie non fosse stata proiettata nella Germania orientale, circa il settantacinque per cento dei televisori nell'Est poteva ricevere stazioni televisive occidentali attraverso un dispositivo che poteva essere acquistato a buon mercato sul mercato nero.<sup>91</sup> Westdeutscher Rundfunk ricevette telefonate appassionate dall'Est con un tono emotivo simile alle telefonate fatte in Occidente.<sup>92</sup> La miniserie fu trasmessa sei settimane dopo in Austria. Sebbene l'evento venisse praticamente ignorato dalla stampa austriaca, vennero fatte più telefonate pro capite alla stazione trasmittente, l'ORF, di quante ne fossero state fatte a Westdeutscher Rundfunk. Tuttavia, come per confer-

<sup>86</sup> Andrei S. Markovits e Christopher S. Allen, "The German Conscience", in *The Jewish Frontier* (Aprile 1979), pp. 13-17; p. 13.

<sup>87</sup> Jeffrey Herf, "The Holocaust Reception in West Germany, Right, Centre, and Left", in Rabinbach/Zipes, *Germans and Jews Since the Holocaust*, pp. 208-33; p. 209.

<sup>88</sup> Jean Paul Bier, "The Holocaust, West Germany and Strategies of Oblivion, 1947-1979", in Rabinbach/Zipes, *Germans and Jews Since the Holocaust*, pp. 185-203; pp. 202-3.

<sup>89</sup> Herf, "The Holocaust Reception in West Germany, Right, Centre, and Left", p. 226.

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 225.

<sup>91</sup> Demetz, *After the Fires*, p. 117.

<sup>92</sup> Markovits/Allen, "The German Conscience", p. 16.

mare l'opinione di Thomas Bernhard sugli austriaci, un quinto dei chiamanti, secondo l'ORF, espresse opinioni antisemite.<sup>93</sup>

Le sette ore di durata dello sceneggiato, diretto da Marvin J. Chomsky, sono incentrate sulle vite parallele di tre famiglie: Erik e Marta Dorf; il loro ex dottore ebreo Josef Weiss e sua moglie Berta, con i loro figli Rudi, Karl e Anna; Karl si sposa con la terza famiglia, gli Helms - ariani tedeschi.

Il film inizia col ricevimento di nozze nel 1935 di Karl Weiss e Inga Helm-Weiss (interpretato da James Woods e Meryl Streep). Entrambe le parti sono totalmente ignare delle ramificazioni politiche di un tale matrimonio misto, come ignari lo sono anche la maggior parte dei rispettivi parenti. Il 1935 fu l'anno in cui furono approvate le leggi di Norimberga. I Weiss si considerano "veri e propri tedeschi" anche se Josef è originario di Varsavia, dove vive ancora suo fratello Moses. Seduti attorno al tavolo nella sala del rinfresco ci sono il fratello di Inga, in alta uniforme della Wehrmacht, e un parente distante – Heinz Müller – che sfoggia una spilla del Partito nazista. In questo modo la trama è stabilita e il pubblico può già prevedere quale saranno le conclusioni.



Figura 4.9: Meryl Streep all'epoca di *Holocaust*, nel 1979

Le vite dei singoli membri della famiglia si intersecano opportunamente con eventi in tutta la geografia europea nei momenti chiave della storia: il prete di Inga, guarda caso, è proprio padre Lichtenberg;<sup>94</sup> Moses partecipa all'insurrezione del Ghetto di Varsavia; Rudi sta viaggiando attraverso la campagna russa quando incontra gli orrori di Babij Jar<sup>95</sup> ed Erik Dorf da solo crea il programma politico dell'eufemismo linguistico nazista. "Reinsediamento, signori, per favore", ammonisce rivolgendosi ad un trascurato Eichmann e pedante Himmler. Ci sono anche alcuni momenti di dialogo e recitazione veramente brutti, tuttavia *Holocaust* nel complesso è uno sceneggiato avvincente ed emotivo. La sua narrativa improbabile, che copre la maggior parte dei problemi e degli eventi, lo rende comunque uno strumento educativo sintetico ed efficace.

Ciò che rese la serie uno spettacolo così emozionante per il pubblico tedesco fu il punto di vista dal quale veniva raccontato: gli spettatori sono costretti a empatizzare con una famiglia ebraica (i Weiss) e identificarsi negli Helms e nei Dorf. *Holocaust* è la storia di come i comuni tedeschi risposero al nazionalsocialismo, come abbracciarono

<sup>93</sup> Andrei S. Markovits & Rebecca S. Hayden, "Holocaust, Before and After The Event. Reactions in West Germany and Austria", in Rabinbach/Zipes, *Germans and Jews Since the Holocaust*, pp. 234-57; p. 241.

<sup>94</sup> Monsignor Bernhard Lichtenberg (1875–1943) della Cattedrale St. Hedwig a Berlino, fu internato a Dachau per aver pregato pubblicamente per gli ebrei.

<sup>95</sup> Gilbert, *The Holocaust*, pp. 202: Un enorme burrone fuori Kiev dove oltre 30.000 ebrei e civili russi furono massacrati con mitragliatrici e poi sepolti.

l'ideologia o accettarono il sistema e come alcuni di loro lo resistettero. Nonostante l'apparizione di Heydrich, Himmler ed Eichmann, l'unica immagine di Hitler è inserita con un filmato documentario originale o nei ritratti che adornano le pareti degli uffici nazisti. L'autore di *Mein Kampf* non è necessario alla narrazione dell'Olocausto: il film illustra l'ascesa del "piccolo uomo"; il tedesco comune; lo scribacchino e l'apolitico.

Ciò si vede molto chiaramente nel personaggio di Erik Dorf e della sua ambiziosa consorte, Marta. Avvocato brillante ma disoccupato nel 1935, Erik si preoccupa solo di trovar sufficiente denaro per sfamare la famiglia e procurarsi le medicine per curare la malattia cardiaca della moglie. Nonostante la sua antipatia per i "delinquenti" nazisti, accetta un modesto impiego come uno degli aiutanti di Heydrich (interpretato dall'attore David Warner, di origini ebraiche). A disagio nell'uniforme e incapace di fare il saluto nazista in maniera convincente, le sue preoccupazioni familiari lo fanno invischiare sempre più a fondo nel labirinto nazista. Grazie alla sua mente brillante di avvocato, la sua abilità di essere freddo e obiettivo, riesce a distanziarsi emotivamente dal suo lavoro e dal giudizio etico, mantenendo una normale vita familiare. Ciò viene dimostrato simbolicamente dalla creatività di Dorf nell'area dell'eufemismo politico e morale. È inoltre manifesto nell'eliminazione del suo "io" morale ed emotivo riguardo al fato degli ebrei. Come spiega al suo collega durante la Conferenza di Wanssee: "Dopo che hai ammazzato dieci ebrei, è più facile ammazzarne cento e poi mille." Gli altri nazisti hanno un aspetto piuttosto rettiliano, col loro sbattere di tacchi, il fare oleaginoso e lascivo: Heinz Müller (stupratore); Heydrich (alcolista); Eichmann (fisicamente insufficiente); Himmler (vampiresco); Marta (Lady Macbeth). I tedeschi sono dipinti o come gente comune o come mostri. Erik Dorf colma l'abisso per illustrare come si può mutare.

L'altro filo narrativo principale è quello della famiglia Weiss. Green forza i telespettatori tedeschi ad empatizzare con la prospettiva ebraica. Durante lo svolgimento dello sceneggiato siamo testimoni di come ogni membro della famiglia (ad eccezione di Rudi) venga ammazzato. Josef Weiss è deportato a Varsavia dove si unisce al fratello Moses, nel ghetto. La sua figlia quindicenne, Anna, rimanendo a Berlino viene ripetutamente violentata dai nazisti, ha una crisi nervosa e viene gasata con monossido di carbonio in una "clinica" in cui era stata ricoverata per un "trattamento speciale". Karl è il primo a soffrire. È spedito a Buchenwald nel 1938 dalla Gestapo per crimini non meglio specificati. Il fatto che egli abbia sposato una bella donna ariana è sicuramente il motivo principale. Viene poi trasferito a Terezin a causa delle sue abilità artistiche. L'imbroglio del campo "modello" è rivelato in tutta la sua ipocrisia. Viene torturato a causa di alcuni disegni "politici" da lui eseguiti e deportato a Auschwitz. Non prima però che sua moglie Inga lo abbia seguito a Terezin, avendo richiesto di essere denunciata in modo da riunirsi a lui. Non ne aveva avuto notizie sin dal 1938. Karl ha perso le mani a causa delle torture subite ed è inabile al lavoro. Morente per denutrizione ad Auschwitz, afferra un pezzo di carbone tra i moncherini e cerca di disegnare ciò che vede. Muore di fame poco prima della liberazione. Rudi, il figlio più giovane di Josef e Berta, si unisce ai partigiani e sposa una ragazza cieca che viene uccisa in azione. Rudi però sopravvive ed emigra in Palestina. Tutti gli aspetti dell'Olocausto sono contenuti ordinatamente e cronologicamente in questa struttura narrativa. Tuttavia, è la sopravvivenza di Rudi che crea uno dei maggiori problemi rappresentativi.

Berta, Josef e Karl cercano ripetutamente di ignorare i cambiamenti politici, riponendo la loro fiducia nella vera Germania: la Germania di Goethe, Schiller e Kant. Perfino la perdita di Karl e Anna non convince Berta e Josef che la follia nazista non sia transitoria. È solo quando marito e moglie si riuniscono nel ghetto di Varsavia e apprendono del vero stato dei "campi di lavoro" che decidono di partecipare alla resistenza segreta. Moses partecipa attivamente all'insurrezione e muore la morte di un eroe. La ripetuta acquiescenza di Berta e Josef porta solo a ulteriore sofferenza. Muoiono separatamente nelle camere a gas di Auschwitz. Rudi, d'altra parte, lascia Berlino in fase iniziale per darsi da fare. I suoi istinti combattivi e la sua filosofia pragmatica lo aiutano a sopravvivere. Agli ebrei ortodossi e al loro punto di vista viene assegnato poco spazio. Sono identificati come vittime e mostrati solo per enfatizzare la loro condizione patetica. I collaboratori, in particolare la polizia ebraica nel ghetto di Varsavia, sono abbozzati con disprezzo. Moralmente, il film è chiaro nel suo atteggiamento verso coloro che hanno reagito e coloro che sono andati come "pecore al macello". L'identità ebraica dopo la guerra è legata alla creazione dello stato di Israele. Rudi decide di andare in Palestina. È l'unico modo possibile per ricominciare la vita. Come dice un volontario del Gruppo di Inseguimento Israeliano alla ricerca di sopravvissuti, "Abbiamo bisogno di combattenti come te". È interessante notare che Gerald Green tagliò quest'ultima scena dalla versione cinematografica tedesca. Consapevole di come la nozione di Israele quale simbolo di ripagamento morale per l'Olocausto sarebbe stata accolta dal pubblico tedesco, eliminò la partenza di Rudi verso il tramonto.<sup>96</sup>

Le figure di Inga Helms (Meryl Streep) e Zio Kurt Dorf (Robert Stephens) come "buoni tedeschi" avevano lo scopo di illustrare che una scelta fosse possibile. Inga è elevata al livello di santa. Il suo amore altruistico per il marito la porta a subire ripetuti stupri per mano di suo cugino, Heinz Müller, ora Kommandant di Buchenwald, per garantire l'arrivo sicuro delle sue lettere a Karl. Dopo aver seguito volontariamente suo marito a Terezin, rimane incinta e nonostante la minaccia dell'esecuzione decide di andare avanti con la gravidanza. È la bellissima, coraggiosa vittima tedesca. È inoltre una dei tedeschi che sopravvivono alla guerra e continueranno a creare una società migliore, simboleggiata dalla nascita del figlio di Karl. Lo zio Kurt Dorf, ingegnere civile, finisce per supervisionare la costruzione di strade nelle immediate vicinanze di Auschwitz usando il lavoro forzato degli internati nel campo. Di fronte alla verità sulla situazione di Auschwitz, cerca di fare il possibile per assicurare ulteriori razioni di cibo per coloro che lavorano sotto di lui, incluso il dottor Weiss. Alla fine della guerra va a trovare Marta e i suoi figli per rivelare la vera natura di Erik. Kurt si incolpa di non aver fatto di più per cambiare la situazione. Sapeva cosa stava succedendo, ma se ne stette da parte e ora si vergogna amaramente. Kurt Dorf rappresenta un esempio per molti tedeschi comuni che si erano comportati allo stesso modo.

Tuttavia, invece di agire come esemplari "scelti", Kurt Dorf e soprattutto Inga Weiss si ponevano anche come rappresentanti della "vera" Germania allo stesso modo del Generale Harras in *Il Generale del diavolo* o di Kurt Gerstein ne *Il Vicario*. La loro caratterizzazione "realistica" come tedeschi era in netto contrasto con quella di Himmler, Eichmann e Heydrich come nazisti demoniaci. Come tale, i nazisti dal saluto scattante stavano al di fuori della razza umana e della nazione tedesca allo stesso modo di Schmidt-Lausitz di Zuckmayer e del Dottore di Hochhuth.

<sup>96</sup>Herf, "The Holocaust Reception in West Germany, Right, Centre, and Left", p. 233.

Alla fine degli anni '70, circa 20.000 giovani appartenevano a gruppi neonazisti.<sup>97</sup> Questa era una prova inquietante dell'incapacità di discutere del passato e della questione dell'antisemitismo. Per i giovani credere che la popolazione ebraica tedesca (circa 30.000) rappresentasse una minaccia alla sicurezza nazionale, dimostrava che là fuori c'era una generazione male informata. Questo aiuta anche a spiegare perché lo storico britannico negazionista di destra, David Irving, diventasse un autore di bestseller nella Germania occidentale. Sosteneva che Hitler avesse poca o nessuna conoscenza della Soluzione Finale. Se Hitler stesso non era a conoscenza di ciò che stava accadendo sui vari fronti, come poteva esserne consapevole il tedesco medio?

L'attività antisemita dei gruppi di destra raggiunse il culmine il 18 gennaio 1979 quando una stazione televisiva a Coblenza fu bombardato pochi giorni prima della trasmissione di *Holocaust*.<sup>98</sup> Quella sera, un documentario, *La Soluzione Finale*, doveva essere trasmesso come informazione di base. Mezz'ora dopo un'altra bomba esplose in una stazione di Münster.<sup>99</sup> Jeffrey Herf sostiene che la trasmissione di *Holocaust* e le discussioni che seguirono non influenzarono gli atteggiamenti più radicati prevalenti in Germania. Il pubblico reagì in modo superficiale. I tedeschi occidentali dalla fine della guerra avevano imparato che le apparenze fossero la cosa più importante. Il modo in cui reagirono a determinati eventi venne analizzato sulla scena internazionale. L'antisemitismo era ancora un problema sociale in Germania. Nel 1979, ad esempio, un insegnante ebreo-tedesco a Berlino fu sottoposto ad abusi antisemiti nella sua stessa classe. Ci fu forte indignazione perché le autorità avevano esitato nel perseguire la sua denuncia.<sup>100</sup>

Nella settimana successiva alla trasmissione di *Holocaust*, un giornale bisettimanale, il *Pflasterstrand* di Francoforte, pubblicò una serie di articoli mettendo a confronto varie atrocità commesse nel corso dei secoli. "Dieci anni fa, ci fu un secondo Auschwitz. Si chiamava Vietnam", sosteneva uno dei pezzi.<sup>101</sup> La critica di Andrei S. Markovits e Rebecca S. Hayden riguardo alla ricezione del programma televisivo mostrò alcune conclusioni sorprendenti. Di tutte le telefonate alle reti televisive e le lettere apparse sulla stampa, la lamentela più comune era che il film fosse ingiusto nei confronti dei tedeschi. Ripetutamente, le persone si lamentarono della mancanza di attenzione data alla sofferenza dei prigionieri di guerra tedeschi da parte dei russi, l'espulsione dei tedeschi dalle parti orientali dell'ex Reich. Un'altra lamentela fu che il fascismo fosse descritto come una qualità unicamente teutonica. Si sosteneva che i tedeschi avrebbero dovuto girare un film sugli americani della CIA, sul Vietnam e sulla decimazione degli indiani nordamericani.<sup>102</sup> Un cinema a Francoforte, dopo aver proiettato *Exodus* e *The Diary of Anne Frank*, presentò una serie di documentari sulla situazione palestinese sostenendo che i media principali si erano concentrati sulla sofferenza degli ebrei ma non su quella degli arabi.<sup>103</sup> Le reazioni, quindi, agirono su tre livelli per

<sup>97</sup> *Ibid.*, p. 210.

<sup>98</sup> Markovits/Hayden, "Holocaust, Before and After The Event. Reactions in West Germany and Austria, in Germans and Jews Since the Holocaust", p. 240.

<sup>99</sup> *Ibid.*

<sup>100</sup> Herf, "The Holocaust Reception in West Germany, Right, Centre, and Left", p. 210.

<sup>101</sup> *Ibid.*, p. 222.

<sup>102</sup> Markovits/Hayden, "Holocaust, Before and After The Event. Reactions in West Germany and Austria", p. 247; si veda anche Markovits e Allen, "The German Conscience", in *The Jewish Frontier* (Aprile 1979), pp. 13-17.

<sup>103</sup> Herf, "The Holocaust Reception in West Germany, Right, Centre, and Left", p. 226.



diluire la realtà storica dell'Olocausto. In primo luogo, la richiesta di analogia politica per confrontare piuttosto che contrastare le atrocità ridusse la scala della decimazione ebraica. In secondo luogo, la responsabilità della Soluzione Finale venne data a pochi pazzi maniaci. In terzo luogo, empatia per gli ebrei durante la guerra venne ridotta nel paragonare le azioni israeliane nei confronti dei palestinesi negli anni '70.

Questo tipo di contraccolpo, soprattutto da parte della sinistra, indusse una scrittrice ebreo-tedesca, Lea Fleischmann, a scrivere un libro nel 1980 intitolato *Dies ist nicht mein Land* (*Questa non è la mia patria*). Disgustata dall'amnesia storica dei suoi contemporanei e dalla riluttanza della sinistra a riesaminare la questione dell'antisemitismo, emigrò in Israele nel 1980. Fu seguita da un altro scrittore ebreo-tedesco, Henryk Broder, l'anno successivo. Al *Der Spiegel*, poco prima di andarsene, Broder disse che c'era ben poco da distanziare i suoi contemporanei tedeschi dalla generazione dei loro genitori. Dichiarò che il crescente antisionismo nella Germania occidentale non era altro che un'espressione perversa dell'antisemitismo:



Figura 4.10: Henryk Broder (2007)

C'è molto da criticare su Israele,  
ma mi chiedo perché l'oppressione dei palestinesi da parte degli ebrei  
causi più agitazione, ad esempio dell'oppressione dei curdi da parte di  
turchi, persiani e arabi.<sup>104</sup>

La trasmissione televisiva ebbe il maggiore impatto sui giovani. *Holocaust* dimostrò che molti giovani erano sinceramente ignoranti del periodo nazista. Ci fu la richiesta che *Holocaust* fosse proiettato nelle scuole come parte del curriculum nazionale. Quando il governo stampò 20.000 copie di un opuscolo documentativo che offriva materiale storico aggiuntivo, oltre trecentomila tedeschi chiesero di ricevere copie per posta.<sup>105</sup>

## Conclusione

Gli scrittori degli anni '70 usarono motivi e personaggi che ricordano la narrativa dell'immediato dopoguerra. Il personaggio espressionista "Teschi di morte" in *Bambini della domenica* di Reinshagen, per esempio, e i bambini innocenti e i giovani soldati distrutti da generali indifferenti, condividono parallelismi con gli scritti di Borchert e del primo Böll. Perfino gli iconoclasti incorporarono elementi del dopoguerra nei loro scritti. Il *denouement* de *Il matrimonio di Maria Braun* di Fassbinder, per esempio, ha lo scopo di illustrare l'alto prezzo dell'amnesia storica. Maria distrattamente apre il rubinetto della stufa a gas senza accenderla, mentre cerca i fiammiferi per accendersi una sigaretta. Maria e il suo amante vengono uccisi dall'esplosione che ne deriva.

<sup>104</sup>Tradotto da Jack Zipes, in Rabinbach/Zipes, *Germans and Jews Since the Holocaust*, pp. 44-5.

<sup>105</sup>Demetz, *After the Fires*, p. 29.

Questo finale sottolinea il legame tra la Germania nazista e la Repubblica Federale tramite il simbolismo del gas dimenticato aperto. Ciò che rimane dimenticato alla fine tornerà in superficie e causerà distruzione. La scelta del gas può essere intesa come ironica da parte di Fassbinder ma, come il suicidio dei genitori di Beckmann col gas in *Fuori davanti alla porta* di Borchert e la morte di Lene in *Germania pallida madre* di Sanders-Brahms, c'è anche l'inferenza che tutte le parti coinvolte nella guerra sono unite nella morte mediante un simbolismo comune. Ciò porta a un processo di livellamento confrontando le somiglianze senza contrapporvi differenze cruciali. *Bambini della domenica* e *Il matrimonio di Maria Braun* dimostrarono che in Germania c'era ancora bisogno di piangere per la perdita e la distruzione.

Anche *I cannibali* ricorda il dramma del dopoguerra, in particolare *Dr Korczak e i bambini*. Entrambi cercano di distanziare i personaggi dal pubblico attraverso il casting. Ne *I cannibali*, i detenuti del campo sono interpretati da attori che interpretano i figli degli internati che nel corso della pièce interpretano i padri stessi e, come in *Dr Korczak*, oggetti inanimati. I personaggi vengono quindi rimossi due volte: come attori nel teatro e come attori nella loro storia più anteriore. Tabori si occupa di idee più universali che derivano dal suo interesse per scrittori esistenzialisti come Beckett. In particolare, tuttavia, è interessato all'identità ebraica dopo la morte di Dio. Cosa significa essere ebrei laici e cosa significa l'idea di un universo senza Dio per l'identità collettiva ebraica?

Thomas Bernhard fu, in una certa misura, l'unico scrittore che coinvolse il suo pubblico nella colpa di un evento specifico. Ironia della sorte, raggiunge questo obiettivo rielaborando elementi di testi classici. Il risultato di Bernhard si può trovare nel livello di scandalo che creò. Ovviamente aveva toccato un nervo scoperto, costringendo gli austriaci a riflettere su ciò che avrebbero preferito dimenticare.

## 4.3 Israele. Distruzione degli idoli

### Introduzione

Il 1967 si rivelò uno spartiacque nella scrittura politica israeliana. Come in Germania, il successo della Guerra dei Sei Giorni e la conseguente rivalutazione dell'Olocausto portarono un senso di chiusura al passato. L'attenzione si rivolse al futuro. Gli israeliani ora vedevano il loro paese come uno Stato consolidato in Medio Oriente. Inoltre, c'era la prospettiva di essersi garantita la pace a lungo termine. Come in Germania, i drammi sull'Olocausto scomparvero dal palcoscenico.

Il 1967 fu un anno cruciale in quanto il teatro si preoccupò di ridefinire la sua identità dopo l'introduzione della televisione. Poiché la televisione era sinonimo di "intrattenimento", i dirigenti e gli scrittori teatrali furono costretti a ripensare il ruolo del palcoscenico nella società israeliana. Tuttavia la televisione innescò anche un risveglio culturale. Per la prima volta, molti israeliani entrarono in contatto con il mondo esterno attraverso i loro televisori. Gli israeliani iniziarono a riflettere sulla propria identità e stile di vita rispetto alle immagini degli stili di vita americani ed europei. Shosh Avigal scrive che la televisione si rivelò cruciale nell'auto-definizione israeliana degli anni '70, quando le persone iniziarono a esaminare il loro paese in modo più critico.<sup>106</sup> Il teatro, quindi, assunse una nuova funzione di incanalare i dubbi emergenti

<sup>106</sup>Ben Zvi, *Theater in Israel*, p. 11.

Figura 4.11: *Peace Now* Logo

sull'identità israeliana, sul sogno sionista e sui mezzi per la sua realizzazione.

Questi dubbi politici erano iniziati con il riconoscimento che la Guerra dei Sei Giorni, lungi dal risolvere qualsiasi problema, ne aveva creati di nuovi. Logicamente, il sequestro di territori egiziani e siriani avrebbe dovuto dare agli israeliani un potere di contrattazione con gli arabi per garantire una pace soddisfacente e duratura. Tuttavia, gli arabi, specialmente gli egiziani, non fecero approcci di pace. Erano interessati solo alla vittoria totale. Ne conseguì una situazione di stallo. L'America riarmò Israele e i russi riequipaggiarono gli egiziani.<sup>107</sup> Oltre a ciò, Settembre Nero voleva creare una patria palestinese per gli arabi sfollati negli ultimi trent'anni di azione militare israeliana. Settembre Nero si oppose a qualsiasi governo, come quello di re Husayn di Giordania, che riconoscesse la legittimità di Israele. Limitato in numero, Settembre Nero ricorse al terrorismo. La loro prima azione importante fu nel settembre 1970 quando dirottarono quattro grandi aerei di linea.

Gli israeliani non solo provavano un senso della violenza araba dall'esterno, ma questa volta anche la crescente minaccia del terrorismo dall'interno. Il fatto che membri della RAF si allenassero coi palestinesi nei loro campi militari non fece molto per rafforzare la fiducia di Israele nella Repubblica Federale o in Occidente in generale. Il pensiero popolare quindi regredì in vecchi archetipi di distruzione. Gli arabi (collaboratori nazisti) e la RAF (nazisti tedeschi) sembravano intenzionati a distruggere gli ebrei. Il primo ministro, Golda Meir, fece ricorso alle analogie naziste nelle sue critiche a Willy Brandt e Helmut Schmidt. Questa tattica fu utilizzata durante la Guerra del Kippur del 1973, quando si temeva che Israele, combattendo da solo per la prima volta, potesse essere sconfitto dalle forze arabe combinate che avevano lanciato un attacco fulmineo senza precedenti. Meir riempì i suoi discorsi con analogie dell'Olocausto sperando di fare appello all'Alleanza occidentale. Tuttavia, mentre i cancellieri Adenauer e Brandt erano stati ostacolati da una politica di filosemitismo e pro-sionismo nel loro tentativo di ristabilire la posizione della Germania nel mondo, Helmut Schmidt fu meno malleabile. Intento a ristabilire i legami commerciali arabi che erano stati recisi o ridotti dopo la guerra, divenne sempre più vocale nelle sue critiche alla politica interna ed estera israeliana, o rimase muto. Durante la guerra dello Yom Kippur mantenne un'estrema neutralità affermando che, secondo lui, tutti i popoli avevano il diritto di vivere pacificamente in Palestina.<sup>108</sup>

I liberali israeliani presero una visione progressiva della situazione. Diversi fattori coincisero. Il movimento *Peace Now* in Israele, guidato da scrittori influenti come

<sup>107</sup>Vadney, *The World Since 1945*, p. 436. Nel marzo 1970 si stimava che ci fossero oltre 10.000 consiglieri russi in Egitto con piloti sovietici che volavano nell'aviazione militare di Nasser.

<sup>108</sup>Wolffsohn, *Eternal Guilt?*, p. 30: Ciononostante, Schmidt permise che gli armamenti americani venissero dirottati nascostamente verso Israele passando per la Germania occidentale.

Amos Oz, sfidò la politica militare aggressiva di Israele. La devastazione subita durante la Guerra dello Yom Kippur del 1973<sup>109</sup> con la conseguente guerra di logoramento lungo i confini meridionali fece mettere in dubbio la centralità della potenza militare per l'identità israeliana e l'imperativo del sacrificio per il collettivo. La crisi energetica inoltre lasciò Israele sempre più isolato in un'Alleanza Occidentale intenzionata a ottenere il favore degli arabi.

La vittoria del 1967 significò la sorveglianza dei territori arabi conquistati e delle loro comunità ostili. L'identità israeliana iniziò a mutare. Con il dispiegamento di truppe per reprimere i terroristi e i civili che li proteggevano, gli israeliani, per la prima volta nella loro storia, si trovarono nella posizione dell'oppressore, non degli oppressi. Questa scoperta di nuova identità involontariamente ottenne un alto profilo internazionale a causa del sentimento pro-arabo della sinistra europea. Il risultato fu che furono poste domande sui diritti umani nella stampa internazionale. In molti casi, gli israeliani si ritrovarono condannati universalmente. Opprimendo i palestinesi, figure come Golda Meir potevano ancora invocare l'Olocausto quando ricercavano il sostegno internazionale? Erano vittime in Medio Oriente o oppressori? Emerse un paradosso che gli scrittori israeliani progressisti furono rapidamente in grado di percepire. La loro attenzione si incentrò sull'attuale stato spirituale degli ebrei che trattavano i loro simili in modo simile a quello di Hitler. Sembrò che gli ebrei non avessero imparato nulla di positivo dalle loro esperienze. Come scrisse Aharon Appelfeld nel suo romanzo del 1978, *The Immortal Bartfuss* (= Bartfuss l'immortale), "Mi aspetto grandezza d'animo dalle persone che subirono l'Olocausto e... generosità".<sup>110</sup>

L'argomento specifico dell'Olocausto si impigliò sempre di più con la questione palestinese e il problema dell'identità nazionale.<sup>111</sup> Un certo grado di sicurezza fu raggiunto grazie alla politica favorevole alla pace di Anwar Sadat, che produsse gli



Figura 4.12: Aharon Appelfeld (2014)

L'argomento specifico dell'Olocausto si impigliò sempre di più con la questione palestinese e il problema dell'identità nazionale.<sup>111</sup> Un certo grado di sicurezza fu raggiunto grazie alla politica favorevole alla pace di Anwar Sadat, che produsse gli

<sup>109</sup>Slater, *Rabin of Israel*, p. 202: La guerra costò a Israele circa 9–10 miliardi lasciando i suoi cittadini con debiti pesanti, prezzi alle stelle e inflazione dilagante. La perdita e la sofferenza umana erano state devastanti: 2.526 israeliani erano stati uccisi con altri 7.500 feriti. Queste furono le peggiori perdite del paese dalla Guerra d'Indipendenza.

<sup>110</sup>Aharon Appelfeld, *The Immortal Bartfuss*, trad. Jeffrey M. Green, Weidenfeld and Nicolson, 1988, p. 107.

<sup>111</sup>Ben Zvi, *Theater in Israel*, p. 7. Il declino del problema specifico dell'Olocausto può essere fatto risalire alla natura crescentemente cosmopolita della società israeliana. Non c'era veramente una singola *milieu* in Israele. C'era un mosaico di differenti comunità. La percentuale di israeliani che era sopravvissuta all'Olocausto o sionisti provenienti originariamente dall'Europa era comparativamente ridotta. Per la fine degli anni '70 la popolazione di Israele era composta da persone provenienti da 102 nazioni che parlavano cinquantuno lingue diverse. Una tale geografia sociale non dissuase Golda Meir ed i suoi associati dal porre l'Olocausto al centro dell'identità israeliana.

Accordi di Camp David del 1978,<sup>112</sup> ma una nuova minaccia apparve sul confine settentrionale di Israele. Alla fine degli anni '70 l'OLP si era stabilito in Libano spingendo l'esercito israeliano ad invaderlo nel 1978 e nuovamente nel 1981. Il conflitto militare non dava segni di tregua; una "soluzione" al problema palestinese rimaneva elusiva.

## Il movimento di protesta

### Hanoch Levin e Yoshua Sobol

Un senso di disillusione col sogno sionista cominciò a filtrare nel teatro con il cabaret satirico di Hanoch Levin intitolato *You and I and the Next War* (= Tu, io e la prossima guerra), nel 1978. Fu rappresentato in un bar studentesco di Tel Aviv quando Levin aveva 24 anni. Nel 1970 scrisse *Queen of the Bath-tub* (= Regina della vasca da bagno), rappresentato al Teatro Cameri prima che diventasse il Teatro Municipale di Tel Aviv. Il teatro di protesta era quindi passato da marginale a teatro principale. *Queen of the Bath-tub* era una satira feroce che attaccava gli ideali pionieristici, il sionismo e l'esercito. Per alcuni fu troppo radicale e costretto a chiudere dopo una protesta pubblica. Un altro scrittore i cui scopi coincidevano con quelli di Levin era Abraham B. Yehoshua. Il suo *Una notte di maggio* (ebr. *Layla Be-May*), rappresentato nel 1968 dal Bimot, attaccava i falsi ideali promossi dall'esercito e dai movimenti giovanili.<sup>113</sup>



Figura 4.13: Yoshua Sobol (1996)

<sup>112</sup>Vennero fatti alcuni progressi ma il risultato finale fu che Israele venne sempre più minacciato dai confini settentrionali. Tutto l'OLP a fine decennio faceva ricorso al terrorismo e lanciavano attacchi dal Libano. Tale situazione era iniziata dopo la morte improvvisa di Nasser nel settembre 1970 ed il vice-presidente egiziano, Anwar Sadat, era diventato Primo Ministro. Favorendo un accordo di pace, egli si rivolse direttamente agli americani e iniziò a levarsi di torno i funzionari sovietici dal suo governo. Entro il luglio 1972, virtualmente tutti i "consiglieri" sovietici erano stati rimossi dall'Egitto. Tuttavia, preso nel mezzo tra il suo desiderio di pace ed il suo esercito, Sadat doveva produrre risultati alla svelta e quando gli israeliani si rifiutarono di entrare in trattative di pace, Sadat lanciò una guerra totale per forzare un accordo. La guerra iniziata insieme alla Siria nell'ottobre 1973, durante lo Yom Kippur, colse gli israeliani di sorpresa. Il 12 ottobre Meir fece appello agli americani, affermando che la sopravvivenza di Israele era a rischio e che era pronta a qualsiasi mossa per assicurare una vittoria israeliana, intendendo che Meir era disposta ad usare armi atomiche a meno che l'America non intervenisse. Alla fine si arrivò ad una tregua e un inviato speciale, Henry Kissinger, iniziò a gettare le fondamenta per gli Accordi di Camp David con Jimmy Carter. Non convinto delle capacità di Carter, Sadat andò a Gerusalemme nel 1977 e fece un discorso in persona al Knesset. Nel 1978 l'Accordo fu firmato e le due nazioni si scambiarono ambasciatori agli inizi del 1980. Ovviamente l'OLP vide tutto ciò come un tradimento ed aumentò la sua campagna terroristica. Nell'ottobre 1981 Sadat venne assassinato dagli arabi.

<sup>113</sup>Abraham B. Yehoshua, *A Night in May*, trad. Miriam Arad, Institute for the Translation of Hebrew Literature, 1974.

Tuttavia, il drammaturgo che provocò il più grande scalpore (che continua a tutt'oggi) fu Yoshua Sobol. Il suo *La notte del venti* (ingl. *The Night of the Twentieth*, ebr. ליל העשרים), rappresentato nel 1976, primo suo dramma importante. La storia si svolge nel corso di una notte in ottobre 1920, quando un gruppo di giovani coloni dall'Europa progettando di occupare un appezzamento di terra in Palestina. Sobol attacca l'ideologia della generazione colonizzatrice e la creazione nonché perpetuazione della sua "leggenda" tramite i movimenti giovanili: modella consapevolmente il dramma su una discussione "Ken" — un dibattito morale collettivo usato dai movimenti giovanili.<sup>114</sup> Sobol appronta i suoi pionieri per poi abatterli: li ritrae come pagliacci giovanili piuttosto che eroi nazionali. Sono codardi, spaventati dalle umiliazioni del loro passato diasporico e terrorizzati dalla prospettiva di dover combattere gli arabi. I loro complessi di inferiorità portano a un eccesso di comportamento virile. L'intenzione di Sobol era di spogliare la generazione pioniera della sua aura sacra.



Figura 4.14: Abraham B. Yehoshua (2009)

Sobol solleva la questione degli ebrei come oppressori. Uno dei pionieri, Efraim, commenta la questione della rimozione dei coloni arabi: "È un caso di selezione naturale. Il forte e il puro rimangono."<sup>115</sup> Questa osservazione sociale-darwiniana serve a collegare sionisti e nazisti come persecutori e saccheggiatori.

Sul palcoscenico israeliano in generale, la discussione sulla situazione palestinese fu seriamente ostacolata dalla mancanza di personaggi arabi. Nel 1972 il critico israeliano Michael Ohed chiese se qualcuno avesse visto un arabo rappresentato sul palcoscenico israeliano.<sup>116</sup> Arabi palestinesi brillavano per la loro assenza. Ciò era dovuto al loro annullamento all'interno della società e della storia israeliana. Nel 1969 Golda Meir aveva detto:

Non esistevano palestinesi come tali. Non era come se ci fosse stato un popolo palestinese in Palestina, che si considerasse un popolo palestinese, e che noi fossimo venuti e li avessimo buttati fuori, portandogli via il loro paese. Non esistevano.<sup>117</sup>

In realtà, le statistiche del Foreign Office britannico indicano che nel 1947 c'erano 1.319.434 arabi in Palestina rispetto a 589.341 ebrei. Dopo la guerra di indipendenza in Israele furono riscontrati solo 117.639 arabi, poco più di un undicesimo della

<sup>114</sup>Joshua Sobol, *The Night of the Twentieth*, trad. Chanah Hoffman, Institute for the Translation of Hebrew Literature, 1978. Introduzione di Gideon Ofrat, p. 8.

<sup>115</sup>*Ibid.*, p. 12.

<sup>116</sup>Abramson, *Modern Israeli Drama*, p. 210.

<sup>117</sup>*The Times* (15 giugno 1969).

popolazione originale.<sup>118</sup> Nei romanzi israeliani scritti da ebrei emerse un modello di rappresentazione araba che era in diretta opposizione alle immagini ebraiche. Gli arabi erano fanatici: gli ebrei martiri; gli arabi erano terroristi: gli ebrei soldati coraggiosi; gli arabi erano arretrati e nomadi: gli ebrei erano produttivi e coltivavano la terra; gli arabi erano omicidi: gli ebrei pacifici. Il 30 giugno 1976 Adir Cohen, presidente del Dipartimento dell'Educazione all'Università di Haifa, pubblicò un rapporto su *Haa-retz* sulla rappresentazione degli arabi nella letteratura israeliana ebraica per bambini. Ha concluso:

Questi risultati devono destare preoccupazione per l'istruzione in questo paese, poiché fu in questo modo che l'immagine dell'ebreo venne presentata nella letteratura antisemita.<sup>119</sup>

Gli scrittori ebrei progressisti negli anni '70 tentarono di porvi rimedio, senza molto successo. Dan Urian nota che ci fu un'ondata di opere israeliane che utilizzavano la metafora delle relazioni amorose miste. In questo modo, gli scrittori esploravano il tema della convivenza e della comprensione reciproca. Significativamente, nessuna di queste opere aveva un lieto fine.<sup>120</sup>

Sobol contraddice la storia ufficiale della Meir in Palestina come una terra desolata popolata da una manciata di uomini delle tribù arabe nomadi fino all'arrivo degli ebrei civilizzatori. In *La notte del venti*, Sobol presenta i suoi pionieri come una banda di aspiranti assassini. Sono loro che decidono di espellere un'altra nazione, vale a dire i palestinesi. Alla fine del dramma Sobol inverte la "storia ufficiale". Moshe, figlio di un sarto galiziano, si rivolge al pubblico in tono ironico:

E quelli che non erano qui, questa notte del 20 ottobre, possono raccontare in seguito ai loro figli leggende sulle cose in cui credevamo e in nome delle quali andammo ad espropriare gli altri. E a prendere possesso di una terra. E il Tempo, come un bambino che non sa cosa sta facendo, giocherà i suoi giochi con noi.<sup>121</sup>

### Danny Horowitz

Simon Levy osserva che il teatro israeliano, consapevole della sua funzione pubblica, è sempre stato autoreferenziale e coscientemente teatrale.<sup>122</sup> Danny Horowitz non fa eccezione a questa tradizione. Nel suo, *Cherli Ka Cherli*, prodotto dal Khan Theatre di Gerusalemme nel 1978, Horowitz focalizza l'attenzione del pubblico sulla funzione delle narrative nella società israeliana, disegnando parallelismi tra ebrei come oppressori e arabi come "nuovi ebrei". Il dramma è strutturato attorno a immagini e assume la forma di una visita guidata in un museo, con attori e manichini che offrono un *tableau* ("cartoline"). La guida pone domande agli spettatori nel tentativo

<sup>118</sup>Fouzi-el-Amir, *The Image of Arabs in Israel. Hebrew Commercial Children's Story Books*, University of Exeter: tesi Ph.D., 1984, p. 80.

<sup>119</sup>*Ibid.*, p. 193.

<sup>120</sup>1 Dan Urian, "The Image of The Arab in Israeli Theatre: From Adversary To Lover", in *Small is Beautiful. Small Countries Theatre Conference*, Claude Schumacher e Derek Fogg, curr., Glasgow: Theatre Studies Publications, Glasgow University, 1990, pp. 127-34.

<sup>121</sup>Sobol, *The Night of the Twentieth*, p. 50.

<sup>122</sup>Simon Levy, "Heroes of Their Consciousness: Self Referential Elements in Contemporary Israeli Drama", in Ben Zvi, *Theatre in Israel*, pp. 311-22; p. 311.



Figura 4.15: 550pxl...la famosa fotografia del ragazzino con il cappello piatto e le braccia in alto mentre gli viene ordinato di uscire da un edificio nel ghetto di Varsavia circondato da nazisti armati

di far loro rivalutare le narrazioni con cui sono cresciuti. Ad esempio, nella Rappresentazione 1, chiede agli spettatori se più civili russi furono uccisi rispetto agli ebrei nella seconda guerra mondiale, sfidando la tendenza israeliana ad assumere il manto di vittima principale della macchina da guerra nazista.

Come nella sua opera precedente, *Zio Arthur*, Horowitz presenta vari archetipi israeliani per rivelarli come icone culturali obsolete. Il messaggio centrale di *Cherli Ka Cherli* è come lo Stato, l'esercito e il sistema educativo abbiano sfruttato la memoria delle vittime dell'Olocausto per favorire cause politiche. Gad Kaynar scrive che l'immagine in *Cherli Ka Cherli* cruciale per la polemica di Horowitz è la Rappresentazione 8: la famosa fotografia del ragazzino con il cappello piatto e le braccia in alto mentre gli viene ordinato di uscire da un edificio nel ghetto di Varsavia circondato da nazisti armati.<sup>123</sup> La fotografia è riprodotta in ogni storia standard dell'Olocausto e in effetti in molti musei dell'Olocausto. L'immagine agisce su più livelli: prima il bambino incarna una vittima indifesa: i grandi occhi neri, le braccia in alto che espongono il suo fragile corpo in contrasto con i fucili minacciosi che lo circondano. Ha lo stesso effetto emotivamente manipolativo delle immagini di bambini con gli occhi spalancati e affamati in Africa sui manifesti di soccorso per carestia. Horowitz sostiene che il ricordo di questo ragazzo viene utilizzato per galvanizzare le persone in schemi collettivi di comportamento, e sottolinea questo accompagnando l'immagine con una canzone:

<sup>123</sup>Gad Kaynar, "Get Out of The Picture, Kid in The Cap: On The Interaction and Reality Convention", in Ben Zvi, *Theatre in Israel*, pp. 285-301.



Esci dalla foto!  
 Fai uno scherzo, corri! Estrai la tua pistola  
 Scivola fuori dalla foto e minaccia  
 Tutti così non ti troveranno mai più  
 Nella foto <sup>124</sup>

Viene rivelato il motivo ulteriore per la perpetuazione del dolore. Secondo la canzone, i disarmati diventano inevitabilmente vittime. Pertanto, tutti gli israeliani devono armarsi ed essere disposti a perdere la vita per la sopravvivenza del collettivo. Horowitz sottolinea che se questa tattica venisse portata alla sua logica conclusione, allora ci sarebbe ben poco da separare gli israeliani contemporanei dai loro ex oppressori nella ricerca del *Lebensraum* ebraico. Nel dramma, egli collega nazisti e soldati israeliani tramite esercitazioni militari accompagnate dalla ripetizione da entrambe le parti di "rechts, links, rechts, links ..." <sup>125</sup>

Il soggetto dell'opera teatrale è la natura del collettivo israeliano. Horowitz ritiene che per ogni individuo sia impossibile avere una propria identità quando l'identità è stata creata e perpetuata in modo così consapevole dall'establishment israeliano:

L'argomento del dramma è che siamo costituiti da così tante responsabilità e pressioni sociali che l'individualità diventa confusa, l'identità diventa collettiva... *Cherli Ka Cherli* è una protesta contro gli stereotipi. Li ho usati, le "cartoline", gli archetipi; ma l'intero dramma è una protesta contro di loro. Volevo qualcosa che avessi deciso da me stesso, non qualcosa che mi era stato imposto dalla nazione ebraica, perseguitato dall'Olocausto e dalle guerre. Cosa sono io veramente? Voglio iniziare dall'inizio e scegliere. <sup>126</sup>

Horowitz mette in guardia dall'adesione acritica all'ortodossia politica e sociale. Chiede un'autodefinizione individuale piuttosto che quella imposta da un collettivo che può unire un popolo solo attraverso l'appropriazione indebita della sofferenza storica.

## Conclusione

*La notte del venti* e *Cherli Ka Cherli* esaminano le questioni interconnesse dell'identità nazionale, la questione palestinese e l'Olocausto. Tutti e tre furono interdipendenti negli anni '70. Evidenziando l'identità ebraica e le narrazioni storiche e politiche come costrutti soggettivi, Sobol e Horowitz miravano a provocare rivalutazioni critiche del patrimonio culturale e dell'identità. Ma negli anni '70 l'establishment israeliano e molti dei suoi cittadini mancavano di fiducia in se stessi per accettare critiche. Nel 1979 la critica Glenda Abramson raccomandò che sia la società israeliana sia i suoi scrittori fossero più autocritici:

Quando una società è matura, può affrontare critiche. La società israeliana non osa esporsi a critiche oneste dal palcoscenico... Gli scrittori

<sup>124</sup>Danny Horowitz, *Cherli Ka Cherli*, trad. Karen Alkalay e Hannah Gut, in cur. Herbert S. Joseph, *Modern Israeli Drama — An Anthology*, Fairleigh Dickinson University Press, 1983, pp. 2 16-39; p. 222.

<sup>125</sup>In tedesco: "destra, sinistra, destra, sinistra..."

<sup>126</sup>"Danny Horowitz. Interviewed by Karen Alkalay Gut", in Ben Zvi, *Theater in Israel*, pp. 349-54; pp. 350-3.

israeliani devono necessariamente avere paura di scioccare il pubblico, poiché scioccare il pubblico implica affrontare veri problemi sociali.<sup>127</sup>

#### 4.4 *Conclusion*

L'impatto di *Holocaust* di Gerald Green in Germania e in Austria rivelò che, dopo trent'anni, il genocidio degli ebrei non era ancora stato adeguatamente affrontato. Questo fu il primo film a creare, secondo le parole dello storico tedesco Heinz Höhne, "catarsi nazionale". In *Der Spiegel*, egli affermò che l'Olocausto:

realizzò ciò che centinaia di libri, opere teatrali, film e programmi televisivi, migliaia di documentari e tutti i processi dei campi di concentramento non sono riusciti a fare negli ultimi tre decenni dalla fine della guerra: informare i tedeschi sui crimini contro gli ebrei commessi in loro nome cosicché milioni di persone ne furono toccate emotivamente e commosse.<sup>128</sup>

La serie è una testimonianza del potere della televisione e dell'empatia "vecchio stile". Dal 1945, intellettuali e scrittori tedeschi di massima integrità avevano tentato di far confrontare il loro popolo con il passato recente, tuttavia fu una *soap opera* con caratterizzazioni da fotoromanzo, lacrime e realismo (le scene di Auschwitz furono girate a Mauthausen) che aveva avvicinato il paese a una rivalutazione del proprio retaggio:

*Holocaust* ha scosso la Germania post-Hitler in un modo che gli intellettuali tedeschi non sono stati in grado di fare. Nessun altro film ha mai reso la via della sofferenza ebraica verso le camere a gas così vivida... Solo da *Holocaust* e come suo risultato, la maggioranza di una nazione sa cosa si nasconde dietro la formula orribile e vacua di "Soluzione Finale della Questione Ebraica". Lo sanno perché un cineasta americano ha avuto il coraggio di farla finita col dogma paralizzante che ha sempre condannato i cineasti tedeschi al fallimento: cioè che l'omicidio di massa non deve essere rappresentato nell'arte.<sup>129</sup>

Gli scrittori tedeschi successivamente cercarono di "rimuovere" l'aspetto emotivo e minimizzare l'angolazione ebraica in modo da poter convincere sia i gestori teatrali che il pubblico a esaminare la storia del loro paese. Molti, come Günter Eich ed Ernst Schabel, scoprirono di poter rischiare una reazione emotiva alla radio. Il palcoscenico, come forum pubblico, era altamente esplosivo. Peter Weiss aveva cercato di ridurre l'emozione nel suo oratorio, *L'istruttoria*; Erwin Sylvanus e George Tabori speravano di distanziare il pubblico usando tecniche di alienazione brechtiana. L'influenza di Brecht fu di primaria importanza nella natura intellettuale della narrativa tedesca, così come lo era l'avversione per l'emotività irrazionale da parte del *Gruppo 47* e *Gruppo 61*. Le dimostrazioni di sentimento erano sinonime dell'arte creata da Hitler e Goebbels che

<sup>127</sup> Abramson, *Modern Israeli Drama*, p. 211.

<sup>128</sup> Kaes, *From Hitler to Heimat*, pp. 30-1.

<sup>129</sup> Herf, "The Holocaust Reception in West Germany, Right, Centre, and Left", p. 217, citando Höhne.

miravano a provocare isteria di massa. L'emozione poteva commuovere il pubblico in modo acritico, come se fosse ipnotizzato. Brecht, Frisch e Dürrenmatt cercarono di educare le persone attraverso parabole, non di commuoverle in empatia irriflessiva.

Allo stesso modo, la convinzione di Frisch e Dürrenmatt che non fosse più possibile articolare il mondo conosciuto in termini naturalistici con una caratterizzazione realistica negava anche una risposta empatica da parte del pubblico. L'aforisma di Adorno secondo cui scrivere poesie su Auschwitz era impossibile, come anche l'ipotesi ampiamente diffusa che l'Olocausto fosse "non rappresentabile", scoraggiava ritratti naturalistici. C'era ed c'è tuttora la convinzione che un tentativo di immaginare e rappresentare l'Olocausto sia necessariamente riduttivista e banalizzi l'evento. Primo Levi sostiene che questa tesi è semplicemente una scusa di "pigri mentali".<sup>130</sup> Se uno vuole immaginare, egli afferma, uno può farlo. Eppure l'Olocausto rimase non rappresentato sul palcoscenico tedesco. Rolf Hochhuth pretese che la rappresentazione di Auschwitz nel suo *Il Vicario* fosse non-naturalistica e l'Auschwitz di Tabori è una nuda stanza bianca.

Tuttavia, ciò di cui il popolo tedesco aveva bisogno, se *Holocaust* ne è un indicatore, era un'opportunità di visionare i campi come entità funzionanti piuttosto che come monumenti in rovina e vuoti, oltre a dare sfogo alle proprie emozioni. Dovevano entrare in empatia con le vittime e vedere la realtà, non assistere ad eventi rappresentati in termini velati. Richiedevano una catarsi e fu la televisione a darla, non il gran filosofare riservato al teatro. Solo affrontando il passato e ottenendo la catarsi poteva esserci una sana progressione verso il futuro. Come aveva affermato Martin Walser: "Solo quando riusciamo a superare Auschwitz possiamo tornare ai compiti nazionali".<sup>131</sup> Fassbinder, Tabori e Bernhard realizzarono quasi la stessa cosa. La natura selettiva della narrativa bellica austriaco-tedesca impediva questo confronto e questi scrittori mirarono a rivelare quanto la storia potesse essere soggettiva. Il principale vantaggio d' *Holocaust* fu il medium: la televisione, per molti aspetti, è più potente del palcoscenico. È più probabile che le persone rischino il coinvolgimento emotivo in un mondo immaginario nella sicurezza del proprio salotto piuttosto che nell'arena pubblica di un teatro. Inoltre, l'attenzione prestata alla televisione attraverso altri media (ad esempio le riviste televisive) crea un'esperienza condivisa dalla comunità di telespettatori. La televisione può essere tanto un "evento" comunitario quanto un'esperienza teatrale dal vivo.

Anche in Israele, Horowitz mirò ad evidenziare la natura selettiva della storia. Per lui la versione sionista dell'Olocausto non era compatibile con le singole voci della sofferenza. Horowitz fu forse ingenuo quando affermò che voleva tornare alle radici dell'identità ebraica e scegliere chi egli fosse, piuttosto che farsi indottrinare dalla società (poiché ogni individuo è il prodotto della sua società) ma se una persona non è a conoscenza dei fattori che hanno plasmato la sua vita, allora rimane in uno stato di ignoranza ed è incapace di prendere decisioni equilibrate. Come avvertì Christa Wolf in *Trama d'infanzia*, chi non conosce il suo passato è condannato a ripeterlo.

---

<sup>130</sup>Primo Levi, *I sommersi e i salvati*, p. 68

<sup>131</sup>Rabinbach/Zipes, *Germans And Jews Since The Holocaust*, p. 11.



## 5.1 Introduzione al periodo 1981-1989

### Introduzione

Nel 1988 George Steiner affrontò di nuovo la controversa questione dell'unicità dell'Olocausto: se si trattasse di un evento tipico della capacità di atrocità dell'Uomo o se fosse l'incomparabile, atipico Evento nella storia umana. Dopo aver confrontato le radici ontologiche di altri massacri storici e il numero di morti coinvolti, concluse:

La presunta unicità della Shoah è diventata ora vitale per l'ebraismo. In numerosi e complessi modi sottosta e sottoscrive alcuni aspetti essenziali della ri-creazione di nazionalità in Israele, una ri-creazione la cui unicità, la cui trascendenza della normale probabilità anche nelle percezioni secolari, controbilancia sottilmente quella del mondo di Auschwitz, di Bergen-Belsen. Raggiungendone l'apice – ma anche oscurandone – tutte le precedenti presentazioni nella storia dell'esclusione e della sofferenza ebraiche, la Shoah ha dato a quella storia una particolarità tenebrosa, una logica apparente in cui l'unico imperativo categorico è quello della sopravvivenza. La Shoah, il ricordo di Auschwitz, l'apprensione inquietante che, da qualche parte, in qualche modo, i massacri potrebbero ricominciare da capo, è il cemento dell'identità ebraica.<sup>1</sup>

La questione dell'unicità dell'Olocausto non fu mai stata così importante come negli anni '80. La controversa invasione del Libano nel 1982 ha preannunciò le crisi popolari di identità e coscienza quando divenne evidente che i soldati israeliani stavano combattendo una guerra aggressiva (a differenza di tutte le precedenti campagne "difensive") e bombardando i civili. Dal punto di vista dei media, gli ebrei stavano perseguendo un popolo in minoranza. La propensione retorica del primo ministro Menachem Begin a parlare di Arafat come il nuovo Hitler era un tentativo come molti anni prima aveva fatto Ben Gurion, di ottenere il sostegno nazionale e internazionale. Begin, quindi, continuò a resuscitare i vecchi archetipi della distruzione come avevano fatto Ben Gurion e Golda Meir: vale a dire l'Olocausto, la cui "unicità" doveva in qualche modo dare carta bianca agli israeliani nella gestione del "problema palestinese".

<sup>1</sup>George Steiner, "The Long Life of Metaphor: An Approach to the Shoah", in Berel Lang, cur., *Writing and the Holocaust*, Holmes & Meier, 1988, pp. 154-71; p. 159.



Figura 5.1: "Concentration Camp 1", di Berta Rosenbaum Golahny

La questione dell'unicità dell'Olocausto non era solo una preoccupazione secolare: era il punto cruciale della fede ebraica ortodossa. Emil L. Fackenheim aveva predetto nel 1968 che ci sarebbe voluto del tempo per riformulare la Bibbia e reinterpretare l'Alleanza di Dio con la nazione ebraica dopo l'Olocausto.<sup>2</sup> Negli anni '80 una pletora di scritti religiosi apparve su questo aspetto dell'ebraismo. Fackenheim pubblicò altri due libri<sup>3</sup> e il dramma di Elie Wiesel, *The Trial of God (Processo a Dio)*,<sup>4</sup> collocò la sofferenza ebraica in una cornice messianica. Nell'opera teatrale di Wiesel le vie di Dio sono insondabili e persino il personaggio di Satana sostiene che sono giuste. Mendel, un *Purimspieler*, dipinge una visione ebraica del mondo binaria:

Dio è più vicino al Giusto colpito dalla frusta che alla frusta stessa: Dio può punire chi ama, ma disprezzare lo strumento della punizione; Egli lo getta nella spazzatura, mentre il Giusto troverà la sua strada verso il santuario.<sup>5</sup>

Per gli ebrei ortodossi, l'Olocausto era di origine divina e quindi unico. Era un segnale del dispiacere di Dio per la nazione ebrea errante. Tuttavia, se l'Olocausto non era unico in questo senso sacro, in altre parole era stato creato dall'uomo (come altri genocidi creati dall'uomo), allora non solo l'Alleanza veniva messa in dubbio, ma anche l'esistenza stessa del Creatore. Se Dio era assente durante l'Olocausto, allora Egli è assente in senso assoluto.

Gli osservatori tedeschi, d'altra parte, non hanno nulla da guadagnare insistendo sul fatto che l'Olocausto è un evento di proporzioni sismiche mai viste prima e mai ripetute poi. Gli storici e gli scrittori tedeschi dalla fine della guerra hanno avuto un interesse acquisito a universalizzare l'Olocausto, descrivendolo come tipico dei massacri fatti dall'uomo. Alcuni, come Günter Eich, lo descrissero per incitare la consapevolezza politica contemporanea. Altri, come Hochhuth e Kipphardt, volevano avviare un processo di "livellamento" in cui i paralleli avevano lo scopo di confrontare somiglianze piuttosto che contrastare differenze cruciali, sminuendo così la scala di specifici crimini tedeschi. Per Kipphardt, il "livellamento" per analogia è l'unica via possibile verso l'esculpazione nazionale e la normalizzazione dell'identità personale e delle relazioni internazionali. Quarant'anni dopo la fine della guerra, la Germania occidentale cercava ancora la normalizzazione. L'unico altro modo per "superare" l'Olocausto era o distanziare la maggior parte dei tedeschi dai nazisti, in altre parole, separare gli assassini dai civili (i nazisti erano quindi rappresentati come manifestazioni non tedesche del male) o essere selettivi nell'espressione narrativa (elusione della narrativa ebraica e dei campi di sterminio). Tuttavia, una tale normalizzazione poteva essere raggiunta solo conferendo un senso di "chiusura" all'Olocausto. In effetti, "chiusura"

<sup>2</sup>Emil L. Fackenheim, *Quest for Past and Future, Essays in Jewish Theology*, Indiana University Press, 1968.

<sup>3</sup>Emil L. Fackenheim, *To Mend the World. Foundations of Future Jewish Thought*, Schocken Books, 1982; & *The Jewish Bible After the Holocaust*, Indiana University Press, 1990. Basato su documenti presentati nel 1987.

<sup>4</sup>Orig. fr *Le Procès de Shamgorod tel qu'il se déroula le 25 février 1649* (1979), in *Il processo di Shamgorod (così come si svolse il 25 febbraio 1649)*, trad. Daniel Vogelmann, Firenze, Giuntina, 1982. In *The Trial of God (as it was held on Februa, y 25 1649 in Shamgorod)*, trad. Marion Wiesel, Schocken Books, 1986. Il dramma si basa su un vero incidente accaduto in a campo di concentramento. Tre rabbini decisero di incriminare Dio per aver permesso ai suoi figli di essere massacrati.

<sup>5</sup>*The Trial of God (Processo a Dio)*, p. 98.

significava "dimenticare". Gli anni '80 offrirono alcune opportunità mediante le quali i leader nazionali speravano che si potesse raggiungere un simile "dimenticare": il 1985 era il quarantesimo anniversario della fine della guerra; il 1988 era il cinquantesimo anniversario dell'Anschluss austriaco. Entrambi gli anniversari potevano essere utilizzati per indicare la fine di un'era e l'inizio di un'altra. La fase di espiatione post-bellica poteva essere conclusa tracciando una linea più o meno allo stesso modo in cui uno statuto di limitazioni è progettato per porre fine alle questioni di responsabilità e colpa.

Un modo per "chiudere" la narrativa sull'Olocausto era dimenticare completamente le vittime e concentrarsi su narrazioni alternative. *L'Onda Hitler* in Germania, quindi, entrò in una nuova fase. Non solo la responsabilità della Soluzione Finale ricadde sull'élite nazista, ma la popolazione generale, invece di essere rappresentata come innocente zimbello del nazionalsocialismo (come in *Sonntagskinder [I bambini della domenica]* di Gerlind Reinshagen), divenne ora un insieme di tragiche figure in una nuova narrativa bellica europea coi sovietici come orde barbariche che martellano alla porta della civiltà occidentale. Ad esempio, nella sua opera teatrale *Bruder Eichmann [Fratello Eichmann]* del 1983, Kipphardt trasformò Adolf Eichmann in eroe tragico, il cui fatale difetto fu il patriottismo e il senso del dovere.

Alla ricerca di narrazioni alternative con cui "riempire" gli anni della guerra, gli scrittori tedeschi si rimisero ad investigare la loro storia. Questa mossa fu in parte una reazione riflessa al ritratto della Germania fatta da Hollywood con l'*Holocaust* di Gerald Green e anche al senso di liberazione catartica che seguì la serie. Per alcuni, la reazione pubblica a *Holocaust* fu la svolta che permise il tanto atteso confronto con il passato. Ora gli scrittori tedeschi potevano affrontare la storia tedesca senza essere gravati dal bisogno di spiare da "eterni penitenti". Le narrazioni storiche si concentrarono sulle vittime tedesche, tra cui la Wehrmacht e le SS. Ad esempio, il film *Das Boot (U-Boot 96)*, in seguito segmentato per la televisione, rappresentava le ansie e le sofferenze di un equipaggio tedesco in un sommergibile U-96.<sup>6</sup>

Ma furono i civili ordinari nella Germania delle piccole città, simili a quelle del primo Böll e di Reinshagen, che furono le vere tragiche vittime. L'intenzione dell'epica televisiva di sedici ore *Heimat* (1984) di Edgar Reitz, era quella di riappropriarsi dell'immagine prebellica di "patria" e patriottismo. *Heimat*, che in tedesco significa "patria" o "luogo natio", era una parola che conteneva connotazioni negative e sinistre dopo la guerra a causa della visione di Hitler di una *Heimat* puramente ariana. La storia locale e le storie personali, sosteneva Reitz, dovevano essere articolate e poi piante. Ai tedeschi era stato negato uno sfogo per il loro dolore a causa della tragedia ebraica. In letteratura e film, l'unico modo per affrontare le perdite della Germania era rimuovere la rivendicazione storica "rivale" nell'attenzione del pubblico. Se l'Olocausto faceva parte del panorama, allora la storia tedesca che aveva



Figura 5.2: Edgar Reitz (2006)

<sup>6</sup>Günter Lowthar, *Das Boot*, diretto da Wolfgang Petersen, 1981.



generato tale orrore non poteva essere articolata. Pertanto, i primi cinque episodi di *Heimat*, ambientati al tempo del Terzo Reich, non fanno alcun riferimento al genocidio degli ebrei. Nel terzo episodio, ambientato a metà degli anni '30, il pubblico è testimone di una lunga inquadratura di un campo di lavoro dal punto di vista di un bambino, Hänschen Betz — successivamente tiratore scelto al fronte russo, con un occhio solo (perso in un incidente da bambino), amorale e che ricorda Oscar Matzenrath di Grass. Come Oscar, Hans è apolitico.

*Heimat* si rivelò immensamente popolare — una media di nove milioni di telespettatori seguirono ogni episodio.<sup>7</sup> L'argomento di Reitz per aver omesso l'Olocausto dalla sua narrazione era che "La questione degli ebrei e del nazionalsocialismo è un tema che è stato spiegato più e più volte".<sup>8</sup> Invitava il popolo tedesco a riappropriarsi della sua storia con un senso di orgoglio e patriottismo. La loro eredità era stata sussunta da una narrazione magistrale concepita e perpetuata dai vincitori della guerra:

Ci sono migliaia di storie tra la nostra gente che meritano di essere filmate... Gli autori di tutto il mondo stanno cercando di impossessarsi della propria storia e quindi della storia del gruppo a cui appartengono. Ma spesso scoprono che la loro storia viene strappata via dalle loro mani. L'atto di esproprio più grave è quando una persona è privata della propria storia. Con l'Olocausto, gli americani ci hanno portato via la nostra storia.<sup>9</sup>

Alcuni tentativi furono fatti per riaffermare l'Olocausto nella narrativa bellica tedesca: *Eine Synagoge in Wassenberg: Historische Review* (1988), creata dal Theatergruppen der Evangelischen Kirchengemeinden, si occupò della distruzione della sinagoga locale e del conseguente pogrom degli abitanti locali durante la Kristallnacht. *Holocaust* fu replicato alla televisione della Germania Ovest nel novembre 1982; *Shoah* di Claude Lanzmann fu proiettata in tutta la Germania; e il film di quattro ore e mezza, *Der Prozess (Il Processo)* di Eberhard Feckner, basato su interviste con persone coinvolte nel Processo di Düsseldorf contro i criminali di guerra di Majdanek, fu trasmesso dalla televisione della Germania occidentale nel novembre 1984, solo un mese dopo la fine di *Heimat*. Ci fu anche il semi-documentario di Thomas Harlan del 1985, *Wundkanal*, in cui il regista mise nuovamente sotto processo suo padre, Veit Harlan, regista del film di



Figura 5.3: Claude Lanzmann (2008)

<sup>7</sup>Kaes, *From Heimat to Hitler*, p. 162.

<sup>8</sup>*Ibid.*, p. 186.

<sup>9</sup>Dati gli orrori perpetrati dai tedeschi nel decennio in cui il nazismo fu al potere, c'era da aspettarsi e la successiva "punizione" storica era il minimo che poteva accadere ad una nazione che aveva iniziato due guerre mondiali, creando milioni di vittime. Si veda Eric L. Santer, "History Beyond the Pleasure Principle: Some Thoughts on the Representation of Trauma", in Friedlander, *Probing the limits of Representation*, pp. 143-54; p. 150.

propaganda nazista *Süss l'ebreo*, assolto da crimini di guerra nel 1949. Thomas Harlan assunse un carcerato omicida di massa ad interpretare il ruolo di suo padre.<sup>10</sup> Il film di Frans Weisz, *Charlotte*, racconta la storia dell'artista ebrea Charlotte Salomon, morta ad Auschwitz. *David* (1978) di Peter Lilienthal, *Regentropfen* (Gocce di pioggia, 1981) di Michael Hoffmann e *An uns glaubt Gott nich mehr* (Dio non crede più in noi, 1982) di Axel Corti, si incentravano sulla vita degli adolescenti ebrei durante la guerra. Ma di grande importanza fu il film di Heinz Schirk, *Die Wannseekonferenz* (La Conferenza di Wannsee, 1984):

Nessun altro film sull'Olocausto, tedesco o non tedesco, immaginario o documentario, afferma inequivocabilmente che il genocidio degli ebrei fu una politica centrale del nazionalsocialismo. Il film riflette le opinioni dei cosiddetti intenzionalisti nel dibattito tra gli storici, scoppiato tra intellettuali e funzionalisti in Germania negli anni '80.<sup>11</sup>

Allo stesso modo, il documentario di Dieter Hildebrandt, *Der gelbe Stern* (La stella gialla, 1980) si prefiggeva di dimostrare che la Soluzione Finale operò con la complicità dei comuni tedeschi. Tuttavia, per quanto suggeriscono le cifre al botteghino, sembrerebbe che, nel complesso, questi film non abbiano avuto un impatto sul pubblico tedesco.<sup>12</sup>



Sia la propensione israeliana a ritualizzare il lutto dell'Olocausto a servizio di imperativi politici contemporanei, sia l'attitudine delle nazioni austro-tedesche a generalizzare le atrocità in una lunga litania di orrore globale non era, ovviamente, nulla di nuovo. Come scrive Eric L. Santner, ogni nazione sviluppò diverse strategie nazionali per affrontare il "trauma": "La differenza cruciale tra le due modalità di riparazione ha a che fare con la volontà o la capacità di includere l'evento traumatico nei propri sforzi di riformulazione e ricostituire l'identità".<sup>13</sup> I tedeschi risposero con un "feticismo narrativo" — eliminando del tutto il trauma dalla narrazione; gli israeliani risposero traslando l'Olocausto nel tentativo di recuperarne il significato. Nonostante lo stile espressionista di *Draußen vor der Tür* (*Fuori davanti alla porta*) di Borchert e i principi documentali di *Bruder Eichmann* di Kipphardt, i due drammi sono notevolmente simili nell'intento; e in Israele, la solidarietà di gruppo continuò a essere suscitata dal rituale pubblico: le motivazioni alla base del Processo Demjanjuk, ad esempio, non erano diverse da quelle alla base del Processo Eichmann. Queste reazioni sia in Israele che nelle due Germanie derivarono dalle stesse ferite iniziali che furono poi plasmate da considerazioni politiche. Ma ciò che accresce la posta in gioco, rendendole più che semplici reazioni psicologiche al trauma, è l'attuale clima politico che può spingere queste strategie in polarità estreme, ciò che Walter Benjamin chiamò — *Jetztzeit* —<sup>14</sup> il "rovesciamento" di episodi storici dal loro continuum mettendoli al servizio di esigenze attuali. Gli anni '80 sia nell'Europa centrale che in Israele furono un decennio di estremismo politico.

<sup>10</sup>Kaes, *From Heimat to Hitler*, p. 139.

<sup>11</sup>Reimer, *Nazi-retro Film*, pp. 137-8.

<sup>12</sup>*Ibid.*, p. 187.

<sup>13</sup>Santner, "History Beyond the Pleasure", p. 152.

<sup>14</sup>Si veda Walter Benjamin, *Tesi della Filosofia della Storia*, 1940.

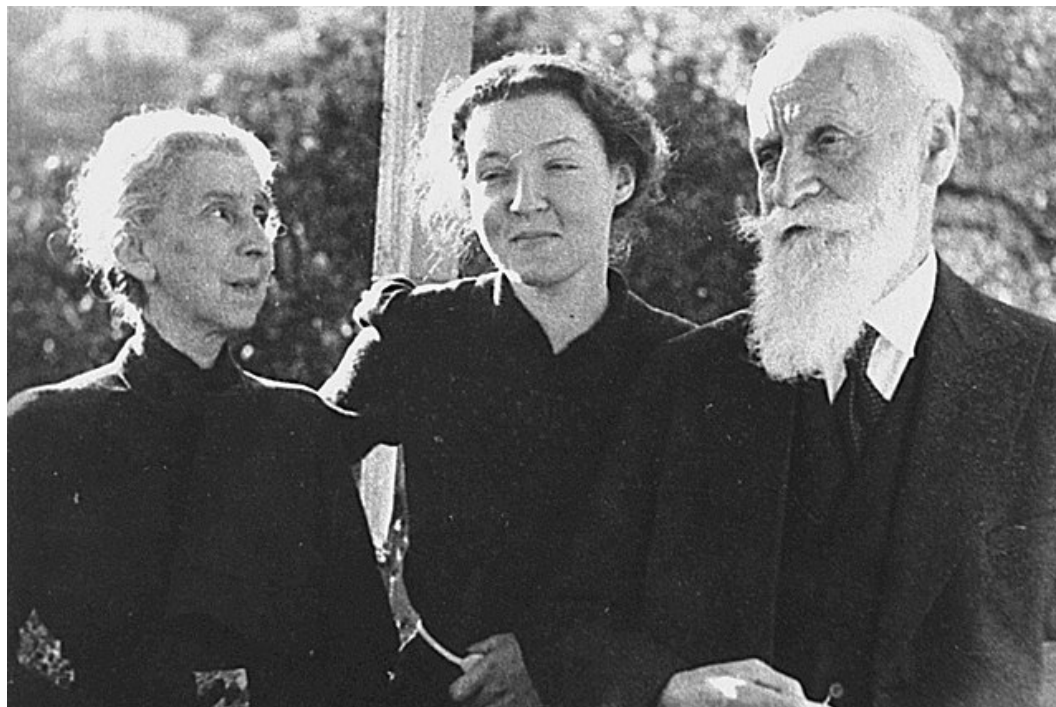


Figura 5.4: Charlotte Salomon coi nonni



Figura 5.5: Charlotte Salomon (1939)



Figura 5.6: Autoritratto

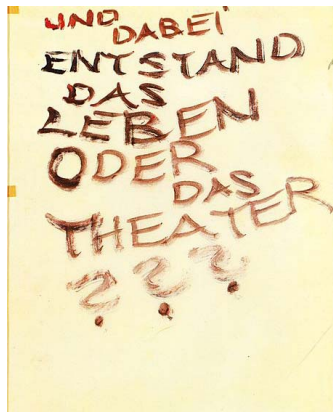


Figura 5.7: Per il teatro 1, "Vita? O teatro?"

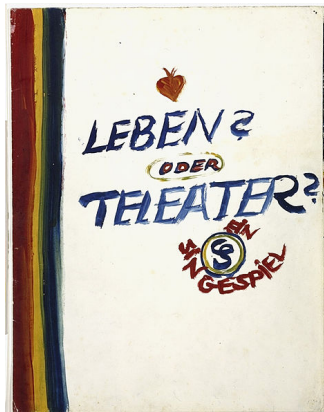


Figura 5.8: Per il teatro 2, "Vita? O teatro?"

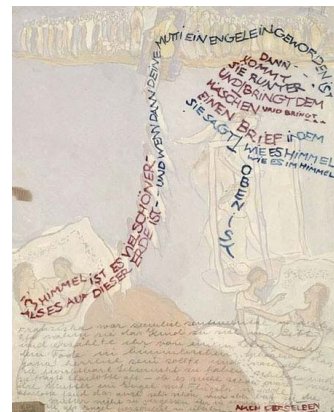


Figura 5.9: Per il teatro 3, "Vita? O teatro?"



Figura 5.10: Per il teatro 4, "Vita? O teatro?"

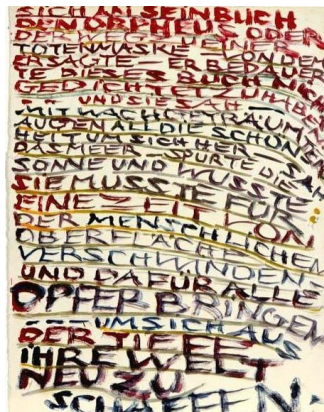


Figura 5.11: Per il teatro 5, "Vita? O teatro?"



Figura 5.12: Per il teatro 6, "Vita? O teatro?"

*Kristallnacht*

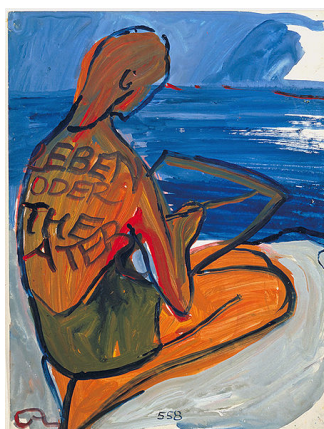


Figura 5.13: Per il teatro 7, "Vita? O teatro?"



Figura 5.14: *Charlotte Salomon*, opera di Marc-André Dalbavie, Premiere mondiale al Salzburg Festival 2014, con Johanna Wokalek nella parte di Charlotte



Figura 5.15: Scena da *Charlotte Salomon*, opera di Marc-André Dalbavie

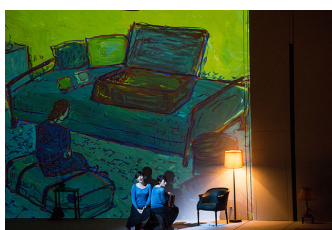


Figura 5.16: Scena da *Charlotte Salomon*, opera di Marc-André Dalbavie



Figura 5.17: Pietra d'inciampo commemorativa di Charlotte Salomon, Wielandstraße 15, Berlino-Charlottenburg, Germania



Figura 5.18: Targa commemorativa di Charlotte Salomon, Berlino-Charlottenburg, Germania

## 5.2 La Repubblica Federale

### Introduzione

La frustrazione di essere incastrati nel ruolo di "eterno penitente" raggiunse l'apice a metà degli anni '80. Il decennio iniziò con una nota particolarmente bassa quando fu scoperto, nel 1981, che il cancelliere della Germania occidentale Helmut Schmidt stava progettando di vendere carri armati all'Arabia Saudita. Il premier israeliano, Menachem Begin, accusò apertamente Schmidt e l'intero popolo tedesco di essere colpevoli come i nazisti nel perpetuare le stesse politiche antiebraiche quarant'anni dopo la guerra.<sup>15</sup> Schmidt e il suo successore Helmut Kohl, eletto nell'ottobre 1982, si chiedevano se il passato potesse mai essere veramente superato. Molti videro il quarantesimo anniversario del "V.E. Day" come prima opportunità per archiviare i fantasmi del passato pubblicamente e raggiungere così una "normalizzazione" e "dimenticare" il passato. Il Cancelliere Kohl organizzò una doppia cerimonia presso una fossa comune tedesca a Bitburg e una ebraica a Bergen-Belsen il 5 maggio 1985, in occasione dell'anniversario del "V.E. Day". Il problema era che la tomba di Bitburg conteneva quarantanove corpi delle SS.<sup>16</sup> In tal modo vittime e persecutori sarebbero state uniti in un'unica cerimonia commemorativa e questo atto del "dimenticare" soppiantava la narrativa ebraica con quella tedesca. L'evento doveva avere un profilo pubblico estremamente elevato, fungendo da rito principale per segnalare la chiusura di un capitolo della storia. Kohl aumentò l'importanza della cerimonia Bitburg-Belsen invitando il presidente Ronald Reagan a partecipare. Pertanto, l'atto di "dimenticare" ricevette visibilmente l'approvazione dell'Alleanza occidentale. Come Yitzhak Rabin, l'allora ministro della Difesa israeliano, dichiarò: "Lo storico errore del presidente Reagan fu quello di equiparare gli assassini alle loro vittime".<sup>17</sup>

La scelta del vocabolario da parte di Reagan durante le cerimonie gemelle non aiutò a scemare la tempesta. La sua retorica servì ad aggravare la rabbia ebraica e ad appoggiare la strategia di universalizzazione di Kohl. La logica alla base del suo linguaggio era quella di denigrare il totalitarismo (Russia comunista e Germania orientale) e sostenere la democrazia (Germania occidentale). A Bitburg Reagan "piangeva il disastro umano del totalitarismo"<sup>18</sup> ed era "contento della rinascita dello spirito democratico in Germania".<sup>19</sup> Ma forse il suo commento più importuno fu quando dichiarò: "Oggi possiamo piangere i caduti tedeschi come vittime di un'ideologia malvagia".<sup>20</sup> La responsabilità veniva limitata a pochi.

La condanna internazionale ebraica fu rapida con rabbini e leader ebrei che boicottarono la cerimonia commemorativa a Bergen-Belsen mentre le preghiere cattoliche e protestanti proseguirono come previsto.<sup>21</sup> A Nahariya, nel nord di Israele, un sopravvissuto all'Olocausto, Yacor Meinberger, fece sciopero della fame su una tomba

<sup>15</sup>Wolffsohn, *Eternal Guilt?*, p. 32.

<sup>16</sup>*Sunday Times* (5 maggio 1985), p. 17.

<sup>17</sup>Anson Rabinbach, "Introduction", in Zipes/Rabinbach, *Germans and Jews Since the Holocaust*, p. 6. Kohl voleva che i nazisti fossero dimenticati e Reagan voleva l'accettazione da parte della Germania occidentale dei missili Pershing Cruise sul suolo tedesco e il loro appoggio al programma americano "Star Wars".

<sup>18</sup>*The Times* (6 maggio 1985), p. 1.

<sup>19</sup>*Ibid.*, p. 20.

<sup>20</sup>*Ibid.*

<sup>21</sup>*Ibid.*, p. 1.

dove era sepolto sapone fatto con vittime ebrei. Ci furono manifestazioni fuori dall'ambasciata americana a Tel Aviv e davanti al consolato a Gerusalemme, come anche all'ambasciata americana di Amsterdam. Politici israeliani, come Roni Milo, vice ministro degli Esteri israeliano, e Victor Shem-Tov, leader dell'opposizione nel Partito Mapam, si sono unirono alle folle rabbiose per le strade. Alcuni politici indossavano stelle gialle di David come segni di ricordo e protesta,<sup>22</sup> e il Primo Ministro, Shimon Peres, disse alla Knesset: "Può esserci riconciliazione tra i popoli. Ma non c'è nessuna riconciliazione riguardo al passato", a cui il *Frankfurter Allgemeine Zeitung* rispose: "Dopo trent'anni di NATO, riconciliazione non dovrebbe essere necessaria. Dovrebbe essere una conclusione scontata."<sup>23</sup> Tale commento della stampa tedesca indicava quanto tedeschi e israeliani fossero ai poli opposti nelle rispettive polemiche, fraintendendosi a vicenda. Peres indicò che, per quanto lo riguardava, gli israeliani non avevano risentimenti coi tedeschi occidentali contemporanei ma, come questione totalmente separata, il passato non poteva essere dimenticato. I tedeschi, d'altra parte, vedevano l'identità nazionale e il rispetto di sé "inariditi" da un "tumore" storico che doveva essere reciso.

Il popolo tedesco nel complesso sostenne la strategia di Kohl. Un sondaggio dimostrò che il 72% dei tedeschi occidentali era d'accordo con la visita di Bitburg-Belsen. Non sorprende che furono principalmente i giovani (sotto i venticinque anni) a opporsi all'insensibilità di Kohl.<sup>24</sup> Le interviste con "l'uomo di strada" indicarono che molte persone erano stanche d'essere continuamente rappresentate come i paria dell'Europa. Usando il tradizionale meccanismo di autodifesa dell'analogia storica, indicavano le stragi e genocidi occorsi nei cosiddetti paesi "civilizzati" contro i nativi africani, indigeni americani e i bombardamenti a tappeto di Dresda, Hiroshima e Nagasaki.<sup>25</sup>

Pertanto, l'obiettivo di Kohl di unire morti tedeschi ed ebrei in un unico tumulo di distruzione totalitaria al fine di "dimenticare" falli e l'Olocausto tornò ad essere un problema attuale. Fu ripreso da storici come Jürgen Habermas, Ernst Nolte e Andreas Hillgruber in quello che divenne noto come l'*Historikerstreit* (Il Diverbio degli Storici) che scoppiò nell'estate del 1986. Iniziò con due articoli pubblicati da Habermas in *Die Zeit*. Riferendosi agli eventi dell'anno precedente, Habermas esaminava narrazioni storiche selettive e le loro conseguenze per l'identità nazionale. Nolte immediatamente contestò e pubblicò un articolo sul *Frankfurter Allgemeine Zeitung* intitolato "Il passato che non vuole passare".<sup>26</sup>

Il problema centrale era se l'Olocausto e, per impostazione predefinita, i crimini della nazione tedesca, fossero unici. Habermas sosteneva che la Soluzione Finale era davvero singolare e che il popolo tedesco avrebbe dovuto accettarla come tale. Nolte, d'altra parte, argomentava che i tedeschi crearono campi di concentramento per la detenzione politica e razziale solo a causa della minaccia del bolscevismo. Inoltre, i russi erano stati i primi inventori ed esponenti di tali misure totalitarie. I nazisti avevano semplicemente intrapreso gli stessi processi ma erano stati tecnologicamente superiori nella loro applicazione. Inoltre, Nolte caratterizzava i sovietici come guerrafondai "asiatici", creando l'idea della Germania nazista come difensore della civiltà europea

<sup>22</sup> *The Times* (6 maggio 1985), p. 1 & p. 20.

<sup>23</sup> *Sunday Times* (5 maggio 1985), p. 17.

<sup>24</sup> *The Times* (7 maggio 1985), p. 6.

<sup>25</sup> *Sunday Times* (5 maggio 1985), p. 17.

<sup>26</sup> *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (6 giugno 1986).

contro le orde mongole. Un terzo storico che si unì al dibattito fu Andreas Hillgruber che nel 1986 pubblicò due saggi collettivamente intitolati *Zweierlei Untergang: Die Zerschlagung des Deutschen Reiches und das Ende des europäischen Judentums* (= Due tipi di rovina: la frantumazione del Reich tedesco e la fine degli ebrei d'Europa). Hillgruber respinse l'argomentazione di Nolte secondo cui i tedeschi commisero un genocidio perché i russi lo fecero per primi. Il giudeicidio è al centro della narrativa storica di Hillgruber. Tuttavia, egli pone le tragedie tedesche ed ebraiche adiacenti l'una all'altra in modo che diventino doppi filii della stessa tragedia. La tragedia tedesca, sostiene Hillgruber, fu la decimazione dei soldati tedeschi (specialmente sul fronte orientale); il destino dei cittadini tedeschi (in particolare, i contadini, che furono costretti a fuggire mentre i sovietici avanzavano); e la scissione della Germania. In definitiva, il ragionamento di Hillgruber alla base di questa doppia tragedia è lo stesso di Nolte:

Appartengono insieme, soprattutto, per il loro effetto comune, che fu quello di distruggere la cosiddetta Europa del centro. Una volta che la metà del continente fu fatta a pezzi nel cataclisma della guerra, l'Europa nel suo insieme fu la perdente.<sup>27</sup>

La seconda guerra mondiale divenne una tragedia di distruzione della civiltà occidentale con i tedeschi come Cavalieri Templari martirizzati. Qualunque fossero le motivazioni alla base delle teorie di Nolte e Hillgruber, usando una strategia di analogie comparate, riuscirono a universalizzare il giudeicidio in genocidio e poi in morte di massa. Tale generalizzazione ridusse l'entità degli specifici reati tedeschi al tempo della Soluzione Finale.

Questi argomenti, ovviamente, non erano nuovi. Furono presenti nelle strategie narrative della Germania occidentale durante e immediatamente dopo la guerra. Il film di Markus Imhoof, *Das Boot ist voll* (*La barca è piena*, 1980), per esempio, universalizza il senso di colpa in tempo di guerra rappresentando un gruppo di rifugiati ebrei respinti al confine svizzero. Il film cercava di evidenziare l'ipocrisia della politica svizzera sull'immigrazione. L'offerta teatrale più importante degli anni '80 che sembrava caratterizzare il clima intellettuale di questo decennio, aveva in realtà le sue origini – sia tematiche che temporali – trenta anni prima: *Bruder Eichmann* (*Fratello Eichmann*) di Heinar Kipphardt sottolineò la sofferenza tedesca, relativizzò i crimini nazisti e rese figura tragica, se non eroe tragico, quell'uomo a cui fu affidata la Soluzione Finale.

### ***Bruder Eichmann***

Il dramma di Heinar Kipphardt fu rappresentato, postumo, per la prima volta nel 1983, prima di Bitburg e dell'*Historikerstreit*, ma entrò nel repertorio nei teatri della Germania orientale e occidentale per gran parte degli anni '80 e fino agli anni '90. *Bruder Eichmann*, ispirato a *Eichmann a Gerusalemme – La banalità del male* di Hannah Arendt, fu iniziato nel 1965 al culmine del movimento del teatro documentale. Il dramma di Kipphardt, su incarcerazione, processo ed esecuzione di Adolf Eichmann,

<sup>27</sup>Perry Anderson "On Emplotment: Two Kinds of Ruin", in Friedlander, *Probing the Limits of Representation*, pp. 54-65; p. 57.



è un mix di dramma storico e documenti drammatizzati, basato su trascrizioni del processo di Eichmann e registrazioni del suo interrogatorio fatto dalla polizia di sicurezza israeliana. Kipphardt, come Arendt, cercò di esaminare il fenomeno dell'assassino da scrivania: il funzionario che firmava i mandati di morte. Kipphardt abbandonò la sceneggiatura alla fine degli anni '60, ma fu ispirato a riprendere il progetto dai commenti di George Tabori nel 1978:

Da quello che ho letto, sembra il miglior antidoto alla nuova *Onda Hitler* : rende il fascismo normale e presente invece di lasciarlo al passato demoniaco.<sup>28</sup>

Kipphardt si recò quindi a Gerusalemme per studiare in prima persona le trascrizioni del processo. Il dramma risultante sdemonizza Eichmann confrontandolo con altri istigatori di atrocità in una serie di scene analogiche che coinvolgono, ad esempio, esperti di guerra nucleare e torturatori cileni. Kipphardt ha dichiarato:

Se guardiamo più attentamente, si può vedere che il comportamento di Eichmann è diventato la normale forma di comportamento nel nostro mondo di oggi ... Ecco perché il dramma si chiama *Fratello Eichmann*.<sup>29</sup>

L'intenzione di Kipphardt inizialmente sembra fosse la stessa di quella di Thomas Mann in *Bruder Hitler (Fratello Hitler)*: rivelare il fascista innato in tutti noi e porre l'accento del bene e del male sul senso morale e sul libero arbitrio dell'individuo. Tuttavia, Kipphardt utilizza una serie di strategie, sia strutturali che tematiche, che universalizzano l'evento e rimuovono la necessità di un comportamento etico individuale. L'analogia qui porta al livellamento che a sua volta porta all'esculpazione.

Kipphardt contrappone eventi contemporanei alle confessioni di Eichmann per illuminare il funzionamento della politica del ventesimo secolo. Tuttavia, due analogie suscitarono particolare furore: un soldato israeliano che ha un incubo ricorrente nello sgomberare un villaggio arabo mentre indossa un'uniforme delle SS, e l'approvazione del generale Ariel Sharon delle violazioni dei diritti umani durante la campagna libanese mentre cercava di trovare "una soluzione del problema palestinese".<sup>30</sup> Questi due personaggi, più di ogni altro, sono impostati come controparti dirette di Eichmann. Per Kipphardt, gli israeliani hanno imparato a evitare di essere nuovamente vittime diventando i successivi nazisti.

Le scene di analogia iniziarono a emergere solo quando Kipphardt si trovava a Gerusalemme all'inizio degli anni '80, dove fu testimone dei metodi spesso brutali delle forze armate israeliane.<sup>31</sup> Mediante un processo di paragone politico, il testo di Kipphardt rende i crimini tedeschi meno unici e, attaccando l'integrità etica dell'ex vittima, l'indignazione iniziale meno profonda. La violazione del "puro" è sempre considerata un crimine maggiore della violazione dello "sporco".

La deviazione dell'attenzione dai crimini di Eichmann è rafforzata dalla rappresentazione da parte di Kipphardt di un personaggio realistico e comprensivo. In confronto, gli altri criminali nelle scene analogiche sono demonizzati. Il risultato è che il

<sup>28</sup>Heinar Kipphardt, *Bruder Eichmann*, Rowohlt, 1986, p.197.

<sup>29</sup>Alexander Stillmark, "Brother Eichmann. The Story of an Awkward Relationship", documento presentato alla *Shoah and Performance Conference*, Glasgow, 1994, p.4.

<sup>30</sup>Heinar Kipphardt, *Brother Eichmann*, trad. Roy Kift, inedito, p.61.

<sup>31</sup>*The Jewish Telegraph* (26 ottobre 1990).

pubblico è incoraggiato a entrare in empatia con Eichmann e a denigrare i personaggi suoi paralleli. Eichmann è un uomo medio. È un burocrate apolitico che è "capitato" nel ruolo di ingegnare la Soluzione Finale. Questo incidente nella vita di Eichmann è elevato al livello di tragedia nel dramma di Kipphardt. Eichmann assunse il suo ruolo perché tale era il suo destino: "Per tutta la vita ho creduto nel destino".<sup>32</sup> Egli dice che il suo destino fu modellato da "errori che hanno afflitto la mia vita"<sup>33</sup> e il suo difetto fatale, che egli stesso confessa, è l'amore per il dovere e l'obbedienza. In un finale che prefigura in modo inquietante lo scandalo Bitburg, la cremazione del corpo di Eichmann viene paragonata alla cremazione di altri corpi in altri forni; il fumo che fuoriesce dal camino è paragonato a pennacchi di fumo di altri camini. Tutti i morti in guerra sono così uniti in un simbolo di distruzione insensata: vittime gemelle in una narrazione simile a quella di Hillgruber. La immagine finale dell'uomo con un tatuaggio di Auschwitz che spinge il cadavere di Eichmann nel forno crea ambiguità, simile a quella del gas nel suicidio dei genitori di Beckmann in *Fuori davanti alla porta* e la morte di Maria e Lene in *Il matrimonio di Maria Braun* e *Germania pallida madre*, rispettivamente. L'immagine di chiusura di Kipphardt può essere letta come una critica al sentimento israeliano di vendetta o come un'affermazione della giustizia israeliana.

L'opera teatrale doveva essere un'accusa alla "civiltà" umana del ventesimo secolo, ma era anche letta come una apologia per coloro che avevano fatto esattamente come Eichmann, vale a dire "seguire gli ordini". Ne conseguì una risposta ambigua nella Repubblica Democratica, dove il Berliner Ensemble, diretto da Alexander Stillmark, produsse il dramma nel 1984 — un anno dopo la morte di Kipphardt.<sup>34</sup> Per il pubblico della Germania orientale, *Bruder Eichmann*, affrontava la possibilità di libertà individuale in un regime totalitario, piuttosto che affrontare l'Olocausto.

### ***Jubiläum***

George Tabori, d'altra parte, non cercò di chiudere il passato relativizzando i crimini nazisti. Né cercò semplicemente di produrre un memoriale per i morti. Per Tabori, il pericolo nel ricordo e nella commemorazione è il senso di risoluzione, di chiusura, e quindi, l'oblio. Sebbene descriva il suo teatro come cartartico, egli sostiene che l'Olocausto non dovrebbe essere affrontato, e quindi dimenticato, attraverso la liberazione emotiva. Come sempre, il suo uso della commedia *noir* è cruciale in ciò e il suo *Jubiläum* fu il suo spettacolo più *noir* in assoluto. Come diceva Tabori, "L'umorismo non è una cosa da ridere".<sup>35</sup> Le sue battute, come il passato stesso, dovrebbero rimanere in gola.

*Jubiläum* fu rappresentato per la prima volta il 30 gennaio 1983 a Bochum,<sup>36</sup> dove egli era stato invitato a produrre un'opera teatrale in occasione del cinquantenario

<sup>32</sup>Kipphardt, *Brother Eichmann*, p. 25.

<sup>33</sup>*Ibid.*, p. 11.

<sup>34</sup>Hugh Rorrison, *Plays International* (ottobre 1996), pp. 48-9. Rorrison descrive un altro dramma su Eichmann presentato quell'anno al Berlin Fringe. *I Was With Them in Thought* fu un monologo presentato dall'attore Michael Maassen. Anch'esso si ispirava alla teoria della Arendt sugli assassini "da scrivania" e descriveva l'Olocausto come "parte del lavoro".

<sup>35</sup>Anat Feinberg, "The Taboos Must be Broken: George Tabori's Mourning Work in *Jubiläum*", documento presentato alla *The Shoah and Performance Conference*, Glasgow, 1994, p. 12.

<sup>36</sup>George Tabori, *Jubiläum*, Berlino: Gustav Kiepenheuer Verlag, 1982.

anniversario dell'ascesa dei nazionalsocialisti.<sup>37</sup> Ambientato in un cimitero sulle rive del Reno, i fantasmi delle vittime assassinate da Hitler, disturbati dagli atti di dissacrazione neonazisti, emergono in superficie convinti che la storia stia per ripetersi. Si trovano, tuttavia, di fronte a Jurgen, un neonazista, il cui odio razziale non è ideologico, ma deriva da una serie di cause che hanno più a che fare con il malessere sociale contemporaneo che con una idealizzazione romantica dei leader nazisti tedeschi.

La preoccupazione di Tabori era il fascismo umano intrinseco, la condizione umana, non legami fatui tra passato e presente. Le "vittime" della sua opera non sono solo ebrei, sono persone che continuano a essere perseguitate e ostracizzate oggi: Mitzi, una ragazza spastica, e Helmut e Otto, amanti omosessuali. Pertanto, sebbene in apparenza parli dell'ascesa del nazionalsocialismo, *Jubiläum* parla anche della natura della società d'oggi. Tabori sottolineò questo punto spostando la produzione nell'atrio del Schauspielhaus Bochum — un luogo appartenente al presente, dove le sue grandi vetrate si affacciano sul mondo contemporaneo esterno, piuttosto che sull'au-

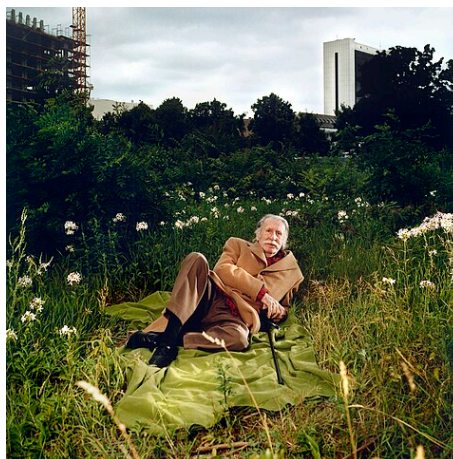


Figura 5.19: George Tabori ritratto da Oliver Mark, Berlino 2003

ditorium dove il pubblico si aspetterebbe che la storia e la finzione si svolgano. L'entrata principale venne utilizzata dai personaggi: Jurgen arrivò al teatro in un taxi e Tabori, nel personaggio di Arnold, uscì per strada nella sua uniforme da internato di campo di concentramento.<sup>38</sup> Realtà e finzione, passato e presente si fusero insieme.

Tabori mira a incoraggiare un confronto con il passato e il sé superando profondi tabù tedeschi sull'Olocausto. L'uso della commedia è una delle sue armi per liberare il suo pubblico dalla "pia e svenevole simpatia" e dalla falsa solennità in un confronto più intenso e profondo con il passato.<sup>39</sup> La falsa solennità e il sentimentalismo, sostiene Tabori, sono solo risposte filosemitiche alla tragedia ebraica. L'autore era intenzionato a frantumare queste risposte ritualizzate particolarmente tedesche che, sosteneva, impedivano un vero senso di perdita, di lutto:

Come persona teatrale quando penso al mio lavoro dico, beh, Strindberg disse che "il compito di un drammaturgo è quello di strappar via le maschere", ma io sono andato un po' oltre e penso che il compito sia quello di strappare via le foglie di fico.<sup>40</sup>

Come Martin Walser e Martin Sperr, Tabori voleva affrontare i tabù: sessuali, religiosi e politici. In *Jubiläum*, il suo attacco è triplice. In primo luogo, come afferma Mat Feinberg, "Le vittime non sono santi ma uomini e donne in carne e ossa, con le loro virtù e i loro difetti".<sup>41</sup> Le sue vittime non sono né eroi tragici né martiri. Tabori,

<sup>37</sup> Ursula Griltzmacher, *Theater heute*, Vol. 2 (febbraio 1983), p. 36.

<sup>38</sup> Feinberg, "The Taboos Must be Broken", p. 6.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>40</sup> George Tabori, fax a Michael Billington nel 1990 in riferimento alla rappresentazione del suo *Farsa Mein Kampf* da parte della compagnia Yorick Theatre Co. al teatro Traverse di Edinburgh. Edinburgh: National Library Scotland, Traverse Theatre Archives, Acc. 10577/229.

<sup>41</sup> Feinberg, "The Taboos Must be Broken", p. 10.

come Fassbinder, considerava il filosemitismo il rovescio della medaglia dell'antisemitismo. Solo quando gli scrittori tedeschi avrebbero smesso di gestire la rappresentazione dell'ebreo con "guanti di velluto", ne sarebbe derivata una normale relazione tedesco-ebraica e una vera esplorazione del passato e del sé. In secondo luogo, Tabori è interessato a rivelare il "piccolo nazista" in tutti e rivela questo latente fascismo scambiando i ruoli di vittima/persecutore. Come in *Die Kannibalen (Cannibali)*, gli attori recitano più ruoli. Le vittime morte, Mitzi, Arnold e Otto fanno anche le parti dei persecutori e Jurgen interpreta un giudice processuale. L'elemento cruciale qui è la scelta e Tabori crede fortemente che si diventa persecutori solo tramite la scelta. Terzo, non tutte le sue vittime sono ebrei. Otto e Helmut sono perseguitati per la loro omosessualità. Tabori sfida quindi la narrazione ebraica di "vittima esclusiva" durante l'Olocausto.

*Jubiläum* affronta sia il malessere sociale contemporaneo sia l'Olocausto. In quanto tale, Tabori riesce a rendere la sua interpretazione dell'Olocausto sia un evento che l'Evento nella storia umana, sia tipico che unico. Fa di tutto per distinguere tra l'unicità del nazismo passato e il neonazista Jurgen, che appartiene al presente. Presentare il neonazismo come una continuazione del nazionalsocialismo, sostiene Tabori, confonde solo entrambe le questioni. Ma questa "unicità" è forse meglio vista dall'uso della storia reale all'interno della finzione, in particolare dai ricordi personali e, quindi, unici di Tabori. Il personaggio di Lotte muore quando i nazisti salgono al potere, annegando in una cabina telefonica. In realtà, la zia di Tabori, Piroshka, si suicidò in una cabina telefonica alla fine degli anni '30. Ancor più commovente, Tabori, nel ruolo del personaggio Arnold, racconta il destino di suo padre, Cornelius, che morì per mano dei nazisti. Qui, è Tabori che sta parlando del destino del suo vero padre che morì ad Auschwitz.

L'incontro tra passato e presente aveva lo scopo di mettere in evidenza le verità universali sulla natura distruttiva dell'Uomo, non di sorvolare i crimini specifici di un gruppo, come in *Bruder Eichmann*, per affrontare una questione separata. Il duplicare gli attori come vittime e persecutori funzionò allo stesso modo del *Korczak und die Kinder (Korczak e i bambini)* di Erwin Sylvanus — per sottolineare la scelta morale. Il popolo tedesco, sostiene Tabori, ebbe possibilità di scelta sotto Hitler come la hanno ora.

### 5.3 La Repubblica Democratica

Come indicò il direttore della première di *Bruder Eichmann* nella Germania dell'Est:

Dietro il Muro di Berlino vivevamo sotto l'ideologia dell'antifascismo; i fascisti esistevano solo al di fuori dei nostri confini, dall'altra parte: come poteva quel fuorilegge essere mio fratello?<sup>42</sup>

Al Deutsches Theater nel 1984 la produzione di Alexander Stillmark cercò di spezzare la distanza temporale e ideologica tra la Germania nazista e quella orientale contemporanea dalla prima apparizione di Eichmann sul palco. Il dramma era ambientato in un museo immaginario di Eichmann e dell'Olocausto. Su una sedia

<sup>42</sup>Stillmark, "Brother Eichman: the Story of an Awkward Relationship", p. 1.

giaceva la sceneggiatura di Kipphardt. Un giovane turista, l'attore trentenne Thomas Neumann, rimaneva indietro rispetto al resto del gruppo e sfogliando la sceneggiatura abbandonata iniziava ad assumere il ruolo di Eichmann. Stillmark collegava così il passato al presente, la Germania nazista alla Repubblica Democratica. Contraddiceva la narrazione "ufficiale" della resistenza comunista popolare durante la guerra e l'intensa denazificazione successiva. Stillmark presentò ai cittadini della Germania orientale contemporanea un possibile continuum di un passato alienato. Tuttavia, il sottoprodotto di una tale strategia teatrale fu che, come in *Kindheitsmuster*, lo spettacolo venne interpretato quale critica della vita sotto il regime socialista contemporaneo:

Con questa "autoinfezione col linguaggio di Eichmann", con questo autoesame, abbiamo cercato risposte storiche che abbiamo trovato formulate anche nella nostra situazione di stato autoritario... il linguaggio di Eichmann nella bocca di un giovane del presente socialista presentò una figura scomoda, artificiale, e creò una vicinanza spaventosa, fin troppo vicina, creando disagio.<sup>43</sup>

Eichmann era davvero diventato fratello del pubblico. Per un pubblico della Germania dell'Est anni '80, il dramma divenne un esame di vita sotto un regime socialista: indottrinamento, paura di denunce, mancanza di personalità individuale e obbedienza indiscussa allo stato. Kipphardt aveva lasciato la Germania dell'Est nel 1959, disilluso dallo stato socialista. Nel suo diario del 1967 notò:

Cos'è il male? Il male come categoria storica. La schiavitù – la base delle antiche culture – è ancora oggi sicuramente considerata un male; lavoro acquistato da salari – la base della cultura borghese – presumibilmente apparirà come un male alle generazioni future.<sup>44</sup>

Un tale commento suggerisce che il punto di partenza di Kipphardt era vagamente marxista e spiega la tendenza dell'opera teatrale a relativizzare l'atrocità del ventesimo secolo. Indica anche il motivo per cui questa produzione si rivolse in modo così forte al pubblico della Germania orientale al quale era stata originariamente destinata.<sup>45</sup>

Altre produzioni della Germania dell'Est che toccarono il tema del Terzo Reich inclusero lo spettacolo per sola donna di Manfred Karge, *Mann an Mann (Uomo a uomo)*<sup>46</sup> che, nel 1987, fu messo in scena in Europa, tra cui Londra ed Edimburgo. Il dramma si apre negli anni '30 e racconta la storia di una donna tedesca, Ella, il cui marito, un operatore di gru, muore di cancro. Minacciata dalla miseria, Ella assume l'identità di suo marito, Max, e riesce a ingannare tutti sulla sua vera identità. Karge era stato in parte ispirato da *Il lavoro* e da *Mann ist Mann (Un uomo è un uomo)*,

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 2.

<sup>44</sup> Kipphardt, *Bruder Eichmann*, p. 168. Dal diario di Kipphardt (26 aprile 1967): "Was ist das Böse? Das Böse als historische Kategorie. Die Sklavenhaltung - Grundlage alter Kulturen - wird heute sicher als böse verworfen, der Kauf von Arbeit gegen Lohn - Grundlage der bürgerlichen Kultur - wird einer späteren Gesellschaft böse erscheinen vermutlich."

<sup>45</sup> Innes, *Modern German Drama*, p. 73. Kipphardt aveva lasciato la Germania dell'Est nel 1959 dopo il suo licenziamento dal Deutsches Theater per aver rifiutato di dirigere un dramma pro-socialista di Gustav von Wangenheim che egli considerava "inetto".

<sup>46</sup> Manfred Karge, *Man to Man*, trad. Tinch Minter e Anthony Vivis, in *Plays International* (dicembre 1987), pp. 78-81. Karge, come Kipphardt, aveva lavorato al Berliner Ensemble.

entrambi di Brecht. Si basava anche su una storia apparentemente vera di una donna tedesca che riuscì a impersonare suo marito per almeno sette anni.<sup>47</sup>

Come indicò Stephen Unwin, il regista della produzione della Royal Court di Londra nel 1988, il dramma in realtà riguarda la sopravvivenza — la sopravvivenza tramite il trasferimento di identità, la sopravvivenza mediante l'acquiescenza.<sup>48</sup> Ella/Max riesce a guadagnarsi da vivere, ma è alienata dalla sua vera identità. Personificazione della Germania orientale, Ella riflette i cambiamenti e le permutazioni che il paese ha subito sin dalla Repubblica di Weimar. Sopravvive accettando i nazionalsocialisti e i comunisti. Ma sotto ciascun regime, deve comunque nascondere la sua identità e la sua voce.

È importante sottolineare che, al pari di Eichmann, Ella viene presentata come una vittima ed è mediante l'utilizzo dell'identità di Ella quale donna che Karge evidenzia la sua vittimizzazione. La vera Germania è femmina, i nazisti maschi. Ella desidera di nuovo segretamente l'innocenza, il suo soprannome "Biancaneve" risalente ai suoi primi giorni di matrimonio, diventa il filo conduttore del dramma. Quando è costretta ad arruolarsi in un'organizzazione militare, sceglie le SA, perché è l'unico gruppo che non insiste su un controllo medico. Il suo ruolo nel nazionalsocialismo fu quindi involontario. Era una vittima dei tempi.<sup>49</sup> Delle altre vittime del nazionalsocialismo, si dice poco.

Karge dà vita con successo a ciò che non era mai stato visto prima sul palcoscenico tedesco — il *Lumpenproletariat* — l'elemento beone, incolto, apolitico e irrazionale della società tedesca. La straordinaria caratteristica del *Lumpenproletariat* di Karge è la sua riconoscibilità contemporanea: i neonazisti. Fondamentalmente, Karge e Kipphardt scrissero del presente usando l'analogia storica. Sia la produzione Stillmark di *Bruder Eichmann* che *Mann an Mann* di Karge indagano l'identità tedesca orientale e non necessariamente la storia della Germania orientale prima del 1945. Un altro scrittore della Germania orientale che esplorò gli stessi temi fu Franz Fühmann. Fühmann era stato un convinto nazionalsocialista fino alle sue esperienze sul fronte russo. La sua carriera letteraria iniziò con poesie contro la guerra.<sup>50</sup> Si immerse poi nell'etica comunista ma per la fine degli anni '60 si era già disilluso. Il suo saggio, *Der Sturz des Engels (La caduta dell'angelo)* è un'esposizione sulla sua vita che egli considerava un fallimento. Fu adattato per il palcoscenico da Manfred Weber e prodotto per la prima volta a Vienna nel 1988.<sup>51</sup> Come *Mann an Mann*, la rappresentazione teatrale traccia il percorso del narratore dal Terzo Reich al comunismo e fino ai giorni nostri. Ancora una volta, si tratta effettivamente delle permutazioni dell'identità della Germania orientale. Karge e Fühmann scrissero della guerra a causa della necessità di comprendere la situazione contemporanea e dipanare l'intrico della propria identità. Espressero la perdita di speranza, di scelta e di opportunità dei tedeschi orientali.

<sup>47</sup>Anthony Vivis, "What Karge Is After", in *Plays International* (dicembre 1987), p. 77.

<sup>48</sup>W. Stephen Gilbert, recensione di *Man to Man*, in *Plays International* (febbraio 1988), pp. 26-7.

<sup>49</sup>Karge non fu l'unico scrittore tedesco a usare il genere per decostruire la storia tedesca. Dall'altra parte del confine, *Germania pallida madre*, film di Helma Sanders-Brahms del 1980, dipinge l'immagine di una Germania *femminile* violentata dai nazisti *maschili*. Fu una variazione del tedesco *Väterliteratur* — uno studio delle figure parentali durante la guerra, al di fuori dell'Olocausto. L'utilizzo del genere fu il mezzo cognitivo più semplice per enfatizzare le vittime della Germania.

<sup>50</sup>Demetz, *After the Fires*, p. 111.

<sup>51</sup>Franz Fühmann, *The Fallen Angel*, adattato da Manfred Weber, trad. Anthony Vivis, Rosica Cohn Ltd., 1990. Ediz. Folio del Bush Theatre di Londra.

In quanto tali, erano rappresentazioni teatrali sul lutto tedesco e non includevano la narrazione ebraica.

## 5.4 Austria

### Introduzione

Alla fine degli anni '80, con l'imminente cinquantesimo anniversario dell'Anschluss, i drammi sulla guerra e l'Olocausto abbondavano. Il presidente Kurt Waldheim, ex segretario generale delle Nazioni Unite, il 1° gennaio 1988 tenne un discorso prima dell'anniversario affermando che il razzismo aveva trovato terreno fertile in Austria durante la guerra. Si astenne dall'enfatizzare l'aspetto ebraico ed esortò: "Teniamoci lontani dalla xenofobia e dall'intolleranza."<sup>52</sup> Entro febbraio, tuttavia, dopo l'exposé su *Der Spiegel* del coinvolgimento di Waldheim in interrogatori, torture e trasporto di oltre 4.000 persone dai Balcani, il passato dimenticato dell'Austria riaffiorò con gran costernazione degli stessi austriaci.<sup>53</sup> Le arti riflettevano l'attualità del momento ma, a parte [[Thomas Bernhard]], la maggior parte degli scrittori che esaminavano l'Olocausto non erano austriaci e gli austriaci non erano interessati al passato nazionalsocialista del loro paese.

Un mix di nazionalità costituiva l'ambiente artistico di Vienna negli anni '80. Più che mai, ci fu un sostanziale scambio di artisti tra Germania e Austria, illustrato dalla nomina del regista tedesco Claus Peymann al Burgtheater. Il Burgtheater, a tutti gli effetti, è il teatro nazionale austriaco. Inoltre, Vienna, centro pre-bellico dell'intrattenimento ebraico, vide artisti ebrei ancora una volta dominare i suoi palcoscenici con l'arrivo di George Tabori e Peter Sichrovsky. Diventa quindi difficile delineare le identità e i confini nazionali in Austria alla fine degli anni '80, specialmente quando viene preso in considerazione [[Thomas Bernhard]], lo scrittore che non fece alcuna distinzione tra le due *Heimat* tedesche. Altri, come George Tabori, negarono di avere un'identità nazionale: "Io non ho nessun paese d'origine. Non mi piace quella parola."<sup>54</sup>

### *Mein Kampf*

Nel 1987 Tabori rilevò una sede marginale a Vienna ribattezzandola "The Circle". Vi lavorò con un piccolo numero di attori usando la meditazione, la ginnastica e un misto di stili di recitazione. Era stato esposto allo stile emotivo del "metodo" durante il suo periodo all'Actors Studio a New York con Lee Strasberg, ma aveva anche una profonda ammirazione per il teatro epico di Brecht. Le sue opere teatrali, quindi, sono strutturate su momenti emotivamente coinvolgenti e tattiche di alienazione shock che li rendono sia commoventi sia intellettualmente stimolanti. Il dramma grottesco *Mein Kampf* contiene elementi di Brecht, Strasberg e Beckett.

*Mein Kampf* fu ispirato dai *mémoires* di Reinhold Hanisch, scritti quando viveva in un ostello austriaco per senzatetto con Hitler.<sup>55</sup> Il dramma farsesco di Tabori

<sup>52</sup>*The Times* (2 gennaio 1988), p. 22.

<sup>53</sup>*The Times* (1 febbraio 1988), p. 1.

<sup>54</sup>Peter V. Becker, *Tabori*, regia di Michael Bauer, Goethe Institute Videos, 1990.

<sup>55</sup>Joe Roe, *The List*, Edinburgh (25-3 1 agosto 1989).

racconta la storia di un vecchio ebreo, Shlomo Herzl, che vivendo in un dormitorio pubblico viennese nella prima parte del secolo insieme ad un cuoco di nome Lobkowitz (noto anche come "Dio"), cerca di scrivere le sue memorie che alla fine vengono intitolate *Mein Kampf*. Fino a quel momento non ha scritto una sola parola della sua opera. Herzl, libraio e aspirante storico, simboleggia gli ebrei d'Europa che non hanno mai scritto la propria storia o determinato politicamente la propria identità ma si sono inseriti nella storia e nell'identità delle loro nazioni ospitanti. Mentre Herzl medita sul suo libro, arriva un giovane sconosciuto dal fare demagogico intento ad entrare all'Accademia di Belle Arti. Anche se lo sconosciuto, che poi si rivela essere il giovane Hitler, è sia antisemita sia antisociale, Herzl ne viene immediatamente attratto. Quando Hitler viene respinto dall'Accademia, dopo che gli vien detto che avrebbe avuto migliori prospettive di carriera come imbianchino, Herzl si prende cura dello sfortunato giovane alla maniera della classica e premurosa madre ebrea. Più Hitler lo riempie di insulti, e più aumenta l'amore e l'attenzione di Herzl per Hitler. Non sicuro del proprio futuro, Hitler è colpito dal suggerimento da parte di Herzl di intraprendere una carriera in politica. Così ispirato, Hitler riunisce alcuni vecchi compagni di scuola (Himmlisch e alcuni giovani vestiti in pantaloncini *Lederhosen*) e costituisce il quartier generale della campagna politica nel dormitorio. Afferma le sue teorie razziali (ironicamente, sezioni future del suo proprio *Mein Kampf*) e inizia a diffondere il suo nuovo vangelo. Alla fine Frau Tod (Sorella Morte) arriva alla ricerca di Hitler che vede come suo protetto e futuro partner: come "criminale, come assassino di massa, come angelo sterminatore", il giovane di Braunau am Inn è "un talento naturale".<sup>56</sup>

"Herzl" è un'allusione a Theodor Herzl, padre del sionismo. Tuttavia, questo Herzl è un ebreo ortodosso che cerca di capire le intenzioni di Dio. Piega la testa davanti al nemico: "Meglio essere cacciati che cacciatori",<sup>57</sup> e come un vero martire dice a Hitler che sta piangendo da 5000 anni. Dopo tutte le sofferenze che subisce, Herzl non mostra alcuna inclinazione a migrare in Palestina, ma invece si avvicina alla collettività ortodossa e recita il Kaddish sull'unica vittima martirizzata nel dramma — un pollo morto di nome Mitzi. Lobkowitz (Dio) che è scomparso dal dormitorio all'arrivo di Hitler (e la distruzione tipo Olocausto di Mitzi) dice a Herzl, in termini messianici, di mangiare il pollo: "Mangia, figlio mio, non per fame, ma nella speranza per ingerire la forza del martire".<sup>58</sup>

La domanda ebraica chiave dopo l'Olocausto fu: dov'era Dio? Lobkowitz risponde: "Ero qui. Sono sempre qui, solo che ti sei dimenticato di guardare".<sup>59</sup> Emil Fackenheim sostiene:

Quindi il significato dell'identità di Israele è in parte rivelato: di rispondere, ancora e sempre, a una sfida divina; diventare, per sua libera scelta, un popolo di Dio, per dare realizzazione perpetua a questa decisione nel pensiero e nella pratica... Tuttavia anche il significato del destino di Israele è nascosto... l'ebreo non può capire le ragioni finali per cui fu scelto ad esemplificare queste tensioni.<sup>60</sup>

<sup>56</sup>George Tabori, *Mein Kampf*, British Library Modern Playscripts, p. 71. Il dramma venne rappresentato in seguito a Edinburgo (1989) e al Maxim Gorki Theatre e Deutsches Theater nel 1993.

<sup>57</sup>*Ibid.*, p. 38.

<sup>58</sup>*Ibid.*, p. 82.

<sup>59</sup>*Ibid.*

<sup>60</sup>Emil L. Fackenheim, *Quest for Past and Future*, p. 111.



La nazione ebraica sembrerebbe quindi in una posizione assurda. *Mein Kampf* è l'ironico commento di Tabori sulla storia e sull'ortodossia contemporanea in un mondo senza Dio. Come il personaggio di "Zio" propone in *Die Kannibalen*, gli ebrei devono abbandonare Dio e trovare la propria strada in un universo esistenzialista. Herzl preferisce rimanere nell'ignoranza religiosa sulla natura del mondo. "Tu hai perso parte della tua umanità da quando hai coccolato quel bastardo di Branau", Lobkowitz mette in guardia Herzl sulla sua procrastinazione politica. Herzl rivela a Hitler come ottenere potere, sperando di assicurarsi la propria stabilità. Crede che l'assimilazione sia la chiave della sopravvivenza ebraica e non è in grado di vedere i segnali di avvertimento del primo nazismo. Ad esempio, Hitler rivela ironicamente: "Ebreo, apprezzo il tuo aiuto. Quando sarà giunto il mio momento, ti ricompenserò adeguatamente. Ti comprenderò un forno, così starai caldo, e quando sarai vecchio, ti troverò una soluzione."<sup>61</sup>

*Mein Kampf* è un'esposizione ironica del rapporto ebraico-tedesco storico e contemporaneo, in cui ciascuna nazione definisce la propria identità in base all'altra. Gitta Honneger, alla premiere di Vienna, descrisse il duo Hitler/Herzl "un'impossibile relazione beckettiana di [due] clown",<sup>62</sup> implicando che il nazismo e l'ebraismo soffrono di un caso estremo di co-dipendenza. Il nazismo è sia un rifiuto sia una progenie dell'ebraismo — un enigma che George Steiner esplora anche nel suo romanzo, *Il processo di San Cristobal*<sup>63</sup> Per Steiner e Tabori, Hitler è spinto da una relazione di amore-odio con gli ebrei e la loro fede. In *Mein Kampf* è patologicamente geloso dell'identità di Herzl come martire e ispirato dalla storia di un popolo eletto con una missione divina che incorpora il martirio. In termini nazionalsocialisti, ciò si traduce in *Weltmacht oder Niedergang* (= dominio mondiale o rovina). Come Herzl dice a Hitler: "Quest'ultima settimana hai sviluppato alcune delle peggiori abitudini sia dei tedeschi sia degli ebrei".<sup>64</sup>

*Mein Kampf* è una farsa oltraggiosa che riuscì a offendere il pubblico in Austria e all'estero. Hitler corre senza pantaloni, le SA sono "bravi ragazzi in calzoncini di pelle" e Herzl è un vecchio impotente che cerca di portare a compimento il suo rapporto con una vergine sedicenne. Poi c'è il sacrificio di Mitzi il pollo e le sequenze di inseguimenti descritte "a là Mack Sennett". Sia nello stile che nella materia, Tabori sembrò determinato a offendere e quindi a infrangere i tabù. Il filosemitismo, come in *Jubiläum*, viene attaccato mediante l'uso di ciò che potrebbe essere interpretato come immaginario antisemita. La rappresentazione di Herzl, un vecchio ebreo che cerca di sedurre una vergine ariana, aveva lo scopo di spezzare il circolo vizioso di ritratti filosemiti di ebrei oggettivati sul palcoscenico. Tabori impiega tattiche farsa e shock per costringere il pubblico allo scontro e quindi alla catarsi. Come dice Lobkowitz alla fine del dramma:

Nel cuore di ogni battuta si nasconde un piccolo Olocausto. Come ad esempio il ladrone sulla croce, appeso, geme. Il secondo ladrone chiede: Ti fa male? Il primo ladrone risponde: Solo quando rido.<sup>65</sup>

<sup>61</sup>Tabori, *Mein Kampf*, p. 27.

<sup>62</sup>Gitta Honneger, "Tales From The Imperial City", in *Performing Arts Journal*, Vol. XI, No. 2 (1988), pp. 45-61; p. 53.

<sup>63</sup>George Steiner, *The Portage to San Cristobal of A.H.*, Faber & Faber, 1982.

<sup>64</sup>Tabori, *Mein Kampf*, p. 60.

<sup>65</sup>Tabori, *Mein Kampf*, p. 82.

Per Tabori, le risate liberano il suo pubblico tedesco dalla gravità speciosa, facendogli riformulare da capo le reazioni all'Olocausto.

### *Schuldig geboren*

Il cinquantesimo anniversario dell'Anschluss vide una serie di eventi artistici che si occuparono della guerra e dell'Olocausto. *Mein Kampf* continuò le sue rappresentazioni fino al 1988, con Tabori che mise in scena anche il suo adattamento di *Schuldig geboren* (*Nato colpevole*) di Peter Sichrovsky — una raccolta di interviste coi bambini di noti criminali di guerra nazisti.<sup>66</sup> Il libro ha suscitò scalpore nel febbraio 1987, quando alcune parti furono serializzate in tre numeri consecutivi di *Der Spiegel*. Inizialmente, l'editore respinse lo schema sentendo che il mercato era già saturo di informazioni, testimonianze e confessionali della guerra. Tuttavia, quando venne stampato il primo segmento, i telefoni di *Der Spiegel* non smisero mai di squillare



Figura 5.20: Peter Sichrovsky (2011)

con le persone che volevano parlare delle proprie esperienze.<sup>67</sup> Come per *Holocaust* di Gerald Green nel 1978, molti vollero rompere il silenzio.

Sichrovsky, come Tabori, è ebreo. Fuggì dall'Austria con i suoi genitori durante la guerra, tornando a stabilirsi lì definitivamente dopo la resa. Nella produzione di *Schuldig geboren* di Tabori, l'attualità del materiale e l'impatto emotivo furono aumentati da uno degli intervistati che interpretava se stesso. Ciò inoltre aggiunse alla natura confessionale del pezzo. Il dramma era ambientato semplicemente in una cucina dove del sangue scorreva da una stufa alla fine del palco. La produzione fu presentata a serate alterne con un *revival* di *Die Kannibalen* (*Cannibali*) — un dramma in cui i figli dei sopravvissuti cercano di venire a patti con il lascito dei loro genitori. Come scoprirono Sichrovsky e Tabori attraverso le loro ricerche, i bambini dei nazisti credevano di essere vittime della guerra tanto quanto lo erano stati i perseguitati. La situazione per i bambini dei nazisti era complicata dall'incapacità di piangere il lutto a causa dell'improprietà politica. Sentivano che era loro impedito di piangere la propria perdita di innocenza a causa dal peso della storia. Come scrive Sichrovsky:

Una psicologa quarantenne mi disse che volevo negarle il ruolo di vittima. Quando parla di questo argomento con le sue amiche, parla in comunanza con le altre vittime, ma quando parla con me le viene in mente la sua possibile complicità nel crimine.<sup>68</sup>

<sup>66</sup>Peter Sichrovsky, *Born Guilty. The Children of the Nazis*, trad. Jean Steinberg, I. B. Taurus & Co. Ltd, 1988.

<sup>67</sup>*Ibid.*, p. 159.

<sup>68</sup>*Ibid.*, p. 11.

I temi dei peccati e delle sofferenze dei genitori rigurgitati sui figli sono anche evidenti in *Das Abendmahl (La cena)* di Peter Sichrovsky. Robert, il trentasettenne figlio di un sopravvissuto, vive con la figlia di un ex comandante delle SS. I genitori sono stati invitati a cena per la prima volta. Nel corso della serata diventa chiaro che la ragazza sta usando Robert per ribellarsi a suo padre, un'accusa che Robert stesso nutre nei suoi confronti. La serata degenera in recriminazione, imbarazzo reciproco e violenza sessuale. I figli dei nazisti sono stati irrimediabilmente contaminati dal passato come anche i figli delle vittime. Sono vittime gemelle della stessa catastrofe – o per usare la frase di Honneger, radicati in un'”impossibile relazione beckettiana di clown”<sup>69</sup> – legati insieme dalla stessa storia in cui non hanno avuto alcun ruolo. Le produzioni di Tabori e Sichrovsky sono una specie di *Väterliteratur* ebraico-tedesca. Cercano di esaminare la vita dei bambini che hanno avuto a che fare con l'eredità dei propri genitori, sia come figli di sopravvissuti sia come figli di nazisti. Mentre la *Väterliteratur* tedesca, come quella di Reitz, Lowther e Kipphardt, si riferisce all'Olocausto di passaggio, se non per niente, il duo ebraico-tedesco Sichrovsky e Tabori erano intenzionati a forzare un incontro tra i crimini e le sofferenze dei genitori e dei loro discendenti.

Nel 1988, c'erano molte altre produzioni sulla guerra. Ci fu un risveglio de *Il Vicario* di Hochhuth e Axel Corti che mise in scena *Die Rassen (Le corse)* di Ferdinand Bruckner del 1933, incentrato su un gruppo di studenti di medicina ebraici e tedeschi al momento dell'ascesa di Hitler. Fu colta ogni occasione per fare riferimento al passato. Ad esempio, *Riccardo III* di Claus Peyman fu interpretato Gert Voss agghindato come Hitler — criticato e non accolto bene dal pubblico viennese. Ma fu [[Thomas Bernhard]] che emerse di nuovo come *cause célèbre* della stagione. Nel 1981 aveva scritto *Der deutsche Mittagstisch (La tavola da pranzo tedesca)*, una serie di schizzi satirici che riflettevano il continuo nazismo e antisemitismo nell'odierna Austria e Germania. Fu presentato in anteprima a Bochum. Ironia della sorte, l'operatta teatrale includeva una famiglia tipicamente tedesca di nome Bernhard. Anche la sua opera successiva si incentrò su una famiglia e raggiunse il suo culmine attorno a una tavola da pranzo.

### ***Heldenplatz***

*Heldenplatz (Piazza degli Eroi)* a Vienna fu il luogo dell'accoglienza festiva di Hitler quando marciò in Austria nel 1938. Bernhard con la sua opera teatrale *Heldenplatz* aveva di nuovo intenzione di rivelare come la piccola Austria moderna era venuta a patti con il suo coinvolgimento nel Terzo Reich e che l'antisemitismo esiste ancora in Austria. Il tempismo di *Heldenplatz* non avrebbe potuto essere più giusto. Il 1988 non fu solo il cinquantesimo anniversario dell'Anschluss, ma fu anche il centesimo anniversario dell'orgoglio culturale nazionale: il Burgtheater. Il Burgtheater rappresenta una tradizione radicata nel classicismo barocco dell'Impero austro-ungarico. La nomina del controverso tedesco Claus Peymann come nuovo direttore artistico del teatro nazionale austriaco suscitò increspature tra gli elementi conservatori della comunità artistica austriaca. All'arrivo di Peymann a Vienna le increspature si trasformano in una mareggiata. Egli condannò apertamente la tradizione culturale viennese nella

<sup>69</sup>Honneger, "Tales From The Imperial City", p. 53.

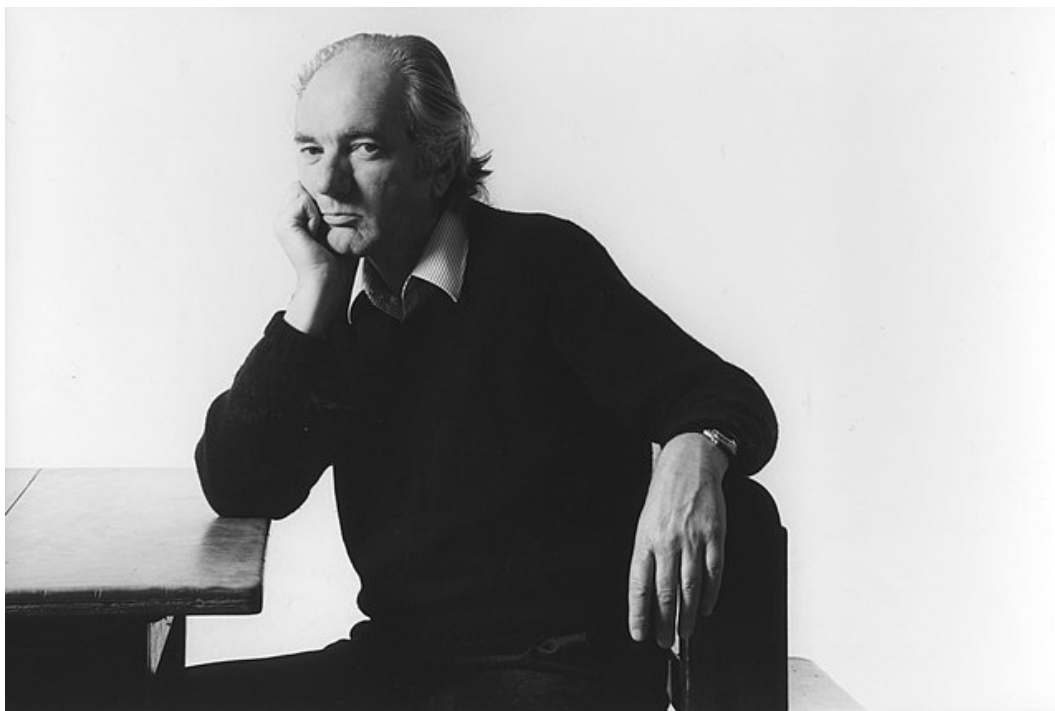


Figura 5.21: Thomas Bernhard, 1987

stampa e poi chiese a Thomas Bernhard di scrivere un dramma per la produzione centenaria del Burgtheater. La scelta del drammaturgo fu vista come un insulto. Bernhard era considerato un cupo moralista e scandalista, certamente non un drammaturgo da scegliersi per una celebrazione festiva della cultura austriaca. Bernhard riconobbe che il centenario del Burgtheater costituiva l'occasione perfetta per condannare sia la facciata culturale saccarina della società austriaca sia per attaccare la narrativa bellica storica nazionale "dello stupro dell'Austria".

Lo scandalo iniziò con la lettura. Gli attori se ne andarono, rifiutandosi di prendere parte a un evento teatrale che calunniava il loro paese. Estratti del dramma vennero divulgati ai giornali e stampati fuori contesto.<sup>70</sup> Vennero pubblicate lettere irate e di protesta. Ad esempio, l'affermazione di Bernhard secondo cui nell'Austria contemporanea ci sono più nazionalisti di quanti ce ne fossero stati nel 1938 e che il presidente austriaco è un "furbastro bugiardo" fece arrabbiare il pubblico.<sup>71</sup> Le testimonianze suggeriscono che, come per Piscator e Hochhuth un quarto di secolo prima, frammenti controversi del dramma furono trapelati intenzionalmente dalla direzione artistica al fine di creare uno scandalo. Con i crescenti problemi che affliggevano la produzione, la data della prima fu spostata da marzo a novembre. Tuttavia, Peymann continuò a fatturare la produzione come rappresentazione ufficiale delle celebrazioni del centenario.

I politici si unirono al dibattito pubblico con l'ex cancelliere Bruno Kreisky e il rappresentante della destra Jorg Haider che rilasciarono alla stampa dichiarazioni anti-Peymann/Bernhard. Furono seguiti dallo stesso Waldheim che definì *Heldenplatz* "un

<sup>70</sup>L'editore Suhrkamp acconsentì a non pubblicare il testo fino alla prima serata.

<sup>71</sup>Christine Kiebuszinska, "The Scandal Maker: Thomas Bernhard and the Reception of *Heldenplatz*", in *Modern Drama*, Nr. 38 (1995) pp. 378-88; p. 379.



Figura 5.22: Heldenplatz, Vienna, 15 marzo 1938



Figura 5.23: Heldenplatz oggi, con la statua dell'Arciduca Carlo d'Austria

oltraggio contro il popolo austriaco". Sostenne che Bernhard avrebbe dovuto guardare certi vicini dell'Austria, in particolare la Germania, se voleva trovare i veri nazisti.<sup>72</sup> Con l'avvicinarsi della prima, le lettere alla stampa aumentarono. Peymann e Bernhard furono oggetto di abusi fisici in pubblico: uno venne attaccato da una vecchia signora con l'ombrello, l'altro da un vecchio con le stampelle. Dimostranti si riunirono fuori dal teatro sin dal tardo pomeriggio della *première*. Il momento venne incoronato quando un carico di letame di cavallo fu scaricato davanti all'entrata del teatro.<sup>73</sup>

*Heldenplatz* ripercorre la storia di due fratelli ebrei, i professori Robert e Josef Schuster che fuggirono rispettivamente a Cambridge e Oxford nel 1938. Entrambi tornarono negli anni '50, su invito del governo austriaco a tornare alle loro precedenti posizioni universitarie e alla loro vecchia casa, un appartamento in Heldenplatz. Tuttavia, scoprono che non c'è molta differenza tra l'Austria del 1938 e quella attuale. La moglie di Josef, Hedwig, inizia a disintegrarsi mentalmente. Crede di poter sentire la folla esultare "Sieg Heil" dalla piazza sotto l'appartamento. Man mano che le voci diventano più pronunciate, Hedwig diventa una paziente abituale di una clinica psichiatrica viennese. Per motivi di salute mentale, Josef accetta di tornare a Oxford. L'azione del dramma inizia nel 1988 nell'appartamento di Hedwig e Josef sulla Heldenplatz, subito dopo il cinquantesimo anniversario dell'Anschluss, alla vigilia della loro partenza per Oxford. Da poco, Josef si è suicidato senza spiegazioni gettandosi dalla finestra del loro appartamento nel cinquantesimo anniversario dell'arrivo di Hitler nello stesso luogo. La famiglia si riunisce per il funerale. Hedwig afferma la sua intenzione di continuare con i suoi piani per tornare a Oxford. Durante tutto il corso del dramma le voci nella sua testa diventano più insistenti. Alla fine del dramma, mentre la famiglia si siede intorno al tavolo da pranzo, Hedwig viene sopraffatta da un altro attacco. Questa volta anche il pubblico può ascoltare i canti hitleriani. Hedwig soccombe a un infarto e muore con la faccia che le cade nella zuppa che ha davanti.

L'intenzione di Bernhard era di presentare l'Austria contemporanea come parte di un continuum col Terzo Reich nazista. Voleva anche divertirsi immensamente col suo pubblico, rendendo gli astanti il vero soggetto del suo spettacolo. Le barriere tra arte

<sup>72</sup>*Ibid.*, p. 380.

<sup>73</sup>*Sunday Times* (29 maggio 1988).



Figura 5.24: Claus Peymann al Berliner Ensemble (2011)

e realtà vennero eliminate, non solo nei numerosi riferimenti all'establishment nazista contemporaneo austriaco, ma nella progettazione dell'opera stessa. Il secondo atto si svolge nel Volksgarten di Vienna, vicino al Burgtheater. La scenografia prevede che il Burgtheater sia presente sullo sfondo del secondo atto. Il pubblico si sta davvero guardando riflesso nel dramma teatrale.

Peymann e Bernhard salirono sul palco dopo la prima in cui gli applausi apparentemente andarono avanti per quarantacinque minuti.<sup>74</sup> Si è tentati di chiedersi, come nella serata di apertura de *Il Vicario* di Hochhuth, cosa abbia causato una simile reazione. Bernhard forse non credette di aver costretto la nazione austriaca a un confronto sincero col passato o col presente. Tre mesi dopo morì lasciando un testamento che proibiva qualsiasi esecuzione delle sue opere in Austria per i successivi settant'anni.

### **Conclusione**

Ironicamente, a parte Bernhard, nessuno scrittore austriaco affrontò la questione dell'Olocausto tranne Sichrovsky, che era ebreo. L'esempio di Waldheim, che non fu mai processato, semplicemente confermò la strategia austriaca in relazione all'Olocausto, vale a dire: amnesia storica. Bernhard tentò di scuotere il suo paese da questa

<sup>74</sup>Si veda il relativo video su YouTube a [https://youtu.be/Y\\_cDSLjzOvg](https://youtu.be/Y_cDSLjzOvg): "Thomas Bernhard, 'Heldenplatz' 1988". Cfr. Kiebuszinska, "The Scandal Maker: Thomas Bernhard and the Reception of Heldenplatz", p. 385.

smemorata volontaria, ma il suo stesso autoembargo assicurò che la sua voce di protesta fosse messa a tacere... Forse voleva punire il popolo austriaco postumamente?

Tabori e Sichrovsky speravano di attivare una nuova inchiesta sul passato incoraggiando un incontro tra i figli dei persecutori e i perseguitati. Entrambi furono vittime di un'eredità comune, intrappolati in schemi autodistruttivi a causa di un passato che era rimasto una ferita imputridita. Jeanette Malkin sostiene che Bernhard avesse basato Josef in *Heldenplatz* sullo scrittore austriaco Jean Améry.<sup>75</sup> Nei suoi scritti, Améry si rifiutò di perdonare il popolo tedesco e si sviluppò un dibattito letterario tra lui e Primo Levi. Levi sollecitò una comprensione del prossimo, in particolare nei confronti dei tedeschi. Améry sosteneva, tuttavia, che non potevano esserci comprensione o perdono. Nel 1978 Améry tornò nella sua nativa Salisburgo, dove prese in affitto una stanza e si impiccò.<sup>76</sup> *Heldenplatz* indica la natura autodistruttiva del ricordo.

Tabori e Bernhard erano interessati a scavare nel passato per sanare le ferite. Il successo di questo processo risiedeva nello stabilire una relazione più realistica tra ebrei e tedeschi, non basata sul filosemitismo o sulla colpa. Né Tabori né Bernhard presentano sul palco ebrei idealizzati. L'autocratico e talvolta tirannico Josef Schuster e il lascivo Shlomo Herzl trovano la loro controparte nel Ricco Ebreo di Fassbinder. Tutti e tre gli scrittori cercarono rappresentazioni teatrali che non fossero né monodimensionali né politicamente corrette, ma che avessero la loro verità negli strati complessi e contrastanti della realtà. Come tali, tutti e tre si destreggiarono su una linea molto sottile e delicata, tra rappresentazione progressista e condanna storica.<sup>77</sup>

## 5.5 Israele

### Introduzione

Nel romanzo di Elie Wiesel del 1987, *Il quinto figlio*, il figlio del sopravvissuto Reuven Tamiroff, giunge alla seguente conclusione sul rapporto con suo padre:

I figli dei sopravvissuti sono traumatizzati quasi quanto i sopravvissuti stessi. Soffro di un Evento che non ho nemmeno provato.<sup>78</sup>

Come per *Schuldig geboren* di Sichrovsky, negli anni '80 gran parte degli scritti israeliani erano concentrati sugli effetti dell'insopportabile peso della storia sui nati "dopo". Vedi alla voce: *amore* (titolo originale: אהבה ערך: עיין / *Ayen erekh—ahavah*) di David Grossman (uno dei bestseller di Israele sia a livello nazionale che estero) e il dramma *Biboff* di Yossi Hadar, riflettono su come un passato nascosto o distorto attraverso il prisma politico del sionismo influenzi le giovani generazioni con risultati disastrosi.<sup>79</sup>

<sup>75</sup>Jeanette R. Malkin, "In Praise of Resentment: Thomas Bernhard, Jews, Heldenplatz", documento presentato a Glasgow, alla *The Shoah and Performance Conference*, Glasgow University, 1994.

<sup>76</sup>Primo Levi stesso pare si sia suicidato, gettandosi dalle scale del suo appartamento nel 1987. Cfr. *Primo Levi*, in *Treccani.it – Enciclopedia on line*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana.

<sup>77</sup>Ruby Cohen, "Ruby Cohen in Berlin", in *Plays International* (luglio 1990), pp. 30-1. In tutti i suoi romanzi, Bernhard si dimostra comunque un convinto filosemita: cfr. per es. *Estinzione*.

<sup>78</sup>Elie Wiesel, *Le cinquième fils*, trad. ingl. *The Fifth Son*, trad. Marion Wiesel, Viking/Warner Books, 1987, citaz. p. 192 [ediz. ital. *Il quinto figlio*, trad. Daniel Vogelmann, Firenze, Giuntina, 1988].

<sup>79</sup>David Grossman, *Vedi alla voce: amore*, traduzione di Gaio Scilioni, 1ª ed., Arnoldo Mondadori Editore, febbraio 1988 (pubbl. in ebraico 1986).



Il dissenso iniziato dagli scrittori negli anni '70 aumentò con l'invasione del Libano nel 1982. All'inizio degli anni '80 l'OLP si radicò in Libano. Una tregua era stata concordata nel 1981 e il confine rimase calmo per dieci mesi. Poi, agli inizi di giugno, Shlomo Argov, l'inviato israeliano in Gran Bretagna, fu gravemente ferito in un attentato a Londra. Sebbene tutti e otto i gruppi di guerriglia all'interno dell'OLP avessero immediatamente negato qualsiasi coinvolgimento, Begin ordinò un attacco aereo di novanta minuti contro i campi dell'OLP in Libano e Beirut venerdì 4 giugno.<sup>80</sup> L'invasione era iniziata. Meno di due settimane dopo, la Croce Rossa stimò che oltre 600.000 libanesi e palestinesi furono cacciati dalle loro case<sup>81</sup> con un totale di 2.000 civili morti nella sola città di Sidone, dove fu bombardata una scuola elementare.<sup>82</sup> All'inizio di agosto si stima che durante le sortite notturne israeliane, le bombe a mortaio abbiano colpito Beirut al ritmo di una ogni dieci secondi.<sup>83</sup> Ma l'evento che causò la più grande protesta pubblica fu il massacro di 800 civili da parte di forze falangiste cristiane (cristiani libanesi alleati di Israele) nei campi profughi di Sabra e Shatila. Inizialmente, il governo israeliano negò ogni responsabilità, ma alla fine venne rivelata come doppia pianificazione d'attacco.<sup>84</sup>

Presto divenne chiaro a molti israeliani che la guerra non era solo di natura aggressiva, ma che la sua premessa era politicamente dubbia, in quanto l'OLP non aveva progettato l'attacco ad Argov. Un paradosso di base emerse nelle fondamenta dell'identità nazionale israeliana. C'era la realtà di Israele, l'aggressore militare, e l'immagine di Israele, vittima dell'antisemitismo globale. Menachem Begin, il Primo Ministro, a capo di uno degli eserciti più moderni del mondo, continuò a invocare l'archetipo retorico della distruzione nazionale ebraica: Arafat come Hitler, Israele come un ghetto assediato. Come scrisse Amos Oz, giornalista e membro del movimento *Peace Now*:

Ancora una volta, Signor Begin, Lei rivela pubblicamente uno strano impulso a resuscitare Hitler dai morti solo per poterlo uccidere ancora e ancora, ogni giorno: a volte nel ruolo del cancelliere Helmut Schmidt, altre volte nel ruolo di terroristi, o di sovietici, o di Bruno Kreisky, o degli iracheni, o praticamente di tutti i gentili che ci hanno mai combattuto o si sono opposti alla nostra condotta.<sup>85</sup>

La narrazione biblica basilare dell'eterna battaglia di "Loro e Noi" era ora sussumta in quella sionista. La strategia di Begin non era una novità. Ben Gurion l'aveva impiegata ai tempi del processo Eichmann e Golda Meir durante la guerra dello Yom Kippur. Ciò che divise l'opinione pubblica questa volta fu la motivazione alla base della guerra e il modo in cui era stata condotta. Come Amos Oz accusò Begin sulla stampa: "Il tuo vero scopo è ridurre i palestinesi in un gruppo sottomesso di servitori messi in ginocchio nel Grande Israele delle tue fantasie".<sup>86</sup>

---

<sup>80</sup> *The Times* (5 giugno 1982).

<sup>81</sup> *The Times* (14 giugno 1982).

<sup>82</sup> *The Times* (19 giugno 1982).

<sup>83</sup> *The Times* (5 agosto 1982).

<sup>84</sup> *Ibid.*

<sup>85</sup> Amos Oz, *The Slopes of Lebanon*, trad. Maurice Goldberg-Bantura, Vintage Books, 1991, p. 28 (public orig. in ebraico nel 1987).

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 29.

Scrittori come Yehuda Bauer e Dan Miron, entrambi professori di storia e letteratura all'Università Ebraica di Gerusalemme, aggiunsero la loro voce alla protesta. Miron accusò apertamente Begin e Sharon di fabbricare una rete di bugie, impiegando un vocabolario eufemistico per perseguire tattiche militari. Evidenziando l'ipocrisia dell'aggressione militare di Israele contro un avversario inferiore e indebolito, egli affermò che il nome della campagna di invasione "Operazione Pace per la Galilea" era decisamente "orwelliano".<sup>87</sup> Amos Oz definì l'invasione un semplice pretesto con il solo obiettivo di sradicare un "irritante".<sup>88</sup> Con una mossa senza precedenti, il *Jerusalem Post* mise in dubbio i metodi del generale Ariel Sharon e di Begin. Il 10 giugno 1981 *Haaretz* chiese un immediato cessate il fuoco.<sup>89</sup> Altri giornali, come

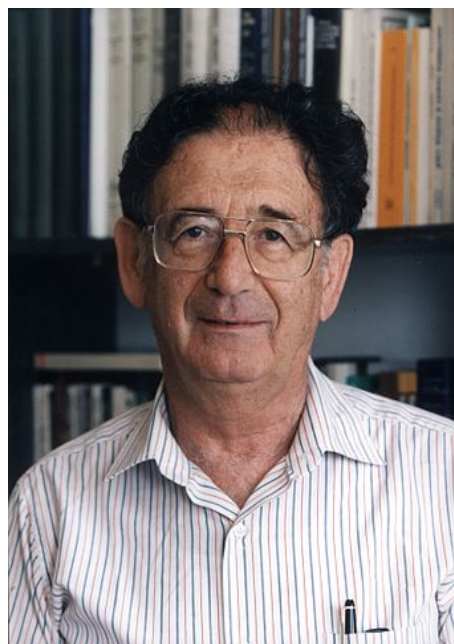


Figura 5.25: Yehuda Bauer

*Al HaMishmar*, adottarono presto la stessa linea e il movimento di protesta raccolse slancio. Poesie satirica contro la guerra e opere teatrali come il caustico numero cabarettistico di Hanoch Levin, *Ha-Patriot*, aumentarono la voce di protesta. Christopher Walker, corrispondente inglese a Gerusalemme, scrisse che la reazione popolare al massacro libanese fu singolare:

[La guerra] ha prodotto un fenomeno che non si è visto durante le altre 5 [guerre] — ora esiste un dissenso interno alla guerra su una scala mai sperimentata prima tra le persone che tradizionalmente si uniscono a supporto dei loro soldati.<sup>90</sup>

La protesta non si limitò a Israele. La condanna dei media internazionali sfiorò il sensazionalismo utilizzando analogie prevedibili: vale a dire, gli israeliani come i nuovi nazisti. TASS accusò Israele di aver intrapreso il genocidio dei palestinesi<sup>91</sup> e il premier greco, Andreas Papandreu, paragonò gli israeliani ai nazisti e i palestinesi "eroici e orgogliosi" agli ebrei dell'Olocausto.<sup>92</sup> Scrittori israeliani tracciarono parallelismi simili. Durante la rappresentazione di *Ha-Patriot* di Hanoch Levin, scoppiò uno scandalo sulla scena che ricreava fisicamente la fotografia del ragazzo nel ghetto di Varsavia, con le braccia alzate circondato dai nazisti (la famosa fotografia che anche Dani Horowitz impiegava con effetto satirico in *Cherli-Ka-Cherli*). Nella satira di Levin, tuttavia, il bambino era palesemente palestinese e i soldati israeliani.<sup>93</sup> Levin aveva voluto che il suo pubblico provasse empatia per il bambino palestinese. Critici e pubblico trovarono la scena priva di gusto.

<sup>87</sup>*The Times* (14 giugno 1982).

<sup>88</sup>Oz, *The Slopes of Lebanon*, p. 3.

<sup>89</sup>*The Times* (11 giugno 1982).

<sup>90</sup>*The Times* (22 giugno 1982).

<sup>91</sup>*The Times* (7 giugno 1982).

<sup>92</sup>*The Times* (23 giugno 1982).

<sup>93</sup>Young, *Writing and Re-writing the Holocaust*, p. 140.

L'intenzione di molti scrittori era quella di frantumare i vari tabù sociali con cui l'Olocausto si era invischiato e di distruggere la tendenza a parlare di sofferenza in termini esclusivamente ebraici. Ciò significava rimuovere il suo status di "unico" e la sua aura di "intoccabilità". Yehoshua Sobol e Yossi Hadar tentarono ciò mettendo in discussione la narrativa sionista dell'Olocausto che negava tutte le altre narrazioni. Le strutture sioniste del lutto nazionale e dell'identità nazionale avevano bloccato l'identità individuale e negato una vera catarsi degli eventi passati. Come scrive Yehoshua Sobol:

Israele vive in un oceano congelato di lacrime; il mio impulso è di usare un'ascia, per rompere questo ghiaccio e farne uscire le lacrime.<sup>94</sup>

Questa cauterizzazione emotiva era il risultato di un modello ritualizzato di lutto che era stato perpetuato in tutto il tessuto della società israeliana, raggiunto tramite i giorni della memoria nazionale, il vocabolario utilizzato dai singoli politici e il modo in cui l'Olocausto era stato impiantato in una narrazione sionista. Tutti questi enfatizzano l'autodifesa armata. Il rituale istituzionalizzato si occupa più di sostenere la rabbia che di guarire le ferite. Levin e Sobol sostengono che solo quando l'Olocausto verrà riformulato da capo e fuori dalla narrativa sionista potrà avere luogo un vero senso di lutto e quindi una progressione in senso sia politico che umano — una sorta di *Trauerarbeit* avanzato. Per valutare in modo nuovo l'Olocausto, gli scrittori dovettero andare alla fonte stessa della memoria: i sopravvissuti. Un secondo modello emerso nella scrittura israeliana fu il recupero del passato, una nuova ricerca di ciò che accadde realmente in contrapposizione a quei filoni della storia dell'Olocausto che erano stati ripetuti e filtrati. Necessariamente, il contatto con i sopravvissuti ha comportò un riesame delle immagini standard: in particolare quella di martire, eroe e collaboratore. Tutti e tre i "tipi" avevano implicazioni per gli israeliani contemporanei anche prima della Guerra di Indipendenza. Coloro che avevano collaborato con i nazisti erano visti come emarginati sociali. Le leggi per perseguire i collaboratori erano state approvate lo stesso anno in cui era stata avviata la legge per perseguire i criminali di guerra nazisti.<sup>95</sup> I collaboratori avevano negoziato con il nemico e tradito la nazione di Israele. I successivi leader israeliani insistettero sul fatto che nessuna negoziazione era possibile con i nemici contemporanei, vale a dire gli arabi. I combattenti partigiani e gli operai della resistenza, d'altra parte, furono glorificati. Come i militari israeliani morti, i partigiani erano morti in modo onorevole. Quegli ebrei che morirono nella storia generale di "ebreo contro gentile" furono elevati alla condizione di martiri. Ma negli anni '80 questi atteggiamenti iniziarono a essere messi in discussione, in modo significativo nel 1986 da Elie Wiesel:

Trovo scioccante, se non indecente, che si debba implorare di proteggere i morti. Poiché questo è il problema: vengono esumati per essere messi alla gogna. Le domande poste loro sono solo rimproveri. Sono accusati, questi cadaveri, di agire come hanno agito: avrebbero dovuto interpretare i loro ruoli in modo diverso, se non altro per rassicurare i vivi che così avrebbero potuto continuare a credere nella nobiltà dell'uomo... Per motivi di convenienza e anche per soddisfare la nostra mania di classificare e definire tutto, abbiamo bisogno di alcune distinzioni: tra i tedeschi

<sup>94</sup>Joshua Sobol in *Ghetto*, Scottish Youth Theatre Programme, Old Atheneum, Glasgow (stagione estiva 1995).

<sup>95</sup>Barker, *The Legal System of Israel*, p. 67.

e i Judenräte, tra i kapos e la polizia del ghetto, tra le vittime senza nome e la vittima che ha ottenuto grazia per una settimana, per un mese. Li giudichiamo e rilasciamo un certificato di buona o cattiva condotta. Detestiamo alcuni più di altri.<sup>96</sup>

Questa divisione delle persone in "tipi" era stata essenziale a mantenere chiari parametri per la reazione popolare in tempi di crisi. Rituali annuali e singoli eventi pubblici svolsero un ruolo chiave in questo processo. La messa in scena del processo a John Demjanjuk ("Ivan il Terribile" di Treblinka), in Israele nel 1987, fu parzialmente motivata dal tentativo del governo di arginare il crescente dissenso. Nello stesso decennio in cui Kurt Waldheim "se l'era scampata" e venivano esercitate pressioni internazionali contro gli israeliani in merito ai palestinesi, Menachem Begin, come Ben Gurion, ebbe bisogno di organizzare un processo in cui poteva difendere le sue azioni davanti al mondo e galvanizzare la reazione popolare israeliana nel sostenere un'altra "difesa" contro l'aggressore. Quindi il caso Demjanjuk fu il primo processo per crimini di guerra ad essere trasmesso per intero in televisione. Il procedimento si svolse in una grande sala teatrale presa in affitto per l'occasione, anziché in un'aula di tribunale, al fine di accogliere il "pubblico" in uno degli spettacoli teatrali israeliani più pubblici del decennio:

Non appena estradato, Demjanjuk fu virtualmente condannato da pubblico e media israeliani. A causa dell'atmosfera che circondava il caso ..., fu chiarito anche prima dell'inizio del processo che il tribunale, come i media, lo avrebbe ritenuto colpevole alla fine del processo/spettacolo che stava pianificando. Dopotutto, il teatro non era stato affittato per fornire una copertura televisiva in diretta della sua assoluzione.<sup>97</sup>

Molte persone trovarono tale strategia obsoleta, semplicistica, manipolativa e inappropriata, specialmente quando si scoprì che la residenza di Demjanjuk era nota da almeno dieci anni.<sup>98</sup> Il processo Demjanjuk illustra la natura teatrale della politica e della società israeliane. Israele, come molti altri paesi, è una nazione di emblemi teatrali. Negli anni '80 divenne un palcoscenico in cui gli stessi triti cliché e racconti venivano riprodotti più e più volte.

Quando i sopravvissuti iniziarono a parlare, la teatralità di queste reazioni ritualizzate venne illuminata. Come sottolinea David Grossman, i sopravvissuti tradizionalmente non erano stati incoraggiati a condividere le loro esperienze. Con le loro testimonianze arrivò la consapevolezza che la divisione tra collaboratori, eroi e martiri non era così chiara come suggeriva la convenzione. La maggior parte delle persone apparteneva, come diceva Primo Levi, alla "Zona grigia".<sup>99</sup> Negli anni '80 ci fu un afflusso pronunciato di narrazioni in prima persona che si concentravano sulla memoria soggettiva piuttosto che sulla narrativa storica registrata. Yehoshua Sobol, ad esempio, aveva trovato ispirazione per la sua trilogia del Ghetto nella scoperta casuale dell'ex

<sup>96</sup>Elie Wiesel, *Legends of Our Time*, p. 190.

<sup>97</sup>Yoram Sheftal, *The Demjanjuk Affair. The Rise and Fall of A Show Trial*, trad. Haim Watzman, Victor Gollancz, 1994, pp. xii-xiv.

<sup>98</sup>*Ibid.*, p. xiii. Demjanjuk fu infine assolto e rilasciato a causa della mancanza di prove e dell'inaffidabilità dei testimoni.

<sup>99</sup>Primo Levi, "The Grey Zone", in *The Drowned and the Saved (I sommersi e i salvati)*, trad. Raymond Rosenthal, Abacus Books, 1988, pp. 22-51.

direttore della compagnia teatrale di Vilna, Israel Segal, che viveva in anonimato a poche strade da casa sua. Segal era stato contestato come collaboratore. Le opere teatrali di Sobol furono le prime a prendere il loro impulso dalle parole dei sopravvissuti e segnarono la prima apparizione di un ghetto sul palcoscenico israeliano.

Parecchi anni dopo la prima produzione, Sobol continua a riformulare il suo lavoro man mano che emergono ulteriori informazioni dai sopravvissuti. Il punto di vista soggettivo del "possessore della memoria" è rafforzato dalla strategia teatrale di Sobol: tutte e tre le opere iniziano nel presente con un sopravvissuto o figlio di un sopravvissuto che funge da guida per lo spettatore verso il passato. Sobol usa questa tecnica di inquadratura per sollevare domande sulla natura delle narrazioni storiche e della collocazione soggettiva. Sia questo sia la continua rielaborazione sottolineano che la memoria è una quantità fluttuante e che la storia è più soggettiva di quanto generalmente accettato. Al centro della trilogia si trova l'intenzione da parte di Sobol di arrivare alla "verità" delle storie dei sopravvissuti.

Nella sfera pubblica, quando emersero testimonianze e il governo venne attaccato, iniziarono a prodursi delle voragini in alcuni dei principi di base dell'identità e della storia sionista. Sorsero differenze tra la memoria individuale e la storia registrata, lo Stato e l'individuo; l'immagine di Israele come un David tormentato e Israele come potente Golia. Israele sviluppò quella che potrebbe essere descritta come un'identità spaccata. Quelli del movimento di protesta notarono che Israele stava seguendo un percorso folle nella ricerca della pace. La pace non poteva derivare dall'aggressione militare, sostennero questi. A teatro furono ripresi i temi della crisi d'identità e della follia. L'ironia che attraversa queste trame è che coloro che vedono la verità della situazione stanno fuori dalla società (al di fuori della collettività coi suoi rituali e mentalità di gruppo) e sono considerati pazzi. Eppure solo loro vedono la verità. Questo senso di schizofrenia è evidente non solo nei singoli personaggi ma anche nella struttura delle opere — ciò che Freddie Rokem definisce "il fantastico".<sup>100</sup> "Il fantastico" è uno sviluppo dell'uso palese della teatralità a partire dagli anni '70 — l'enfasi cosciente sul pubblico che guarda una costruzione sulla costruzione. Il fantastico favorisce immagini di circhi, drammi all'interno di drammi ed il bizzarro vero e proprio. Cerca di creare un mondo di follia attraverso il quale viene rivelata la verità. Il "fantastico" è quindi simile alla nozione di "carnevalesco" di Michail Bachtin: in un mondo in cui l'identità individuale è stata consumata all'interno del collettivo (per Bachtin, il comunismo), le norme ufficiali, periodicamente, vengono capovolte durante le feste e ogni uomo è autorizzato per dire la sua.<sup>101</sup> Ad esempio, la scena climatica di *La passione di Giobbe* di Hanoch Levin mostra un direttore di circo che prende possesso del corpo inerte ma vivo di Giobbe per offrirlo al pubblico come uno spettacolo di orrenda sofferenza (Giobbe è crocefisso nudo, sospeso dai genitali). Dopo aver perso i suoi figli e tutti i suoi beni terreni, Giobbe rifiuta di denunciare a un soldato romano il suo Dio ebraico recentemente riscoperto. I suoi amici ritengono che le sue azioni siano folli, ma Giobbe è l'unico che può vedere la verità nella sua "follia".<sup>102</sup>

L'uso del "fantastico", come sottolinea Rokem, è legato all'ascesa della narrativa in prima persona e all'interesse per la memoria soggettiva contrapposta alla narrazione

<sup>100</sup>Freddie Rokem, "Theatre and Survival: On the Fantastic in Holocaust Performances", documento presentato a *The Shoah and Theatre Performance*, Glasgow, 1994.

<sup>101</sup>Michail Bachtin, *Rabelais and his World*, Indiana University Press, 1984.

<sup>102</sup>Hanoch Levin, *The Sufferings of Job*, trad. Barbara Harshav, in *Modern Israeli Drama*, Michael Taub, cur., Heineman Educational Books Inc., 1993.



Figura 5.26: Primo Levi, durante una visita al memoriale del campo di Buchenwald, qualche anno dopo la sua liberazione

”storica”. Gli scrittori devono necessariamente estendere la propria immaginazione e quella del pubblico post-Olocausto che si è abituato dall’argomento tramite la ritualizzazione sociale. Devono trovare il modo di esprimere ciò che è spesso considerato inesprimibile. Scrive Primo Levi in *Se questo è un uomo*:

Come questa nostra fame non è la sensazione di chi ha saltato un pasto, così il nostro modo di aver freddo esigerebbe un nome particolare. Noi diciamo ”fame”, diciamo ”stanchezza”, ”paura” e ”dolore”, diciamo ”inverno” e sono altre cose. Sono parole libere, create e usate da uomini liberi che vivevano, godendo e soffrendo, nelle loro case. Se i Lager fossero durati più a lungo,<sup>103</sup> un nuovo aspro linguaggio sarebbe nato; e di questo si sente il bisogno per spiegare cosa è faticare l’intera giornata nel vento, sotto zero, con solo indosso camicia, mutande, giacca e brache di tela, e in corpo debolezza e fame e consapevolezza della fine che viene.<sup>104</sup>

Lawrence L. Langer sfidò gli scrittori a creare un nuovo vocabolario che avrebbe dato forma a un terreno che non era mai stato visto in precedenza e che forse sfidava il linguaggio stesso. Gli scrittori israeliani negli anni ’80 andarono oltre la lingua, raggiungendo qualcosa di più primitivo. La lingua organizza: è un’espressione della ragione. I campi sfidarono la ragione. Le parole impongono una struttura razionale

<sup>103</sup>La pervasiva presenza, in tutto il testo di Levi, di periodi ipotetici della possibilità è uno dei dati più rilevanti. Questo periodo è dell’irrealtà fino ad un certo punto, lascia comunque trasparire dal contesto la tragica eventualità che i Lager ”possano” durare sempre. L’”aspro” (richiamo dantesco) linguaggio si è formato, e nulla può ormai cancellarlo; anzi, continua a riprodursi perché è l’autore stesso di questo libro che si fa carico di tramandarlo in obbedienza al principio enunciato in epigrafe — trascritto al capitolo ”Memoria e compimento”.

<sup>104</sup>e in *corpo debolezza...e... e*. Uno dei più espressivi polisindeti del libro — Primo Levi, *Se questo è un uomo*, Letteratura italiana Einaudi, 1989, pp. 203-204.

all'irrazionale e riducono l'orrore. Sono agenti del cervello, non del cuore o dei sensi. La scrittura affinata corre quindi il rischio di coinvolgere l'intelletto, non le emozioni. Gli scrittori israeliani negli anni '80 assalirono il loro pubblico a livello emotivo e, soprattutto, a livello fisico, al fine di attivare il sentimento.

## Schizofrenia nazionale

"La bestia nazista poteva uscire da qualsiasi tipo di animale se avesse avuto la giusta cura e nutrimento", scopre Momik, il bambino protagonista, nella prima parte di *Vedi alla voce: amore* di David Grossman, mentre cerca di mettere insieme i frammenti del passato "laggiù" dal vocabolario enigmatico dei suoi genitori.<sup>105</sup> Crescendo, Momik scopre quanto sia vera la succitata affermazione: "Siamo assassini responsabili, anche se cerchiamo il nostro benessere, educati e ansiosi, ma comunque assassini".<sup>106</sup> Grossman conclude che lo sviluppo del fascismo israeliano era inevitabile perché il passato è stato distorto, abusato, manipolato e atrofizzato in narrazioni senza vita. L'identità nazionale ebraica è costruita sull'odio, sulla paura e sulla paranoia piuttosto che sull'amore e sull'umanità. "Coloro che nominiamo per difenderci" scrive Grossman, "soffocano la nostra felicità a poco a poco".<sup>107</sup> Gli scritti di Grossman si preoccupano della necessità di comprendere, empatizzare e sanare le ferite.

Il dramma di Yossi Hadar Biboff è più scuro e velenoso.<sup>108</sup> L'opera teatrale fu presentata in anteprima all'Habima nel 1986 con successive produzioni a Londra e negli Stati Uniti. L'azione si apre nel 1968 in un reparto psichiatrico di un ospedale israeliano. Il significato della data (un anno dopo la Guerra dei Sei Giorni) è che segnalava l'emergere delle prime crepe nell'egemonia sionista pionieristica. Questo fu un punto di svolta nell'identità israeliana. La Guerra dei Sei Giorni aveva dimostrato al mondo e agli stessi abitanti di Israele che Israele non era più "il piccolo David". Anche gli israeliani potevano essere oppressori.

Il dottor Ziv, narratore di *Biboff*, si confronta con un ragazzo israeliano di diciotto anni, Yitzhak Dvir che, vestito con l'uniforme delle SS, crede di essere Hans Biboff, il funzionario nazista responsabile del ghetto di Lodz. È stato ricoverato in ospedale dopo aver tentato di bruciare la sua casa con dentro i suoi genitori e suo zio, sopravvissuti all'Olocausto. La domanda del dottor Ziv è: "Perché un bravo ragazzo israeliano sceglie di essere un nazista?"<sup>109</sup> Ne emerge che troppi segreti sul passato gli sono stati nascosti. Nessun familiare di Yitzhak parla dell'Olocausto o del proprio passato a Lodz. L'unico modo in cui può relazionarsi con l'Olocausto è in termini politici contemporanei — come avvertimento per raggiungere, ad ogni costo, la supremazia nel moderno Medio Oriente. Yitzhak sente che non appena indossa la divisa SS le sue paure di inadeguatezza e confusione scompaiono. Per evitare di diventare vittima egli stesso, Yitzhak deve emulare l'oppressore storico. Per lui, Israele è un ghetto. In un gioco di associazione di parole con Ziv, Yitzhak connota Tel Aviv come Theresien-

<sup>105</sup>Grossman, *See: Under Love*, p. 13.

<sup>106</sup>*Ibid.*, p. 179.

<sup>107</sup>*Ibid.*

<sup>108</sup>Yossi Hadar, *Biboff*, trad. Isaiah Bar Yaacov, ediz. Folio disponibile presso la British Library, Londra, Modern Playscripts 5420.

<sup>109</sup>*Ibid.*, p. 9.

stadt e poi Treblinka. "Se questo è un ghetto, allora qualcuno deve essere Biboff,"<sup>110</sup> sostiene e poi dice ai palestinesi: "Sporchi arabi, vi taglieremo la gola."<sup>111</sup>

L'intenso interesse del dottor Ziv per il paziente deriva dalla percezione del suo stesso latente fascismo: "Qualcosa mi ha fatto venire i brividi lungo la schiena e mi ha messo in contatto con l'oscura parte segreta della mia anima". Il fascismo del dottor Ziv, tuttavia, non è diretto agli arabi ma ai sopravvissuti dell'Olocausto e ai suoi stessi pazienti. È particolarmente condiscendente verso lo zio di Yitzhak, Noah, che egli si rappresenta mentalmente come un ebreo dell'Europa orientale inaffidabile e manipolativo. Per quanto riguarda lo stesso Yitzhak, il dottor Ziv ne è entusiasta ma solo come caso di studio interessante piuttosto che come essere umano che soffre.

*Trittico del Ghetto* di Yeoshua Sobol (1983-9) è incentrato sulla compagnia teatrale, sull'ospedale e sul movimento di resistenza all'interno del ghetto di Vilna. La trilogia è un esame degli ideali sionisti e dell'attuale stato spirituale di Israele, in particolare la filosofia "uccidi o sei ucciso" nei confronti degli arabi che, secondo Sobol, deriva da un trauma storico. Come riflette Jacob Gens, capo degli ebrei di Vilna, pensando all'impatto dei nazisti sulla futura identità ebraica:

Gli ebrei hanno sempre sofferto, sempre. Ma mai come ora. Vogliono ucciderci tutti. Ascoltate: tutti. Non lo faranno. No, no, perderanno questa guerra. Ma quando si saranno ritirati, se ne saranno andati, in quale stato saranno le nostre anime? Pure, ebreo, sane? O piene di malattie mortali?<sup>112</sup>

Sobol è particolarmente interessato a come il passato influisca sugli eventi nel presente, in altre parole, *Geschichtspolitik*. L'ultimo dramma della trilogia, *Adam*, richiede che il suono di "una qualche eterna guerra mediorientale" sia trasmesso in sottofondo — un'allusione all'Intifada al momento della stesura del dramma.<sup>113</sup> Ogni dramma della trilogia è radicato saldamente nel presente, narrato dalla prospettiva di un sopravvissuto o discendente di uno che è deceduto. Così passato e presente sono collegati in un esame di come la storia sia stata utilizzata per creare un sistema che istituzionalizza il lutto e innesca meccanismi di autodifesa. Diverse sottili analogie, percepibili da un pubblico prettamente israeliano, esaminano l'emergere del fascismo nella moderna Israele. Ad esempio, gli attori del Ghetto si vestono come i loro personaggi ebrei o nazisti davanti al pubblico, mostrando quanto facilmente si possa assumere l'identità di un persecutore o di una vittima. *Adam*, il terzo dramma della trilogia, mostra di nuovo come gli oppressi siano diventati gli oppressori. Adam Rolenik, il presunto leader del movimento clandestino, è costretto a sopportare le urla di una donna sconosciuta e di suo figlio dietro un muro quando viene interrogato da Kittel, il comandante tedesco del ghetto di Vilna:

Kittel:— Va bene, ti renderò la cosa più facile: questa donna non è nemmeno una del tuo popolo. Lei è straniera. Ciò ti facilita la coscienza, no? Ti starai chiedendo, perché ti dico tutto questo? Bene, perché non me ne frega niente delle "informazioni" che potresti non svelarmi... Voglio solo

<sup>110</sup>*Ibid.*, p 15.

<sup>111</sup>*Ibid.*, p 18.

<sup>112</sup>Joshua Sobol, *Ghetto*, trad. David Lan, Nick Hem Books, 1989, p. 30.

<sup>113</sup>La rivolta palestinese iniziò alla fine degli anni '80 in Cisgiordania e nella Striscia di Gaza.



una cosa: dimostrare che non sei migliore di me, perché se sei un uomo onesto ti devi rendere conto e ammettere a te stesso che ami i tuoi figli più dei tuoi compagni, e i tuoi compagni più del resto della tua gente, e il resto della tua gente più degli stranieri.<sup>114</sup>

Adam scopre il proprio fascismo nella consapevolezza di considerare alcune vite più degne di altre. La sua volontà di sacrificare gli "stranieri" per salvaguardare il proprio popolo è intesa a mettere in parallelo la principale direttiva di Hitler sulla supremazia ariana. Sobol, come Grossman, mirava a rivelare come l'Olocausto, riflesso nella narrativa sionista, distorce il ricordo di coloro che hanno sofferto e perpetua la sofferenza nel presente. Come disse Sobol, "io lo scrissi [*Ghetto*] nell'82, '83. Israele era stato coinvolto nella guerra in Libano. Devo dire che a quel punto avevo una paura tremenda che forse fossimo stati contaminati, più di quanto sapessimo, dai nostri oppressori."<sup>115</sup> Gli israeliani, secondo lui, erano stati contaminati dai nazisti perché il trauma dell'Olocausto aveva impresso sugli ebrei l'imperativo di autodifesa. Per lui, la spiritualità ebraica era stata compromessa dalla nuova identità militare.

## Collaboratori, eroi e martiri

### *La Zona grigia*

Come Sep dice a sua moglie, la Vecchia Nadya, nell'*Adam* di Sobol:

Adam è un sopravvissuto di prim'ordine, so che è un eroe nazionale; tu sei una sopravvissuta di second'ordine, perché hai salvato il nostro onore, e io sono un sopravvissuto di terz'ordine perché ho salvato solo me stesso.<sup>116</sup>

In *Adam* Sobol tenta di esporre la gerarchia in base alla quale i sopravvissuti vengono classificati (eroi, martiri, vittime e collaboratori), come una divisione politicamente motivata che ha più a che fare con l'ordinamento dell'identità israeliana che con l'Olocausto stesso. Narrato dalla sopravvissuta, dal punto di vista della Vecchia Nadya, *Adam* rivela la dicotomia tra la storia registrata e la storia incarnata nella memoria. Il movimento clandestino di Vilna e del suo capo Adam, per esempio, sono ora celebrati come audaci eroi dagli israeliani. I membri del movimento non erano andati "come pecore al macello". Nadya, tuttavia, conosce un'altra "verità": i partigiani furono esseri umani e non eroi. Potevano essere disorganizzati, paurosi, maligni, sconsiderati e, soprattutto, codardi. La Vecchia Nadya e Sep girano il paese presentando sessioni di narrazione sull'Olocausto come parte di un programma educativo. Invece di raccontare la vera storia di Adam e del Movimento, la Vecchia Nadya accetta di raccontare la storia che gli israeliani vogliono sentire: che il Movimento clandestino fu il coraggioso precursore della generazione dei pionieri sionisti. Il fantasma di Adam implora Nadya di raccontare la vera storia perché "Tutti raccontano la mia storia come pare a loro."<sup>117</sup> I temi dell'immagine e dell'apparenza sono intricati in modo complicato in tutto il dramma con il messaggio che ogni persona vede ciò che vuole vedere e ripete ciò che vuole sentire. La Giovane Nadya, ad esempio, si innamora dell'immagine di

<sup>114</sup>Joshua Sobol, *Adam*, trad. Joshua Sobol & Miriam Schlesinger, inedito, 1990, p. 3

<sup>115</sup>*Kaleidoscope*, BBC Radio 4. Conversazione con Joshua Sobol. Prodotto da Anthony Denselow. Trascrizione disponibile tramite la biblioteca del Royal National Theatre, Londra.

<sup>116</sup>Sobol, *Adam*, p. 29.

<sup>117</sup>*Ibid.*, p. 27.

Adam come un leader romantico della Movimento. Quando viene rivelata l'identità di Adam come controfigura/esca del vero leader, egli perde il suo carisma da "star del cinema" e lei improvvisamente si disamora.

Sobol esamina anche la rappresentazione del collaboratore. Il protagonista di Sobol, Jacob Gens, è il punto focale di tutte e tre i drammi. Gens, il leader storico del ghetto, usò il metodo tradizionale con cui gli ebrei, per oltre 2000 anni, avevano cercato di garantire la loro sicurezza: negoziato, non confronto. Gli ebrei erano il popolo della parola non della pistola. Gens ritiene che la trattativa possa essere più redditizia della lotta. Di conseguenza, Sobol getta un'ombra sull'incapacità moderna di Israele di cercare la pace tramite il tavolo dei negoziati. Gli appelli per una maggiore comprensione, negoziazione e compromesso tra ebrei e palestinesi furono visti per la prima volta nell'opera teatrale di Sobol del 1985, *La ragazza palestinese*,<sup>118</sup> in cui una troupe cinematografica mista arabo-israeliana riesce a completare un progetto congiunto solo tramite concessioni. Sobol perseguì il concetto di "concessione" con più forza nella sua ricreazione di Jacob Gens. Considerato dagli storici come un collaboratore, l'unico interesse di Gens era salvare il maggior numero possibile di ebrei, un'impresa che implicava necessariamente una negoziazione e un compromesso coi nazisti.

Tradizionalmente, i collaboratori sono stati considerati con lo stesso disprezzo dei nazisti perché avevano violato il principio di Maimonide. Ciò fu constatato dalla passione evocata durante il processo del 1954 di Rudolf Kastner (capo del Consiglio Ebraico di Budapest) che portò al suo successivo assassinio da parte di un cittadino oltraggiato.<sup>119</sup> Nell'arena sociale del teatro l'obiettivo principale era rafforzare le risposte sociali desiderate. Sin dalla produzione di *Süss l'ebreo* all'Habima nel 1933, i collaboratori sono sempre stati diffamati. Negli anni '80 le rappresentazioni teatrali di Jacob Gens e Rudolf Kastner contrastarono questa presentazione polarizzata. Nella trilogia *Ghetto* di Sobol e



Figura 5.27: Motti Lerner

*Kastner* di Motti Lerner, ognuno di questi personaggi storici riceve un trattamento equo. Gens è costretto a selezionare gente dal proprio popolo come deportati verso una morte certa. Si rende conto che se non accetta questo "patto col diavolo", i nazisti prenderanno chi vogliono e probabilmente in numero maggiore. Pertanto Gens tenta di salvare la vita di giovani e sani mandando gli anziani e gli infermi nei campi di sterminio, un modo di agire che lo porta sull'orlo del collasso mentale. Capisce cosa egli sia diventato e come la sua gente lo percepisce. Viene attaccato dal bibliotecario del ghetto, Kruk, per aver tradito il suo popolo. Gens sostiene che Kruk e i suoi colleghi, aderendo rigidamente agli assoluti morali, stanno, di fatto, generando più morte e sofferenza. Si sono ritirati dall'arena del vero processo decisionale mentre egli non

<sup>118</sup>Yeoshua Sobol, *The Palestinian Girl (or Shooting Magda)*, trad. Joshua Sobol & Miriam Schlesinger, inedito, 1985.

<sup>119</sup>Dan Laor, "Theatrical Interpretation of the Shoah: Image and Counter-Image", p. 8.

può "permettersi il lusso di una coscienza pulita". Il dilemma di Gens è messo in parallelo con una scenetta eseguita dagli attori di Vilna. Un medico chiede al rabbino un consiglio se debba continuare a distribuire la sua scarsa scorta di insulina a tutti i suoi pazienti diabetici allo stesso modo, garantendo così la loro sopravvivenza per pochi mesi, o dare il farmaco solo a coloro che sono giovani, sani e hanno le famiglie da sostenere, garantendo così la "sopravvivenza del più adatto" per un periodo di tempo più lungo. Il rabbino sostiene che l'autoselezione è "medicina nazista" e rifiuta di discutere ulteriormente la questione. Il dottore rimane da solo con la questione morale. Come dice Gens a Kruk, "la Storia ci giudicherà. Nel momento della catastrofe, chi servì meglio gli ebrei, tu e i tuoi ideali, o io?"<sup>120</sup>

La figura più dibattuta del 1900 fu il dottor Rudolf Kastner. Come scrive Dan Laor, la figura di Kastner rappresentò per gli anni '80 ciò che Senesh rappresentò negli anni 1950 e 1960 — modelli di riferimento per la progressiva identità israeliana.<sup>121</sup> La differenza tra questi due ebrei storici ungheresi è che si trovavano ai limiti estremi della gerarchia di appartenenza all'Olocausto.<sup>122</sup> Kastner aveva trattato con lo stesso Eichmann ed era considerato l'antitesi diretta all'ideale sabra incarnato in Senesh. Entrambe le figure rappresentano una risposta diversa alla crisi nazionale. Nel 1982, in coincidenza con l'invasione libanese, Yehuda Kaveh realizzò un documentario televisivo in due parti su Kastner, fornendo un ritratto equo dell'uomo e criticando il modo in cui era stato trattato dalla Magistratura israeliana e dai concittadini israeliani. Questo documentario fu seguito nel 1984 da una pièce inventata, *Rezső* – di David Levine, direttore del Teatro Habima, e dello scrittore Miri Shomron – che Laor descrive come dramma di un processo "favorevole" su Kastner. Poi nel 1985 ci fu una produzione di grande successo da parte del Teatro Cameri del primo dramma di Motti Lerner, *Kastner*, che fornì un quadro positivo e umano dell'ex collaboratore. Nato in Israele nel 1949, Lerner aveva originariamente scritto un dramma televisivo in tre parti su Kastner nel 1984. La sua opera riscosse grande successo, vincendo il Premio Aharon Meskin nel 1986.<sup>123</sup> Nel 1987 apparve la prima biografia di Kastner scritta da Don Dinur e agli inizi degli anni '90 venne commissionata un'opera.<sup>124</sup>

Tutte le opere succitate tentano di esonerare Kastner e rimuovere lo stigma della collaborazione e, di conseguenza, della negoziazione. Sobol e Lerner evidenziano la necessità della mediazione nella lotta per la sopravvivenza ebraica. Gad Kaynar interpreta la rappresentazione di Kastner da parte di Lerner come un commento diretto sugli atteggiamenti destrorsi israeliani verso i palestinesi:

Non è Rudolf Kastner a negoziare con Eichmann nel *Kastner* di Motti Lerner, ma un ideale politico israeliano di sinistra che si occupa della

<sup>120</sup>Sobol, *Ghetto*, p. 17.

<sup>121</sup>Dan Laor, "Theatrical Interpretation of the Shoah: Image and Counter-Image", p. 8.

<sup>122</sup>Gilbert, *The Holocaust*, p. 682: Dopo l'invasione dell'Ungheria nel marzo 1944, Kastner negoziò il suo famoso accordo "Treno di Kastner". Il risultato fu che 1686 ebrei lasciarono Budapest su un treno speciale per la Svizzera, nel giugno 1944.

<sup>123</sup>Motti Lerner, *Kastner*, trad. Imre Goldstein, in Michael Taub, cur., *Israeli Holocaust Drama*, Syracuse University Press, 1996, pp. 187-267.

<sup>124</sup>Arie Shapira, *The Kastner Trial: Electronic Opera in 13 Scenes*, 1991-94.

demoniaca incarnazione del leader dell'OLP nella convenzione di realtà israeliana del 1986.<sup>125</sup>

Sobol e Lerner tentano di rivendicare la storia ebraica.<sup>126</sup> Rifiutando le semplici categorie morali stabilite dalla narrativa sionista (una narrativa che bandiva collaborazione, pacifismo e martirio religioso come inaccettabili mentre eroismo, idealismo e martirio sionista erano i benvenuti), gli scrittori cercavano di ritrarre le persone come esseri umani con tutte le loro fragilità. I personaggi di Sobol non sono mai moralmente puri, mai totalmente convinti delle loro azioni. Il personaggio del dottor Weiner nel secondo dramma della trilogia *Ghetto, Underground*, accetta di gestire un reparto di quarantena segreto anche se le sue azioni potrebbero comportare la sua condanna a morte.<sup>127</sup> I suoi motivi, tuttavia, non sono nobili. Accetta perché si è innamorato di Sonja, un altro medico. Anche se sua moglie e suo figlio sono probabilmente ancora vivi, egli inizia una relazione. Il suo presunto eroismo ha una base molto umana e non eroica. Come sostiene David Grossman, affrontando l'aforisma di Adorno "niente poesia dopo Auschwitz": "C'erano esseri umani ad Auschwitz... ed è esattamente ciò che rende possibile la poesia".<sup>128</sup> Grossman, Lerner e Sobol presentano esseri umani non icone politiche.

## Il "Fantastico"

Un guardiano ebreo, appositamente selezionato dai tedeschi, stava di fronte alla porta della nostra baracca. Indossava pantaloni rossi, come quelli di un circasso, una giacca attillata e cartucce di legno su entrambi i lati del petto. Indossava in testa un alto kalpak di pelliccia e portava un fucile di legno. Veniva costretto a fare il pagliaccio e a ballare fino allo sfinimento. La domenica indossava un abito di lino bianco con strisce rosse sui pantaloni, fodere rosse e una fascia rossa. I tedeschi lo facevano spesso ubriacare e lo usavano per divertirsi grossolanamente... Si chiamava Moritz e veniva da Częstochowa.

Un altro povero disgraziato era il cosiddetto Scheissmeister (Maestro della merda). Era vestito come un cantore e doveva persino farsi crescere un pizzetto. Portava una grande sveglia con una corda intorno al collo. A nessuno era permesso di rimanere nelle latrine per più di tre minuti, ed era suo dovere cronometrare tutti coloro che le usavano. Il nome di questo povero disgraziato era Julian. Anche lui veniva da Częstochowa, dove era stato proprietario di una fabbrica di metalli. Bastava guardarlo per far scoppiar dal ridere... Moritz accettava docilmente qualunque cosa i tedeschi facessero di lui; non si rendeva nemmeno conto di quale

<sup>125</sup> Gad Kaynar, "What's Wrong with the Usual Description of Extermination? National Socialism and the Holocaust as a Self-Image Metaphor in Israeli Drama: The Aesthetic Conversion of a National Tragedy into Reality-Convention", in Bayerdorfer, *German-Israeli Theatre Relations*, p. 204.

<sup>126</sup> Ci fu un crescente interesse erudito per la storia del *Judenrat* e dei suoi capi, a cominciare dalla pubblicazione da parte del Yad Vashem di una versione in ebraico del *Judenrat* di Isaiah Trunk nel 1979, seguito da "Elder of the Jews": *Jacob Edeistein of Theresienstadt*, trad. Evelyn Adel, New York, 1981.

<sup>127</sup> Yehoshua Sobol, *Underground*, trad. Yehoshua Sobol e Miriam Schlesinger, inedito, 1991.

<sup>128</sup> Grossman, *See: Under Love*, p. 106.

figura pietosa facesse. Julian era un uomo posato e tranquillo, ma quando iniziavano a scherzare con lui pesantemente, piangeva lacrime amare.<sup>129</sup>

Questa storia vera di Treblinka sfida subito l'immaginazione ed è estremamente teatrale. Come scrisse Dani Horowitz in *Zio Arthur*: "Era molto teatrale: le persone entrano da un lato e il fumo esce fuori dall'altro".<sup>130</sup> *Zio Arthur* (opera teatrale in cui i personaggi recitano in uno scenario già provato) fu replicato nel 1981 al Beit Lessin Theater con grande successo di critica. L'uso della "teatralità" da parte di Horowitz suggerì ad altri professionisti del teatro un possibile modo per avvicinarsi all'Olocausto. Nel 1989, per esempio, *The Last Golem Show* di Yoram Porat raffigurò i detenuti di un campo di concentramento che presentavano una Grand Opera de *Il Golem* al Kommandant del campo e alle SS.

Oggi, la natura teatrale dell'Olocausto e dei campi rende l'evento "irreale". Tuttavia, paradossalmente, storie come quella di Julian e Moritz, si scontrano con le immagini più familiari e rianimano l'Olocausto nell'immaginazione. Naturalmente, racconti così bizzarri "svegliano" un pubblico che ha familiarità con storie e immagini spesso ripetute. Le tecniche teatralizzanti degli anni '70 si trasformarono in "fantastico" nel tentativo di "scuotere" il pubblico a guardare, ascoltare e partecipare. Il fantastico si sforza di articolare e rendere visibile l'inesprimibile. Abituato alle stesse immagini nel tempo, il pubblico deve essere "ingannato" in un mondo in cui non si applicano le solite regole, una sorta di "Isola che non c'è" dove tutto è possibile. Il circo, ad esempio, con le sue imprese di audacia e magia, e la volontà infantile del pubblico di sospendere l'incredulità divennero parte integrante de "il fantastico". I motivi circensi furono usati come mezzo per trasportare il pubblico nel mondo dell'Olocausto dell'"inimmaginabile": il "fantastico". In *Adam* di Sobol, ad esempio, Sep, un mago, usa trucchi magici e sbuffi di fumo per riportare lo spettatore indietro nel tempo, alla guerra. In *Ghetto*, il narratore, Srulik, collega passato e presente con la sua magica abilità. Nella prima scena, egli è un vecchio davanti a un intervistatore invisibile, cercando di ricordare l'ultima esibizione della compagnia teatrale di Vilna. All'improvviso corre in avanti e "attraversa un muro" per riportare il pubblico indietro nel tempo. Nel ruolo mago-direttore-di-scena, Srulik crea il ghetto segnalando la caduta dall'alto di una pila di vecchi vestiti che gli attori si precipitano ad indossare. In *Underground*, la figura de "il Cantante" crea una scena che Sobol descrive come "realtà romanzata" in cui abitanti del ghetto e israeliani moderni cantano e ballano insieme.

Il fantastico serve a risvegliare il dolore dando alla storia immagini fresche. Al fine di articolare ciò che non era solo orribile, indicibile e incomunicabile, gli scrittori si allontanano dal realismo e dall'assurdismo e discendono in un misto di incubo, kitsch e circo. *La passione di Giobbe* di Hanoch Levin è un'allegoria sull'Olocausto e sull'utilizzo postbellico dell'"affare Shoah". Al fine di esprimere l'orrore della sofferenza prometea di Giobbe, Levin mise in scena un circo con il corpo impalato e crocifisso di Giobbe quale attrazione principale. La gioia infantile che il pubblico si aspetta dal circo si scontra con la sofferenza di Giobbe a creare un'immagine inquieta e insopportabile. Il pubblico è coinvolto nell'atto di guardare passivamente l'atrocità e quindi di condonarla: il ruolo di "spettatore" viene messo in evidenza dall'ambientazione circense. Lo scontro di reazioni opposte – gioia infantile e orrore – ricrea lo

<sup>129</sup>Jankiel Wiernik, "One Year in Treblinka", in Alexander Donat, cur., *The Death Camp Treblinka: A Documentary*, Holocaust Library/Schocken Books, 1979, pp. 147-88; pp. 178-9.

<sup>130</sup>Horowitz, *Uncle Arthur*, p. 2.

shock iniziale dell'atrocità. In *Biboff*, l'orrore ricorrente dell'Olocausto e la colpa di averlo sopravvissuto sono ricreati da un'allucinazione evocata da Noah come mago. Nell'allucinazione i genitori di Yitzhak, con gli occhi bendati, imbavagliati e con indosso collari per cani, si affrontano su un ring per lottatori. In *Ghetto*, Srulik pratica le sue tecniche di ventriloquo con un manichino. Così umano è il manichino (e così affascinante per il pubblico grazie al suo umorismo) che alla fine del dramma assume caratteristiche umane ed è in grado di camminare da solo. L'aspetto umano del manichino è sottolineato nella scena finale in cui gli attori di Vilna rifrasano la domanda di Shylock "Un ebreo, non ha occhi?" sostituendo la parola "manichino" a "ebreo". Quando gli attori vestiti da nazisti decidono che il manichino non può essere umano, lo gasano. La vista di un manichino che viene gasato in un dramma all'interno di un dramma è più commovente della scena di Kittel che mitraglia l'intera troupe di Vilna subito dopo la scenetta di Shylock. In confronto, Sobol rende le loro morti casuali. Il pubblico israeliano aveva visto abbastanza immagini di esseri umani gasati e uccisi al Yad Vashem e in altri memoriali. Ici si può scioccare dalle stesse immagini per un periodo di tempo limitato. Sobol riesce invece a ricreare il dolore attraverso questo modo obliquo e altamente teatrale.

L'adozione di questo "fantastico" è anche una risposta a certe ambiguità emerse una volta che i sopravvissuti iniziavano a parlare: le ambiguità morali che li confrontavano nel campo (quella che Primo Levi chiama la *Zona grigia*); l'incapacità e l'inadeguatezza per coloro che vennero dopo a giudicare; e l'ambigua identità di una nazione schizofrenica: la "sindrome di Davide e Golia". Israele ha sistematicamente tentato di mettere in riga un popolo più debole allo stesso tempo impiegando il proprio curriculum di vittima per giustificare sia le attuali azioni militari sia per contrastare il suo profilo internazionale come aggressore. "Se Adolf Hitler si nascondesse in un edificio con 20 civili innocenti", disse Begin giustificando gli attacchi di mortaio contro Beirut, "non bombarderesti l'edificio?"<sup>131</sup>

Pertanto, coloro che riconoscono la loro doppia identità di vittima e vittimizzatore sono necessariamente schizofrenici. Sebbene impazziscano, solo loro possono vedere la verità. Yitzhak in *Biboff* è l'unico sabra che può immaginare l'Olocausto e percepire la mentalità israeliana da "ghetto" nel suo stato di follia. L'uso della follia come mezzo per esprimere sia gli orrori della guerra che commentare sull'Israele contemporaneo è stato riscontrato per la prima volta nel romanzo di Yoram Kaniuk del 1968, *Adam Ben Kelev (Adamo risorto)*.<sup>132</sup> Il libro ottenne poco successo all'epoca, ma due compagnie teatrali produssero liberi adattamenti per teatro negli anni '80 e '90 — il primo fu la produzione di Nola Chilton al Neve Tzedek Theater Centre nel 1982.



Figura 5.28: Yoram Kaniuk (2008)

<sup>131</sup> Amos Oz, "Hitler's Dead, Mr Prime Minister", in *Yediot Aharonot* (21 giugno 1982).

<sup>132</sup> Yoram Kaniuk, *Adam Ben Kelev* (1968), trad. Elena Loewenthal, *Adamo risorto*, Roma: Theoria, 1996; poi Torino: Einaudi, 2001 (ingl. *Adam Resurrected*, trad. Seymour Simckes, Chatto and Windus, 1972).

Il personaggio centrale, Adam Stein, già più grande clown della Germania, si ritrova con la sua famiglia ad Auschwitz. Riconosciuto dal Kommandant Klein, viene promosso a giullare di campo. Il miglior "trucco" di Adam è la sua imitazione di un cane. Usando le sue tecniche da pagliaccio, intrattiene le persone sulla strada verso le camere a gas, tra cui sua moglie e sua figlia, Ruth. È in questo frangente che la già fragile salute mentale di Adam si spezza e in quel momento rimane intrappolato nella sua identità canina. Dopo la guerra, Adam si riprende e ritorna in Germania solo per scoprire che Ruth è viva e vegeta in Israele. Le scrive ma non riceve risposte. Decide tuttavia di andare a Haifa per cercarla. All'arrivo in Israele, Adam viene accolto dal marito di Ruth che dice all'ex clown che Ruth non ha mai perdonato suo padre per quello che era diventato nel campo. Rivela inoltre che Ruth era morta di parto pochi giorni prima dell'arrivo di Adam. La sanità mentale recuperata di Adam ora crolla totalmente e ritorna la sua *persona* canina. Viene ricoverato nell'Istituto di Riabilitazione e Terapia della Sig.ra Seizling nel deserto di Arad. Seizling, una religiosa convertita ebrea americana miliardaria, crede che Dio si riveli solo ai folli sopravvissuti dell'Olocausto. Si era fatta costruire l'istituto nel deserto di Arad perché convinta che tale deserto è il luogo in cui verrà confermata l'Alleanza di Dio con il suo popolo, i sopravvissuti dell'Olocausto.

Il libro e il dramma si basano sull'inversione: i detenuti dell'istituto mettono in scena una rappresentazione di Purim sulla tradizionale storia di Ester/Assuero che celebra la liberazione degli ebrei dalla schiavitù. Ironicamente, i pazienti mentali non sono fisicamente liberi ma, secondo la Sig.ra Seizling, sono spiritualmente liberi rispetto ai sabra. Per lei, i sabra sono pazzi. Sono i "folli" dell'istituto che dicono la verità. Kaniuk contesta l'assunto che i sabra siano gli eredi della storia ebraica. Chiede chi è più pazzo: i sabra che accettano il dogma del sionismo o i pazzi sopravvissuti dell'Olocausto? Kaniuk favorisce immagini di crisi mentale per illustrare che uno stato di follia continuò per molti sopravvissuti, non solo a causa delle loro esperienze ma perché il sogno sionista non riuscì a curare il trauma del passato e perché il giudizio israeliano si è fatto beffe delle loro esperienze mediante il costrutto sionista. Israele, e in particolare il militarismo israeliano, non è necessariamente il fine, la salvezza, né la risposta per coloro che sono sopravvissuti. Nell'istituto di Arad, le insicurezze nazionali su cui si fonda l'aggressione militare, sono incarnate in un detenuto pazzo che si sente sicuro solo se vestito con un'uniforme dell'esercito.

## Conclusione

Il successo dello *Zio Arthur* di Horowitz, *Biboff* di Yossi Hadar e la trilogia *Ghetto* di Yehoshua Sobol riflettono l'impulso al cambiamento nella politica israeliana, soprattutto dopo l'invasione del Libano. È importante sottolineare che le opere di Hadar e Sobol furono messe in scena nei teatri tradizionali: rispettivamente l'Habima e il Tel Aviv Municipal Theater. Tutti e tre gli scrittori ebbero le loro opere in tournée o rappresentate in modo indipendente in tutto il mondo. A tutt'oggi, per esempio, la trilogia *Ghetto* di Sobol è stata eseguita in paesi diversi come Giappone, Scozia, Svezia e Germania.<sup>133</sup> Tutti e tre gli scrittori usarono la "teatralità" per creare una "vera" catarsi e un'analisi critica della società israeliana contemporanea.

<sup>133</sup> *Daily Telegraph* (24 aprile 1989).

Tuttavia, alla fine degli anni '80, gran parte di questo lavoro di sviluppo era finito e il movimento di protesta si placò. La causa dietro questa inversione fu l'inizio dell'Intifada.<sup>134</sup> Il modo tenace con cui i palestinesi della Cisgiordania e di Gaza resistettero all'autorità israeliana e iniziarono i loro attacchi terroristici all'interno dei confini di Israele non solo alienò quegli israeliani empatici alla causa palestinese, ma più la lotta si prolungava, più gli israeliani si stancavano e meno sembrava che la situazione potesse mai essere risolta. Con le forze israeliane che reprimevano brutalmente la cultura, l'istruzione e lo sviluppo politico della popolazione palestinese,<sup>135</sup> un senso di disillusione e apatia cominciò a stabilirsi. Il senso di colpa per la situazione caotica si trasformò in *glitz*. Con il peggioramento delle realtà della situazione a loro contemporanea, i gestori teatrali fornirono al pubblico un modo di evadere. La fine degli anni '80 in Israele furono gli anni dei musical del West End e di Broadway con la loro enfasi sulla fantasia, sui valori di produzione e sulla storia di oppressione di chiunque altro purché non si riferisse alla situazione israeliana/palestinese. *Les Misérables*, il musical di morte proletaria sulle barricate e la nascita di un nuovo stato, fu la produzione più costosa mai montata in Israele e il suo più grande successo al botteghino.

## 5.6 Conclusione

### *L'impossibile rapporto beckettiano dei clown*

Quarant'anni dopo la guerra, identità e i rapporti tra Israele e Germania erano ancora circoscritti dall'Olocausto. Il risultato, come illustrava Grossman nel suo *Vedi alla voce: amore*, fu che la generazione nata dopo la guerra veniva colpita da un evento in cui non era stata coinvolta. Yitzhak Dvir di *Biboff* è vittima delle azioni dei suoi genitori tanto quanto lo sono i figli di *Schuldig geboren* di Sichrovsky. Vittime di circostanze che erano state forzate su di loro, tedeschi ed ebrei, come i personaggi di Beckett, scoprirono di avere un legame comune, chiusi in una relazione a volte tragicomica che mostrava pochi segni di finire. L'assurdità della situazione si manifestò attraverso il "fantastico" nelle due Germanie tanto quanto in Israele. Fantasmi che parlano dalla tomba e comunicano con il presente come nel *Jubiläum* di Tabori e *Heldenplatz* di Bernhard, nello stesso modo in cui la Vecchia Nadya che vive nell'Israele contemporaneo può parlare con il fantasma di Adam. A differenza del fantasma di Senesh in *Hannah Senesh* di Megged, i fantasmi degli anni '80 tornarono a sfidare, non ad affermare, lo *status quo*. L'influenza del passato sul presente ha risultati palpabili e catastrofici. Il passato uccide Hedwig e suo marito in *Heldenplatz*. Ella in *Uomo a uomo* è intrappolata in una falsa identità e alienata dal suo io morale. In *Biboff*, la storia

<sup>134</sup>Said K. Aburish, *Cry Palestine. Inside the West Bank*, Bloomsbury, 1991.

<sup>135</sup>*Ibid.*, pp. 13-14: tra il 1987 e il 1989 è stato stimato che oltre 1200 bambini e adolescenti palestinesi furono uccisi dai soldati israeliani con altri 8000 feriti e 40.000 detenuti. Una volta arrestato, a un sospettato può essere negato l'accesso a un avvocato e qualsiasi comunicazione con la sua famiglia per un massimo di tre settimane. Molti possono essere trattenuti in questo modo per mesi sotto la cosiddetta "detenzione amministrativa", prima che si verifichino le loro udienze — e questo è ancora prima che arrivino al processo. In carcere, ai bambini viene negato il materiale di lettura e scrittura, in tal modo interrompendo la loro istruzione. Ad esempio, un uomo, Kamal Sheikh Amin, trascorse sette anni in detenzione amministrativa in attesa della sua udienza (p. 121). Del resto, queste erano misure "speciali" con cui Israele intendeva risolvere il dilagante terrorismo dentro e fuori dei suoi confini. Gli Stati Uniti ne seguiranno l'esempio, dopo gli attentati dell'11 settembre 2001 (con provvedimenti tipo Guantanamo Bay, *extraordinary rendition*, ecc.).



sconosciuta della famiglia Dvir fa sì che il loro unico figlio impazzisca e adotti tendenze omicide. La frustrazione di essere intrappolato dal peso della storia e l'impossibilità di avere una normale relazione con i propri genitori, si manifesta in un gioco autodistruttivo: Yitzhak brucia case, si veste da nazista, gioca sadici giochi mentali con il dottor Ziv e cerca di uccidere i suoi genitori. In *La cena* di Sichrovsky, il rapporto di Robert con la sua ragazza discende nel sado-masochismo nel corso di una sera. L'arte s'incontrò con la realtà quando Thomas Harlan, filmando *Wundkanal*, spinse l'ergastolano assassino incaricato di ricoprire il ruolo di Veit Harlan quasi fino al punto dell'esaurimento fisico e mentale a causa dei suoi sadici metodi di recitazione.<sup>136</sup>

Syberberg con *Hitler, un film dalla Germania*, aveva utilizzato le immagini circensi non solo per creare uno spettacolo, ma per evidenziare come l'Olocausto fosse diventato "il più grande spettacolo del mondo". Dagli anni '70 in poi la tendenza a teatralizzare era aumentata, passando da semplici dispositivi di inquadratura, come quelli favoriti da Sobol in una strategia shakespeariana di "dramma/film all'interno di un dramma" usata in *The Palestinian Girl (La ragazza palestinese)*, a metodi più complessi che, come quelli di Thomas Bernhard, rendevano il pubblico il vero soggetto dell'evento teatrale. Ciò che molti scrittori stavano cercando di affrontare era la conoscenza selettiva del pubblico, il costruito dell'Olocausto e l'atrocità come spettacolo teatrale. Furono particolarmente interessati al rituale sociale, in particolare a quei riti pubblici, che si occupavano del ricordo, che utilizzavano sofferenze passate per ottenere scopi politici o per tentare di esorcizzarle. La teatralità del Processo Demjanjuk, come quella del Processo Eichmann, fu un esempio di rituale pubblico usato per incoraggiare risposte politiche selettive. Così fu pure la retorica binaria dei politici successivi, portata all'estremo dall'uso dell'analogia storica di Begin durante il crisi del Libano. La necessità di esorcizzare il passato si riscontrò nella cerimonia di Bitburg orchestrata da Kohl, dove la narrativa ebraica venne inclusa insieme ad altre.

L'intenzione di molti scrittori negli stati austro-tedeschi e in Israele era di erodere la santità dell'Olocausto come inequivocabilmente "unica". Le loro motivazioni individuali erano molto diverse. Kipphardt tracciò parallelismi per incorporare l'Olocausto all'interno di una narrazione storica più ampia, perché la nazione tedesca doveva essere liberata dalla sua identità di autore unico di un'atrocità unica con un'identità da paria unica e continua. Sobol tracciò parallelismi per evidenziare la situazione contemporanea mentre incoraggiava una risposta emotiva al trauma dell'Olocausto. Anche Tabori fece lo stesso. Sia Sobol sia Tabori dimostrarono che è possibile esaminare l'Olocausto da un punto di vista specifico, salvaguardando la memoria delle vittime, affrontando tuttavia questioni contemporanee e verità universali sulla natura della condizione umana. È possibile considerare l'Olocausto come unico e universale senza dover propendere per l'uno o per l'altro.

---

<sup>136</sup> Anton Kaes, *From Heimat to Hitler*, p. 141.



---

# Memoria e compimento

*Voi che vivete sicuri  
Nelle vostre tiepide case,  
Voi che trovate tornando a sera  
Il cibo caldo e visi amici:  
Considerate se questo è un uomo  
Che lavora nel fango  
Che non conosce pace  
Che lotta per mezzo pane  
Che muore per un sì o per un no.  
Considerate se questa è una donna,  
Senza capelli e senza nome  
Senza più forza di ricordare  
Vuoti gli occhi e freddo il grembo  
Come una rana d'inverno.  
Meditate che questo è stato:  
Vi comando queste parole.  
Scolpitele nel vostro cuore  
Stando in casa andando per via,  
Coricandovi alzandovi;  
Ripetetele ai vostri figli.  
O vi si sfaccia la casa,  
La malattia vi impedisca,  
I vostri nati torcano il viso da voi.*

Primo Levi,  
Epigrafe, *Se questo è un uomo*

## Dalla caduta del Muro al presente

Nel 1988 Julian Hilton scrisse: "Qualunque cosa l'Occidente tema nella RDT, non è la rinascita del fascismo di destra."<sup>137</sup> Meno di due anni dopo, tuttavia, la Germania

---

<sup>137</sup>Julian Hilton, "Volker Schlöndorff: Back to the Future", in W. G. Sebald, cur., *A Radical Stage. Theatre in Germany in the 1970s and 1980s*, Oxford, New York, Berg Publishers, pp. 124-44; p. 126.



Figura 1: "Die Plage" di Harley Gaber

si trovò al centro di una crisi razziale paneuropea. La demolizione del Muro di Berlino il 9 novembre 1989, e il crollo dell'autoritarismo comunista fu accompagnato da un'ondata di violenza xenofoba in Germania e oltre. L'ascesa della Destra Europea, tuttavia, fu in realtà un problema europeo e non specificamente limitato alla Germania. La frammentazione dell'URSS permise a leader di destra come Milosovic, Karadzic e Zhirinovskiy di assicurarsi il potere nell'ex blocco orientale mentre, a ovest, la recessione economica in corso diede ai sostenitori dell'immigrazione come Jean-Marie Le Pen,<sup>138</sup> Jorg Haider,<sup>139</sup> e Derek Beackon<sup>140</sup> maggiore credibilità nei confronti degli elettori. Furono comunque le immagini televisive dei tedeschi che sventolavano le bandiere nella notte della riunificazione tedesca nel novembre 1990 e gli skinhead che scendevano in strada, a catturare l'immaginazione dei media. La Germania fu messa a fuoco dai riflettori dei media mondiali e vennero tracciati parallelismi storici.<sup>141</sup>

L'ampliamento delle fessure politiche in Europa aveva consentito a un numero crescente di gruppi neonazisti di ottenere un profilo più elevato. I media internazionali si concentrarono su quelli emergenti in Germania, in particolare nell'ex Est.<sup>142</sup> Come scrive Hermann Kurthen, "L'ansia era diretta in particolare verso i tedeschi orientali perché si sapeva molto poco dei loro atteggiamenti politici."<sup>143</sup> Tuttavia, si verifica-

<sup>138</sup>Jean-Marie Le Pen in Francia, chiedendo il rimpatrio degli immigrati, ottenne un ampio seguito dai primi anni '90 in poi, vincendo circa un sesto dei voti alle elezioni parlamentari francesi del 1997. Nel 1996 Le Pen venne però condannato da un tribunale francese per il reato di incitamento all'odio razziale per aver definito le camere a gas, in cui vennero sterminati gli ebrei, "un semplice dettaglio nella storia della seconda Guerra Mondiale". Nel 2012 venne condannato a 10.000 euro di multa per la frase: "almeno in Francia l'occupazione tedesca non era particolarmente disumana". Nel marzo 2018 Le Pen fu condannato, in via definitiva, a pagare una multa di 30.000 euro per aver nuovamente definito, nell'aprile del 2015, le camere a gas naziste come un "dettaglio" della storia della seconda guerra mondiale.

<sup>139</sup>Denis Staunton, "Nazi Echoes Haunt Austrian Elections", *The Observer* (3 dicembre 1995), p. 26. Jorg Haider, era stato il Primo Ministro dello stato austriaco della Carinthia fin quando non ebbe a commentare nel 1990 sulle "ragionevoli politiche del Führer" e dovette dimettersi. Cinque anni dopo, durante le elezioni nazionali, chiese pubblicamente che l'immigrazione venisse bloccata e che tutti gli immigrati residenti venissero rimpatriati.

<sup>140</sup>"Nazis. Danger on the Isle of Dogs", in *Journalist - Magazine of the National Union of Journalists* (Aprile/Maggio 1994), p. 6; *After Miliwall*, BBC2 (2 ottobre 1993): Nel 1993 il candidato del BNP, Derek Beackon, fu eletto democraticamente nella circoscrizione del Tower Hamlet a Londra. Un quinto dei bianchi della zona affermò che gli immigrati avevano causato la disoccupazione e la recessione. Dopo la vittoria elettorale del BNP, vennero presentate denunce contro la polizia che era stata riluttante ad agire dopo che un giovane asiatico era stato duramente picchiato da teppisti razzisti. In questi ultimi anni, programmi politici simili al BNP sono stati presentati da altri partiti dell'estrema destra, di solito capeggiati da Nigel Farage, ma di basso seguito.

<sup>141</sup>Hermann Kurthen, Werner Bergmann, Rainer Erb, cur., *Antisemitism and Xenophobia in Germany after Unification*, Oxford University Press, 1997, pp. 8-28: Questa attenzione fu alimentata da un problema di rifugiati unico che improvvisamente travolse la Germania coi problemi in Bosnia-Erzegovina. L'Articolo 16 della Legge Federale Tedesca Basilare concede automaticamente l'asilo politico a qualsiasi individuo in fuga da persecuzioni religiose o politiche. Nessun altro stato europeo è così generoso. Nel 1986, il numero di richiedenti asilo nella Germania occidentale ammontava a poco più di 100.000. Nel 1990, nella nuova Germania, la cifra quasi si raddoppiò a 193.000. Nel 1992 questa cifra di nuovo si più che raddoppiò a 438.000. L'assimilazione di così tanti profughi inevitabilmente prosciugò risorse e portò ad una tensione razziale. Nel 1990 vennero segnalati alla polizia 1.848 incidenti xenofobi. Nel 1992, la cifra salì a 7.684 e nel 1993 raggiunse il picco a 10.561.

<sup>142</sup>James Dairymple, "Holocaust Lies of the Neo-Nazis", *Sunday Times (News Review 2)* (26 luglio 1992), pp. 1-2: Dalrymple notò che dal 1982 i movimenti neonazisti erano aumentati in numero, forza e organizzazione non solo in Germania ma in tutta Europa.

<sup>143</sup>Kurthen *Antisemitism and Xenophobia in Germany*, p. 3.

rono attacchi xenofobi sia a Ovest che a Est. L'8 marzo 1990, un gruppo di vandali attaccò un ostello per richiedenti asilo a Essen. Il 25 novembre, naziskin lanciarono pietre e bombe Molotov in una moschea di Herten (Renania Settentrionale-Vestfalia). Nel gennaio 1991 fu attaccato un ostello a Eisenhüttenstadt. La violenza continuò nel 1992 quando bombardamenti contro i turchi e slavi a Rostock e di nuovo a Eisenhüttenstadt provocarono oltre cinquecento arresti.<sup>144</sup> A settembre pietre e bombe incendiarie vennero lanciate in un ostello per rifugiati a Quedlingburg<sup>145</sup> per tre notti consecutive e il 13 ottobre un ostello venne distrutto da un incendio doloso a Immenstadt. Il 3 novembre, nella città nord-occidentale di Mölln, tre donne turche morirono a seguito di un attacco con bombe incendiarie nella loro casa.<sup>146</sup> Alla fine del 1992 diciassette persone erano state assassinate da estremisti di estrema destra. La violenza venne interpretata come un segno che ben poco distanziava i tedeschi contemporanei dai loro antenati nazisti. Gran parte di questa ansia, tuttavia, fu alimentata dai media, come osserva Hermann Kurthen:

Quando agli inizi degli anni '90 brutte immagini di violenza xenofoba, graffiti con svastica e atti vandalici sostituirono le immagini allegre e pacifiche dell'unificazione tedesca, alcuni osservatori ipotizzarono che il terribile passato della Germania sarebbe tornato in superficie. La paura che un esercito di laboriosi e obbedienti *Volksgenossen* (membri del collettivo nazionale tedesco) avrebbe mobilitato e invaso l'Europa non fu soffocata dalle notizie di milioni di manifestanti che protestavano contro la violenza con fiaccole... Il continuo antisemitismo e risentimento xenofobo in una nazione responsabile dell'Olocausto è stato visto come un'indicazione del fallimento della politica tedesca postbellica nel trattare il passato.<sup>147</sup>

Gli atteggiamenti non erano uniformi: altri tedeschi protestarono contro la violenza nel 1992 con la dimostrazione della "Catena di luce" e il concerto "Rock contro la Destra".<sup>148</sup> L'interpretazione errata del problema peculiare della Germania sorse perché la coscienza popolare e la copertura mediatica internazionale confusero la xenofobia con l'antisemitismo. Ad esempio, il 7 gennaio 1989, il Memoriale alla Deportazione degli ebrei di Berlino al Pultitzbrücke di Berlino fu imbrattato di sangue di maiale. Nel 1990, i cimiteri ebraici furono profanati a Stoccarda, Monaco e Baden-Wurtemberg. Nel settembre 1991, alla vigilia del Capodanno ebraico, i neonazisti bruciarono le baracche ebraiche di Sachsenhausen (che erano già state attaccate il 5 agosto di quell'anno). Anche i memoriali ebraici a Ravensbrück e la città sul lago di Uberlingen furono profanati. Il 2 marzo 1992 la sinagoga di Lubeca fu distrutta da un incendio doloso. Era la prima volta che una sinagoga era stata distrutta sul suolo tedesco dal tempo della guerra.<sup>149</sup> Nel 1991, furono segnalati in totale 367 incidenti

<sup>144</sup>Catherine Field, "Violence Shatters a Tourist Paradise", *The Observer* (13 settembre 1992), p. 11.

<sup>145</sup>Reiner Oschmann, "A Wall Goes Up Again in German Hearts", *The Observer* (13 settembre 1992), p. 11. Oschmann è il redattore-capo del giornale *Neues Deutschland*.

<sup>146</sup>Catherine Field, "Violence Shatters a Tourist Paradise", p. 11.

<sup>147</sup>Hermann Kurthen, "Antisemitism and Xenophobia in United Germany. How the burden of the Past Affects the Present", in Kurthen, *Antisemitism and Xenophobia*, pp. 39-61; p. 39.

<sup>148</sup>Wolfsohn, *Eternal Guilt?* p. ix.

<sup>149</sup>Mary Fullbrook, *The Two Germanies 1945-90: Problems of Interpretation*, Macmillan, 1992.

antisemiti. Nel 1992 la cifra venne quasi raddoppiata a 627. Nel 1994 furono segnalati 1.366 incidenti e nel 1995 la cifra raggiunse il picco a 1.155.<sup>150</sup> Queste statistiche vennero prese come prova concreta del crescente neonazismo. Tuttavia Werner Bergmann scrive che queste cifre sono fuorvianti. Venivano segnalati più casi perché vi era una maggiore consapevolezza, in particolare dall'ex settore orientale in cui l'antisemitismo era stato segnalato per la prima volta.<sup>151</sup> Il risentimento antisemita non era mirato contro le persone in quanto tali, ma era espresso in atti simbolici contro le proprietà. Numerosi sondaggi condotti in tutta la Germania negli anni '90 mostrano che la maggior parte dei suoi cittadini, sia a Est che a Ovest, possiede una notevole conoscenza dell'Olocausto e sostiene giornate commemorative e memoriali. Le indagini indicano anche che molti sono preoccupati per l'antisemitismo.<sup>152</sup> La xenofobia espressa nella Germania riunificata ha ben poco a che fare con la questione ebraica:

Il rifiuto degli ebrei in Germania oggi deve essere visto nel contesto degli atteggiamenti nei confronti del nazionalsocialismo e della storia tedesca. La colpa, la responsabilità e le riparazioni sono le principali questioni coinvolte, in contrasto con le questioni relative ai diritti civili e ai servizi di assistenza sociale o ai sentimenti di isolamento culturale, che influenzano gli atteggiamenti nei confronti dei lavoratori migranti in Germania. L'estremismo di destra abbina sempre l'antisemitismo alla xenofobia, anche se ognuno svolge una funzione diversa: gli ebrei sono contestati come gruppo politicamente influente che è sospettato di essere dietro agli attacchi statali e mediatici contro la Destra. Gli stranieri (Ausländer), invece, sono considerati concorrenti.<sup>153</sup>

I commentatori, sia al di fuori della Germania che all'interno, non sono riusciti a distinguere tra xenofobia – causata dalla disoccupazione, da sconvolgimenti politici e da rapidi cambiamenti sociali – e l'antisemitismo reale, derivato da un senso di colpa che è rimasto inespresso a causa dei tabù culturali, e interessa principalmente un piccolo numero dei neonazisti. Inoltre, non hanno differenziato tra le cause basilari della violenza xenofoba nell'Est (isolamento culturale, tradimento, impotenza e povertà) e quelle in Occidente (patriottismo e risentimento).

Gli osservatori, dal 1990, hanno interpretato l'antisemitismo e la xenofobia come sintomi della stessa malattia, la cui radice si trova negli anni 1933-45. L'Olocausto, pertanto, è diventato una pietra miliare grazie alla quale vengono dissezionate le situazioni contemporanee. Ciò non è solo a causa delle apparenti somiglianze, ma perché la situazione, specialmente nei primi anni '90, sembrava al di là della comprensione. La gente chiedeva semplici formule morali con le quali decifrare le complessità contemporanee.

Con i massacri nei Balcani, l'impulso a comprendere il presente attraverso i detriti del passato acquisì slancio. L'Olocausto divenne un prisma attraverso il quale filtrare gli affari contemporanei. L'attuale situazione indicava che l'umanità era progredita

---

<sup>150</sup>Kurthen "Antisemitism and Xenophobia in United Germany", p. 34.

<sup>151</sup>*Ibid.*

<sup>152</sup>*Ibid.*, pp. 46-8.

<sup>153</sup>Bergmann, "Antisemitism and Xenophobia in Germany since Unification", in Kurthen, *Antisemitism and Xenophobia*, pp. 21-38, p. 21.

poco dai campi di concentramento di Hitler. Per intellettuali e media era ovvio che il multiculturalismo e la democrazia non funzionavano e che la Storia si ripeteva.<sup>154</sup>

L'idea sbagliata della vera natura della xenofobia tedesca non si limitava agli osservatori esterni. Martin Walser in un articolo su *Der Spiegel* (1993) si avvicinò alla verità quando sostenne che i leader e gli intellettuali tedeschi, evitando successivamente la questione problematica e persino "imbarazzante" del nazionalismo tedesco, avevano spinto forzatamente il sentimento patriottico in aree pericolose dell'estremismo di destra.<sup>155</sup> Günter Grass, invece, vide un legame diretto tra il nazismo e il problema attuale. Il 2 febbraio 1990 contestò l'euforia della riunificazione con il commento: "Chiunque pensi alla Germania adesso e cerchi risposte alla questione tedesca, deve pensare ad Auschwitz"<sup>156</sup> Grass fece infuriare molte persone in un momento in cui sembrava che gli anni della guerra potessero finalmente essere archiviati definitivamente. La riunificazione voleva apparire come il tanto atteso esonero ufficiale.<sup>157</sup> Ma ora, tali speranze venivano frustrate poiché le critiche sia esterne che interne riportavano i tedeschi all'Olocausto. L'Olocausto definiva ancora una volta l'identità tedesca. Dopo la morte delle tre donne turche a Mölln, Grass si rivolse a una Germania profondamente scioccata e divisa con la domanda: "Siamo condannati a rivivere la nostra storia?"<sup>158</sup> La risposta per la stampa arrivò nel marzo 1994, quando *Schindler's List - La lista di Schindler* di Steven Spielberg fu proiettato a Berlino. In diversi cinema i neonazisti applaudirono quando gli ebrei furono uccisi sullo schermo.<sup>159</sup>

L'establishment teatrale rispecchiava l'impulso di vedere i conflitti contemporanei attraverso l'obiettivo dell'Olocausto. Quando *Das Ghetto—Tryptichon* di Joshua Sobol venne diretto da Carl Hermann Rise al Maxim Gorki Theater di Berlino, nell'ottobre 1994, il recensore del *Der Nord Berliner* commentò: "Ghetto è ancora una pièce rilevante, il che è una deplorabile rivelazione dopo Rostock e Sachsenhausen."<sup>160</sup> La drammaturga austriaca, Elfriede Jelinek (Premio Nobel per la Letteratura, 2004), collegò in modo specifico il razzismo contemporaneo tedesco al Terzo Reich. Il suo dramma *Totenauberg* (1993) rappresentò, secondo un recensore, "un continuum di oppressione dall'antisemitismo del Terzo Reich alla xenofobia dei giorni nostri".<sup>161</sup>

<sup>154</sup>Si veda per esempio, Günter Grass, *Unkenrufe, Il richiamo dell'ululone*, Feltrinelli, 1992; *The Call of the Toad* trad. Ralph Manheim, Secker and Warburg, 1992.

<sup>155</sup>Stuart Parkes, "Postmodern Polemics: Recent Intellectual Debates in Germany", in Durrani, Good, Hilliard, curr., *The New Germany*, pp. 92-108; p. 100.

<sup>156</sup>Günter Grass, "Losses", trad. Michael Hoffman in *Granta: "Krauts!"*, Vol. 42 (Inverno 1992), pp. 97-108.

<sup>157</sup>La data dell'unificazione – 9 novembre 1990 – non solo segnò l'anniversario dell'apertura del confine tedesco con la Germania dell'Est, ma coincise con l'anniversario della Kristallnacht. La scelta della data servì quindi a sostituire una narrazione (l'oppressione tedesca degli ebrei) con un'altra (la Liberazione dei tedeschi).

<sup>158</sup>Grass, "Losses", p. 100.

<sup>159</sup>*Kaleidoscope*, BBC Radio 4, (6 aprile 1994) e Adrian Bridge, "Spielberg brings the Holocaust Home to Berliners", *The Independent* (5 marzo 1994), p. 7.

<sup>160</sup>*Der Nord-Berliner* (29 gennaio 1994): "Ghetto ist, und das ist nach Rostock und Sachsenhausen eine jämmerliche Erkenntnis, schon wieder em aktuelles Stück."

<sup>161</sup>Katrin Sieg, *Theatre Journal*, Vol. 45 (marzo 1993), pp. 35-47; p. 43.





Figura 2: Memoriale dell'Olocausto a Mosca

## Teatro nell'ex-Est

La crisi tedesca è più che una semplice ripetizione storica. Il problema tedesco deriva dalla riunificazione e dalla divisione di *Ossies* e *Wessies*<sup>162</sup> o, come diceva la giornalista Reiner Oschman, "i ragazzi ricchi viziati" dell'Occidente e i loro "parenti poveri". "La festa è finita", dichiarò.<sup>163</sup> La riunificazione non aveva risolto magicamente i problemi della Germania orientale. L'introduzione di un'economia di mercato competitiva portò alla ridondanza e alla povertà in un paese che aveva goduto della piena occupazione sotto i comunisti. Nel 1992, alcune aree dell'ex-Est erano afflitte da tassi di disoccupazione fino al 40%.<sup>164</sup> Senza una dittatura da incolpare, i tedeschi dell'Est dovevano assumersi le proprie responsabilità e lottare per l'autodeterminazione. Non abituati a esercitare le proprie facoltà decisionali, reagirono ritirandosi dalla responsabilità e cercarono un capro espiatorio. E chi, se non gli ebrei? Come dichiarò la scrittrice della Germania dell'Est, Monika Maron, nel 1992, i tedeschi dell'Est si comportarono come se il mondo dovesse loro qualcosa e, quando il sogno di riunificazione divenne amaro, si lamentarono come bambini a cui non era stato dato il regalo che desideravano a Natale:<sup>165</sup>

<sup>162</sup>Gergo per indicare "Orientali" e "Occidentali" rispettivamente.

<sup>163</sup>Oschmann, "A Wall Goes Up Again in German Hearts", p. 11.

<sup>164</sup>*Ibid.*

<sup>165</sup>Monika Maron, "Zonophobia", trad. Shaun Whiteside, in *Granta* 42: "Krauts!" (Inverno 1992), Vol. 42, pp. 117-24; p. 121.

A volte penso che gli oppositori dell'unificazione avessero ragione: i tedeschi dell'Est avrebbero dovuto essere lasciati tribolare da soli attraverso tutte le miserie che dovevano seguire al collasso del comunismo, in modo che potessero finalmente imparare che la loro azione e inazione provocano conseguenze, così come la loro precedente passività e silenzio. Invece hanno semplicemente scambiato le nuove autorità con quelle vecchie. Sono stati loro a scegliere questo governo.<sup>166</sup>

Inizialmente, alcuni osservatori occidentali credevano che anni di propaganda sovietica antiebraica e antisraeliana avessero irrimediabilmente contaminato i tedeschi orientali e che l'Occidente avesse ereditato una polveriera antisemita pronta ad esplodere. Prima della riunificazione solo l'uno per cento della popolazione della Germania dell'Est era di origine "straniera". Questa cifra poi crebbe quando i primi rifugiati in cerca d'asilo fuggirono oltreconfine nel 1990.<sup>167</sup> Fino a quel momento, i giovani della Germania dell'Est erano rimasti senza conoscenza di altre culture. Fondamentalmente, l'afflusso di profughi coincise con la recessione post-unificazione.

Mentre le società occidentali rilevavano le fabbriche nell'ex Est e attuavano la razionalizzazione e la ridondanza, gli ex tedeschi orientali naturalmente si sentivano traditi. Scrittori e storici dell'ex Repubblica democratica continuarono a mettere i loro concittadini nel ruolo di vittime proprio come avevano fatto Karge e Fühmann negli anni '80. Ciò fu visto nei cambiamenti al Museo Buchenwald nell'ex Est dopo il 1990. Dal 1945 il campo era stato un memoriale dell'antifascismo tedesco sotto Hitler. Con la riunificazione arrivò la percolazione della narrativa ebraica. Prima del 1990, solo una targa dedicata agli ebrei della Kristallnacht indicava la catastrofe ebraica. Dopo il 1990 un nuovo opuscolo fu pubblicato dal centro visitatori di Buchenwald "per superare un certo unilateralismo nella presentazione".<sup>168</sup> I tedeschi orientali dovettero infine accettare la loro complicità storica nell'Olocausto, mentre in precedenza le autorità della Germania orientale avevano sottolineato una narrazione in cui i nazisti, in quanto manipolo di capitalisti pazzi, avevano sfruttato la classe operaia tedesca. Il modo in cui gli *Ossies* reagirono a questa nuova narrativa può essere visto nella loro reazione alla scoperta che Buchenwald aveva anche operato come campo di lavoro sovietico. Nel 1983 alcuni costruttori trovarono ossa umane fuori dai confini del campo. Il governo della Germania orientale dichiarò chiusa la questione, ma nel 1989 furono scoperte ancor più ossa. Le autorità hanno infine ammesso che Buchenwald, Sachsenhausen e Ravensbrück erano rimasti operativi come campi di prigionia fino agli inizi degli anni '50. Sotto le autorità comuniste, un terzo dei prigionieri di Buchenwald era morto di fame e malattie.<sup>169</sup> Dopo il 1990 fu allestita una nuova mostra dedicata ai prigionieri tedeschi sotto i Sovietici. Ciò animò parecchie accese discussioni tra gli storici sul "livellamento" della storia della Germania orientale. Le persone vennero presentate come vittime gemelle sotto consecutive dittature totalitarie, con vittime tedesche ed ebrei sotto Hitler alla pari con le vittime tedesche sotto Stalin.

Tuttavia, un gruppo di scrittori criticò la propensione dei loro compagni *Ossies* a ricoprire il ruolo di vittima. *Hauptbahnhof (Stazione Centrale)* di Michael Peschke

<sup>166</sup>*Ibid.*, p. 123.

<sup>167</sup>Wilfried Schubarth, "Xenophobia Among East German Youth", in Kurthen, *Antisemitism and Xenophobia*, pp. 143-58; pp. 144-5.

<sup>168</sup>Ian Burma, *Buchenwald*, in *Granta* 42: "Krauts!" (Inverno 1992), Vol.42, PP. 65-75; p. 70.

<sup>169</sup>*Ibid.*

presso lo Studio Karl-Marx-Stadt nel 1990 racconta la storia di un emarginato sociale soprannominato "Stazione Centrale" che ha fatto del buffet della stazione la sua casa negli ultimi quarant'anni. Abbandonata sua moglie durante l'era nazista, si era poi finto membro del partito nel dopoguerra. Per tutta la vita egli aveva negato qualsiasi responsabilità. Come ha scritto un recensore, Peschke mirava a dimostrare che "i tedeschi dell'est stanno ancora scappando dal loro passato".<sup>170</sup>

L'opera teatrale di Stefan Schütz del 1989, *Orestesobsession*,<sup>171</sup> fu scritta con un intento simile. Venne rappresentata per la prima volta al Kapuziner Theater in Lussemburgo ed ebbe la sua prima tedesca al Freie Kammerspiele di Magdeburgo nell'aprile 1993. La maggior parte dei precedenti drammi di Schütz, scrive Jonathan Kalb, era stata diretta all'ipocrisia dei legami familiari e dei genitori autoritari.<sup>172</sup> Nell'ex Repubblica democratica la metafora era spesso l'unico modo per portare la politica sul palcoscenico e Schütz aveva usato la metafora delle famiglie corrotte e dei genitori "totalitari" per esprimere il proprio punto politico. Comunista impegnato, Schütz emigrò in Occidente nel 1980, non essendo stato in grado di conciliare le sue convinzioni politiche con quelle della Repubblica Democratica.

All'inizio, *Orestesobsession* sembra essere scritto nella stessa vena di *Uomo a uomo* di Karge e *L'angelo caduto* di Fühmann. In tutti e tre i protagonisti sono egomaniaci ossessivi che si considerano "vittime" della storia e della politica. Ad esempio, in *Orestesobsession*, Schütz descrive la Germania orientale come un "campo di concentramento" e uno "zoo umano". Sotto il direttore dello zoo (di nome Walter Ulbricht) ogni prigioniero guarda oltre il confine e "impallidisce d'invidia". "Guarda con bramosia le cartoline illustrate. Sogna la vita selvaggia nella natura."<sup>173</sup> Come Ella/Max di Karge e il narratore di Fühmann, il protagonista di Schütz, Oreste, condanna il "ruolo" che è tenuto a svolgere nella società. Tuttavia, Schütz utilizza questa tradizione per invertirla. Chiede che i tedeschi dell'Est accettino la loro complicità sia degli orrori storici sia della presente xenofobia. Lo fa rivolgendosi alla propensione della Germania dell'Est a incolpare "l'altro". Electra si lamenta:

Perché non posso espellere padre e madre morti dal mio cervello? Film per famiglie: nevi di un tempo. Perché aspetto che l'eroe venga e mi liberi? Dov'è la mia libertà? Dov'è il fuoco che mi fa ballare?

A cui Oreste risponde:

È perché, nonostante tutto quello che è successo, sei ancora la bambina piagnucolosa di tua madre.<sup>174</sup>

La madre autoritaria rappresenta il governo totalitario. Sebbene sia madre sia governo esercitino un controllo assoluto, il vantaggio è che il "bambino" non è mai costretto a crescere. Schütz vuole che i tedeschi dell'Est smettano di ricoprire il ruolo di vittime innocenti, rivalutino la loro complicità storica e partecipino attivamente alla costruzione del futuro.

<sup>170</sup>Hugh Rorrison, *Plays International* (luglio 1990), p. 31.

<sup>171</sup>Stefan Schütz, *Orestesobsession*, tradotto in *Theatre Forum*, No. 3, (Primavera 1993), pp. 41-53.

<sup>172</sup>*Ibid.*, p. 41.

<sup>173</sup>*Ibid.*, p. 44.

<sup>174</sup>*Ibid.*, p. 47.

Un'altra produzione che costrinse gli ex tedeschi dell'Est a rivalutare il loro rapporto con il passato fu il revival da parte di Alexander Stillmark di *Bruder Eichmann* di Heinar Kipphardt. Il Berliner Ensemble aveva rimosso la rappresentazione dal suo repertorio al Deutsches Theater nel 1988. Quando la compagnia lo riprese nel 1992, Stillmark rimosse tutte le scene di analogia e si concentrò sulla figura di Eichmann e sull'evento specifico dell'Olocausto. Questa nuova attenzione focalizzata fu rafforzata dalla posizione geografica della produzione e dalla sua collocazione tematica all'interno di un evento artistico più ampio: il dramma fu rappresentato nello Studio Tacheles, accanto alla sinagoga nell'ex quartiere ebraico di Berlino, nell'ambito dell'esposizione *Jewish Spheres of Life*. Stillmark notò che c'erano molti giovani tra il pubblico che, dopo il crollo del governo autoritario, stavano indagando sulla storia del loro paese. In particolare stavano rivalutando la loro complicità nella repressione comunista, la narrativa della Germania orientale sull'Olocausto e il ruolo dei loro genitori nella distruzione degli ebrei europei:

Nella RDT questa domanda fu sempre delegata ai tedeschi occidentali. Ora, apparteneva a noi. La questione del nostro rapporto con le vittime e i morti venne improvvisamente sollevata. Eravamo circondati da morti: di fronte a noi i morti dell'Olocausto e della Guerra, e dietro di noi, sempre più distinti, i morti dei Gulag e le rivoluzioni culturali.<sup>175</sup>

Dal 1995, la compagnia ha continuato a rappresentare *Bruder Eichmann* nello spazio/studio di Berlino in questa nuova versione compressa. L'ambiente intimo dello studio, con le sue pareti a specchio, costringe ad uno stretto rapporto tra attore e pubblico, passato e presente. In particolare, la produzione solleva la questione della responsabilità. Alla nuova generazione, attraverso l'esempio dell'identificazione considerata di Eichmann con il dogma politico e la mancanza di compassione per i suoi simili, viene chiesto di rispondere nel mondo odierno in modo proattivo.

Ci sono molti giovani che non si sono mai preoccupati di questo tema e si confrontano con il mondo in un modo totalmente diverso rispetto a noi anziani. Anche il loro mondo è diverso. La guerra infuria in Europa<sup>176</sup>, il problema della fame esiste in tutto il mondo, i rifugiati, le guerre nazionali nei paesi arabi e nel Vicino Oriente. Gli sforzi delle parti in guerra non sono, nella maggior parte dei casi, mirati a soggiogare i gruppi/popoli avversari, ma semplicemente a espellerli o sterminarli il più rapidamente possibile.<sup>177</sup>

Concentrando il testo di Kipphardt esclusivamente su Eichmann e sull'Olocausto, il regista cerca di sottolineare la colpevolezza tedesca per un momento unico nella storia. La versione compressa di Stillmark evidenzia la questione della responsabilità individuale:

Dobbiamo imparare ad ascoltare Eichmann con attenzione, a scendere in profondità nelle branche inferiori dei suoi pensieri per poter comprendere la banalità del male come sua verità virulenta.

<sup>175</sup>Alexander Stillmark, "Brother Eichmann. The Story of an Awkward Relationship", p. 5.

<sup>176</sup>Qui, considerando la data del succitato documento, ci si riferisce alla Guerre jugoslave 1991-2001.

<sup>177</sup>Stillmark, "Brother Eichmann. The Story of an Awkward Relationship", p. 7.

La comprensione di questa verità ci include poiché Eichmann non è di un altro mondo. È il prodotto del nostro secolo, come noi. Il dramma si chiama BRUDER EICHMANN.<sup>178</sup>

I tedeschi dell'Est hanno rapidamente recuperato la loro storia. In risposta a timori di antisemitismo e xenofobia latenti della Germania orientale, all'inizio degli anni '90 sono stati condotti numerosi studi per stabilire i profili degli elettori, le credenze politiche e l'atteggiamento nei confronti degli stranieri. I sondaggi sulla xenofobia (definita come un atteggiamento eccessivamente timoroso, ostile o sprezzante nei confronti degli stranieri) e l'antisemitismo (definito come un atteggiamento sfavorevole e ostile nei confronti degli ebrei) mostrarono risultati sorprendenti: i dati rivelarono solo lievi differenze nell'atteggiamento tra *Ossie* e *Wessie*.<sup>179</sup> Sebbene gli ex tedeschi dell'Est fossero frazionalmente più xenofobi e più propensi a votare per i partiti di destra, erano meno antisemiti dei loro cugini occidentali. Un'indagine simile di *Der Spiegel* nel 1992 mostrò praticamente gli stessi risultati con il sedici per cento dei tedeschi occidentali che si descrivevano antiebraici mentre solo il quattro per cento dei tedeschi orientali rispondeva allo stesso modo.<sup>180</sup> Studi condotti tra il 1994 e il 1997 hanno confermato questi risultati. Inoltre, hanno dimostrato che gli scolari e i giovani adulti della Germania orientale sapevano di più sull'Olocausto e sulla storia dell'antisemitismo rispetto ai loro omologhi della Germania occidentale, austriaca, britannica e americana.<sup>181</sup> Fino agli anni '80, lo Stato della Germania orientale aveva ignorato Israele e la narrativa sulla guerra ebraica. Successivamente, il primo parlamento liberamente eletto della Germania orientale, *Die Volkskammer*, approvò all'unanimità la seguente dichiarazione nell'aprile 1990:

Chiediamo il perdono degli ebrei in tutto il mondo. Chiediamo perdono al popolo di Israele per l'ipocrisia e l'ostilità della politica ufficiale della RDT verso lo stato di Israele e per la continua persecuzione e umiliazione dei cittadini ebrei nel nostro paese dopo il 1945.<sup>182</sup>

La dichiarazione di cui sopra non testimonia necessariamente un cambiamento schiacciante negli atteggiamenti sociali e politici nei confronti degli ebrei che si verificò improvvisamente nell'Est durante questo decennio. Dal 1945, la tragedia ebraica era stata affrontata tramite le arti, sebbene all'interno della rigida struttura del realismo socialista e della storiografia sovietica. La sorpresa mostrata per i risultati dei sondaggi condotti negli anni '90, indica piuttosto la diseducazione e il pregiudizio dell'Occidente nei confronti dell'Est.

## Teatro nell'ex-Ovest

Mentre ex scrittori, registi e politici della Germania orientale hanno tentato di venire a patti con il passato e lo stato attuale delle cose, la violenza xenofoba è stata accolta

<sup>178</sup> *Ibid.*, p.8.

<sup>179</sup> Kurthen, *Antisemitism and Xenophobia*, p. 3.

<sup>180</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>181</sup> Kurthen, "Antisemitism and Xenophobia in Germany", pp. 40-57; p. 47.

<sup>182</sup> Kurthen, *Antisemitism and Xenophobia*, p. 12.

in modo banale dai tedeschi occidentali, vale a dire con negazione, distanziamento e "livellamento" per analogia. Come negli anni '70, quando la RAF aveva creato una "cattiva stampa", i cittadini "decenti" si allontanarono dagli elementi radicali che associavano esclusivamente agli ex tedeschi dell'Est. Individui di destra, organizzazioni e orientali furono demonizzati come progenie dei nazisti "lunatici". Quando la violenza si verificò in Occidente, vennero incolpati gli *Ossie* migranti. Tali strategie non sono diverse da quelle dei precedenti cinquant'anni. Le vecchie narrazioni di guerra hanno continuato ad essere perpetuate. Ad esempio, un sondaggio di *Der Spiegel* nel maggio 1995 indicava che il settantaquattro per cento dei tedeschi di età superiore ai sessantacinque anni credeva che la Wehrmacht non fosse coinvolta nell'Olocausto e che l'espulsione di oltre quattordici milioni di tedeschi etnici dal territorio sovietico fosse un crimine ben più grande.<sup>183</sup> Nel 1997 scene di rabbia e proteste accompagnarono una mostra fotografica a Monaco intitolata *Crimini della Wehrmacht*. Le lettere ai giornali indicarono che molti credevano che le foto, scattate dai fotografi che avevano accompagnato le truppe, fossero false.<sup>184</sup> *Junge Freiheit*, un settimanale stampato a Berlino, pubblicava una serie di articoli intitolati "Cinquanta anni dopo" sui ricordi della seconda guerra mondiale che si concentravano quasi interamente sulle sofferenze di giovani coscritti e civili, come se Olocausto e nazisti non fossero mai esistiti.<sup>185</sup> A Berlino, nel novembre 1993, fu eretto il Memoriale per le Vittime della Guerra e della Tirannia, unificando così tutte le vittime della guerra. Questa tattica non era diversa dalla scelta di Borchert di universalizzare tutti i morti di guerra in *Fuori davanti alla porta* o la cerimonia di Bitburg orchestrata da Kohl nel 1985. Film come *Das schreckliche Mädchen (La ragazza terribile; 1990)* di Michael Verhoeven e *Europa Europa (1991)* di Agnieszka Holland rappresentarono un paese che non era ancora completamente riconciliato con il suo passato.

Da Adenauer a Kohl, i politici tedeschi sono stati consapevoli di come le tensioni razziali siano percepite dagli osservatori esterni. Ad esempio, nel 1984, quando Peter Zadek produsse la prima europea di *Ghetto* di Sobol al Volkstheater di Berlino, si sollevarono dubbi sul fatto che l'opera fosse adatta a un pubblico tedesco.<sup>186</sup> Il fatto che la maggioranza del pubblico nel 1984 fosse nato dopo la guerra non entrò nel dibattito.<sup>187</sup> Dieci anni dopo continuava a sussistere la stessa preoccupazione per il profilo pubblico. Quando un fumetto, progettato per le scuole, su Hitler e l'Olocausto (ispirato a *Maus* di Art Spiegelman)<sup>188</sup> fu approvato da Simon Wiesenthal, il governo tedesco respinse la sua richiesta sostenendo che banalizzava l'evento. In realtà, i tedeschi erano preoccupati che sarebbero stati loro a sembrare di banalizzare l'Olocausto usando un ausilio didattico così incongruo come un libro di fumetti per approfondire gli studi sull'Olocausto.<sup>189</sup>

<sup>183</sup>John Linklater, "Great Peace Tour Rolls into Germany", *The Glasgow Herald* (9 maggio 1995), p. 7.

<sup>184</sup>*The Guardian* (25 febbraio 1997), p. 16.

<sup>185</sup>Elliot Neaman, "A New Conservative Revolution? Neo-Nationalism, Collective Memory and the New Right in Germany since Unification", in Kurthen, *Antisemitism and Xenophobia*, pp. 190-208; p. 202.

<sup>186</sup>Wolfsohn, *Eternal Guilt*, p. 200.

<sup>187</sup>Conversazione con Yehoshua Sobol, Weimar, dicembre 1995.

<sup>188</sup>Art Spiegelmann, *MAUS Racconto di un sopravvissuto I e II*, traduzione di Ranieri Carano, Milano Libri, 1994.

<sup>189</sup>Steve Crashaw, "Hitler Comic For German Schools Raises Only a Grim Smile", *The Independent* (18 ottobre 1993), p. 1.

Questa preoccupazione per le apparenze derivava da una tendenza autoflagellante endemica tra intellettuali tedeschi, come Grass. Fu in parte generata dall'idea sbagliata che la xenofobia degli anni '90 e l'antisemitismo storico fossero intrinsecamente collegati e, inoltre, che tale violenza fosse dominio unico della nazione tedesca. Ad esempio, Susan Tebbutt dimostrò che nella letteratura per l'infanzia il fascismo era presentato come un fenomeno tedesco non europeo.<sup>190</sup> Grass sostenne che, storicamente, il potere corrompe i tedeschi. Si è quindi opposto alla riunificazione sin dall'inizio:

Capisco i tedeschi... L'unità è sempre stata un disastro... L'unità tedesca, da Bismark a Hitler, fu la base di Auschwitz.<sup>191</sup>

Come commentò un osservatore esterno in merito a Grass:

I tedeschi moderni non si sfidano di sé stessi... Certo, stanno diventando un po' più assertivi, ma finora la loro vulnerabilità, la loro insicurezza e la loro capacità di autocritica sono più evidenti.<sup>192</sup>

Uno scrittore tedesco che caratterizza questa "sfiducia" è Hans Magnus Enzensberger. Nel 1964 scrisse che Auschwitz era un prodotto della "civiltà" occidentale, non specificamente della nazione tedesca.<sup>193</sup> Ma nel 1993 vide la violenza xenofoba come espressione della follia collettiva tedesca.<sup>194</sup> Nel suo racconto, *Die große Wanderung* (1992), Enzensberger usa una carrozza ferroviaria moderna come metafora per collegare la xenofobia tedesca contemporanea e il concetto *Lebensraum* di Hitler.<sup>195</sup> Nella storia, un viaggiatore siede nello scompartimento. Quando entrano nuovi viaggiatori, si sente "invaso" e invia segnali antagonisti a ogni ondata di "nuova migrazione" per creare un'atmosfera ostile. Enzensberger non è necessariamente d'accordo sul fatto che il popolo tedesco abbia il monopolio del razzismo, ma afferma che il suo popolo mostra una propensione allarmante per questo sentimento. In ultima analisi, scrive che i tedeschi sembrano generare violenza razziale con più facilità e regolarità rispetto agli altri europei.



Nel 1994 Steve Katz affrontò la questione dell'"unicità" dell'Olocausto.<sup>196</sup> È questo dibattito centrale negli studi sull'Olocausto, egli asserisce, che ha sempre confuso ogni valutazione obiettiva. Storicizzando l'evento, conclude Katz, gli scrittori successivi non hanno proposto argomenti concreti nel dimostrare l'unicità trascendentale dell'Olocausto ed egli rifiuta la tendenza a collocare l'evento alteramente sopra la

<sup>190</sup>Susan Tebbutt, "The Representation of Right-wing Extremism in Post-unification German Jugendliteratur", in Durrani, *The New Germany. Literature and Society after Unification*, pp. 302-20; pp. 304-5.

<sup>191</sup>*The Independent* (18 ottobre 1993), p. 13.

<sup>192</sup>*Ibid.*

<sup>193</sup>Hans Magnus Enzensberger, "Am I German?", in *Encounter*, Vol. 22, No. 4 (1964), p. 16.

<sup>194</sup>Hans Magnus Enzensberger, "Ausblicke auf den Bürgerkrieg", in *Der Spiegel* (1993) trad. in Parkes, *Postmodern Polemics*, p. 101.

<sup>195</sup>Hans Magnus Enzensberger, "The Great Migration", trad. Martin Chalmers, in "Krauts!", *Granta*, (Inverno 1992), Vol. 42, pp. 15-51 (ital. *La grande migrazione*, 1993, Einaudi, trad. di Paola Sorge).

<sup>196</sup>Steve Katz, *The Holocaust in Historical Context. Volume 1: The Holocaust and Mass Death Before the Modern Age*, Oxford University Press, 1994.

storia come un evento mistico. Scrive, tuttavia, che l'Olocausto fu singolare per ragioni storiche tangibili. Ammantare l'evento nel misticismo semi-religioso e creare un'aura di "intoccabilità", sostiene Katz, ha confuso la ricerca e la comprensione. Tuttavia, affermando, categoricamente, che l'Olocausto è stato un evento unico, Katz paradossalmente lo rende "intoccabile" negando altri punti di riferimento.

La riapparizione del genocidio europeo ha fatto sì che negli ultimi dieci anni vi sia stata una mossa per individuare e studiare l'Olocausto in una varietà di quadri correlati. Per alcuni, questo parallelismo significa che una struttura semplicistica viene forzata su scenari estremamente complessi. Le analogie storiche corrono il rischio di erodere l'identità dell'Olocausto come evento a sé stante. Ma questa erosione equivale ad un deprezzamento? Ronnie S. Landau scrive che diversi gruppi hanno sottolineato l'unicità dell'Olocausto per evidenziarne il significato. Eppure, come sostiene:

Nel valutare l'importanza dell'Olocausto, la sua unicità e universalità non dovrebbero essere viste come categorie reciprocamente esclusive: ma, al contrario, come modi complementari ed efficaci di venire a patti con l'Olocausto e le sue lezioni per tutti noi. Dobbiamo affrontare il nostro passato, non scappare via da esso, o elevarlo su un piano misterioso che sia completamente al di là della nostra comprensione.<sup>197</sup>

Landau sostiene che l'Olocausto dovrebbe essere indagato all'interno di molteplici discorsi: storia tedesca, storia ebraica, storia cristiana e genocidi del ventesimo secolo, tanto per citarne alcuni. Tuttavia, concorda sul fatto che fare confronti nel più generale dei modi tradisca una certa "sciatteria" di pensiero.<sup>198</sup> Il modo in cui il conflitto bosniaco fu descritto dai media è stato uno di questi casi. Il giorno dopo che i giornalisti britannici Ed Vulliamy (*The Guardian*) e Penny Marshall (*ITN*) fecero reportage dai campi serbi di Omarska e Trnopolje il 5 agosto 1992, mostrando le immagini fin troppo familiari di detenuti emaciati, Vulliamy si lamentò:

La reazione fu così tumultuosa, che, con mia irritazione, fui costretto a dedicare più tempo a sottolineare che Omarska non era Belsen o Auschwitz piuttosto che dettagliare l'abominazione di ciò che avevamo trovato.<sup>199</sup>

*ITN* proiettò le immagini il 6 agosto e vennero immediatamente riprodotte nelle redazioni di tutto il mondo. Il 7 agosto, il *Daily Mirror* pubblicò il titolo di testa "Belsen 1992".<sup>200</sup> Alcuni osservatori, tuttavia, commentarono che Penny Marshall e il suo cameraman, Jeremy Irving, scelsero di rappresentare Trnopolje, un centro per rifugiati, alla maniera di un campo di concentramento nella speranza che i politici si sentissero in dovere di intervenire. Le immagini di Irving invitavano lo spettatore a guardare le figure dietro il filo spinato a Trnopolje e a codificare queste immagini in un

<sup>197</sup>Ronnie S. Landau, "The Nazi Holocaust: Its Moral, Historical and Educational Significance", in Monica Bohm-Duchen, *After Auschwitz. Responses to the Holocaust in Contemporary Art*, pp. 17-24; p. 17.

<sup>198</sup>*Ibid.*

<sup>199</sup>Ed Vulliamy, *Seasons in Hell. Understanding Bosnia's War*, Simon & Schuster, 1993, p. xii.

<sup>200</sup>Joan Phillips, "Bosnia: a Mess Made in the West", in *Living Marxism*, No. 56 (giugno 1993), pp. 20-8; p.28. Phillips accusò i media occidentali di rappresentare "esagerazioni grossolane" allo scopo di incoraggiare le potenze occidentali ad intervenire. *ITN* ha poi fatto causa a *Living Marxism* per le sue asserzioni. Si veda Mick Hume, "Good Lies Make Bad News", in *Living Marxism* (marzo 1997), pp. 4-5; e *Living Marxism* (ottobre 1997), pp. 20-1.



quadro storico di comprensione che ha un imperativo morale molto chiaro: ebrei (vittime) nazisti (persecutori). Dopo l'approvazione della Risoluzione 96 (1) ONU, dopo Norimberga, le Nazioni Unite si impegnano a intervenire in aree in cui le testimonianze confermano attività di genocidio.<sup>201</sup> La Risoluzione 96 a tutt'oggi non è mai stata invocata una sola volta. Molti credevano che le foto di Irving avrebbero cambiato tale situazione. Inoltre, l'analogia con l'Olocausto fu incoraggiata perché il pubblico, che aveva bisogno di identificare le questioni belliche in bianco e nero, fino a quel momento non aveva avuto un'immagine dei "cattivi". Dopo l'agosto 1992, il tono delle notizie dalla Jugoslavia si spostò sulla narrazione dei barbari serbi e dei musulmani vittimizzati, una strategia che prevedeva un revisionismo storico e contemporaneo:

La caratteristica chiave qui è la rappresentazione della Serbia come regime fascista; la sinistra è stata in primo piano nel tracciare parallelismi diretti tra serbi e Germania nazista. Ciò ha l'effetto, non solo di demonizzare i serbi, ma anche di mistificare la verità sulla Germania nazista.<sup>202</sup>

Le ragioni per studiare l'Olocausto nel contesto della storia della "civiltà" umana, e in particolare del ventesimo secolo, rimangono forti. Anche se, ad esempio, il conflitto in Bosnia e l'Olocausto sono separati, non sono del tutto incomparabili. Il problema sorge con le conclusioni tratte da tali parallelismi e l'uso a cui sono posti. Le analogie si avvicinano alla verità solo quando si sottolineano le differenze tanto quanto le somiglianze. Nel caso del testo originale di Kipphardt di *Bruder Eichmann* o di memoriali pubblici come Bitburg e il Memoriale di Berlino alle Vittime della Tirannia, analogie furono proposte per esonerare le attività di guerra tedesche. Tuttavia questa tecnica era l'unico modo in cui i tedeschi potevano razionalizzare la propria storia mantenendo un certo rispetto per se stessi e, inoltre, dolersi dei propri morti. La narrativa tedesca è caratterizzata da cinquant'anni di soppressione a causa del "peccato" dell'Olocausto. Qualunque siano i peccati dei genitori, i tedeschi devono comunque piangere e seppellire i propri morti. Per i tedeschi, l'ondata crescente di xenofobia unita all'inclinazione dei media a rivisitare l'Olocausto dimostra ancora una volta l'impossibilità di "superare" il loro passato unico. Una scrittrice che tenta di piangere i propri morti è Helke Sander ma, per molti, il suo libro e il film successivo, *BeFreier und Befreite*, è un esempio di *Schadenfreude* allo stesso modo di *Bruder Eichmann*.

*BeFreier und Befreite: Krieg, Verwaltungen, Kinder* (= Liberatori si prendono libertà: Guerra, Stupro, Bambini)<sup>203</sup> è una raccolta di interviste fatte con alcune delle circa 1,9 milioni di ragazze e donne tedesche violentate dai soldati alleati nei nove giorni tra il 24 aprile e 3 maggio 1945. Sander considera lo stupro di queste donne come *Zeitereignis*, un evento la cui enormità lo rende quasi unico nella storia. Non ci sono testimonianze di stupro su una scala comparabile. Nel 1992, quando iniziarono a emergere le prime prove di stupro di massa in Bosnia e le donne coreane iniziarono a parlare della loro prigionia come "donne di conforto" per le truppe giapponesi nella

<sup>201</sup> UN Risoluzione 96 (1), (11 dicembre 1946). Per un contesto della continua battaglia legale tra *Living Marxism* e Channel 4, si veda to Guy Westwell, "Reading Trnopolje Camp, Bosnia-Herzegovina, August 5, 1992".

<sup>202</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>203</sup> Helke Sander e Barbara John, *BeFreier und Befreite: Krieg, Verwaltungen, Kinde*, Verlag Antje Kunstmann, 1992 (trad. ingl. *Liberators Take Liberties: War, Rape, Children*).

seconda guerra mondiale,<sup>204</sup> Sander pubblicò la versione cinematografica del libro nel 1992, al Festival del Cinema di Berlino. Si aprì con la frase "Proprio come in Kuwait, proprio come in Jugoslavia" e così si svolge la storia dello stupro come sistema militare e maschile di sottomissione.

Sander divise l'opinione pubblica. Alcuni credevano che stesse tentando il revisionismo storico femminista, mentre altri l'elogiarono per aver affrontato un argomento tabù. Il nocciolo del dibattito si concentrò ancora una volta sull'uso dell'analogia e sul fatto che una tale tecnica portasse al livellamento e all'esculpazione tedesca. In particolare, le interviste con donne ebrae e tedesche violentate vengono affiancate. Gertrud Koch:

Il sesso delle donne assume un'importanza transitoria, sia che la donna sia un'ebrea che vive nascosta o una tedesca intervistata..., tutte le donne ora sembrano essere nella stessa barca.<sup>205</sup>

La narrazione principale presenta le donne come vittime comuni di una guerra maschile o, come propone David J. Levin:

Il film ci presenta una nuova comunità di vittime non mitigate e indifferenziate: donne tedesche del 1945. In tal modo, formula una nuova *Stunde Null* o Ora Zero, un momento, cioè, quando la politica nazista del genocidio viene sostituita dalla pratica dello stupro diffuso da parte delle Forze d'occupazione.<sup>206</sup>

Il film di Sander non era solo attuale ma molto valido. Sollevò la questione se tutte le narrazioni che trattavano della seconda guerra mondiale dovessero mostrare deferenza o ruotare intorno all'Olocausto e se gli ebrei avessero preso il monopolio della sofferenza. Il dibattito intorno al film indicò che molti intellettuali, in particolare tedeschi, erano a disagio col film o in disaccordo con l'analogia interpretazione della Storia da parte di Sander.

Ci sono state pochissime opere teatrali della Germania occidentale sull'Olocausto negli anni '90, certamente a causa dei profondi cambiamenti politici e territoriali. Ciò non significa che il pubblico tedesco abbia ignorato l'argomento. Ci sono stati diversi importanti eventi teatrali non tedeschi sull'Olocausto. Negli anni '90, scrittori israeliani (come Sobol) e compagnie (come il Teatro Akko) hanno fatto *tournee* in Germania. E non sono solo gli israeliani che hanno avuto successo lì. Il gruppo britannico, Towering Inferno, con il loro concerto *rock-cum-performance-art Kaddish* ottenne un enorme successo al Festival della Cultura Ebraica del 1992 a Berlino e il Berliner Ensemble sta attualmente considerando la produzione della commedia di Roy Kift, *Camp Comedy* su Kurt Geron e il suo film del 1944, *Il Führer dona una città agli ebrei*.

In particolare, nel cuore della trilogia del *Ghetto* di Sobol e dell'*Arbeit Macht Frei* del Teatro Akko ci sono domande in competizione tra narrazioni storiche, memorie

<sup>204</sup>Keith Howard, cur., *True Stories of the Korean Comfort Women*, Cassell, 1995.

<sup>205</sup>Gertrud Koch, "Blood, Sperm and Tears", trad. Stuart Liebman in *October*, Vol. 72 (Primavera 1995), Massachusetts Institute of Technology Press, pp. 26-41; p. 35.

<sup>206</sup>David J. Levin, "Taking Liberties with Liberties Taken. On the Politics of Helke Sander's *BeFreier und Befreite*", in *October*, Vol. 72, pp. 65-77, p. 76.

soggettive e l'uso dell'analogia. Sobol ha sempre posto la nozione di memoria personale al centro del suo lavoro. Ciò è particolarmente vero per la sua sceneggiatura per film di *Ghetto, J*. Mentre il numero dei sopravvissuti all'Olocausto diminuisce, Sobol si sente obbligato a registrare le loro storie e intrecciarle con il suo testo. *J* rimane inedito, ma nel 1995 Sobol cercò lo stesso ideale nella sua produzione di *Gens-Ghetto Triptychon* al Weimar Schauspielhaus. In questa produzione, Sobol affermò di aver concentrato tutti i suoi sforzi per arrivare alla verità su chi fosse Adam e su come operasse il Movimento clandestino.<sup>207</sup> Sobol era stato rimproverato alla televisione nazionale israeliana dalla moglie sopravvissuta di uno dei combattenti del Movimento di Vilna che aveva contestato la sua versione degli eventi. Di conseguenza, egli cercò ancora di più di mettere insieme la realtà storica o, piuttosto, la storia composta da ricordi in contrapposizione alla storiografia israeliana.<sup>208</sup>

Anche David Maayan, il direttore del Teatro Akko, si occupa dei ricordi individuali. Sia lui che Sobol, in quanto israeliani, ritengono che la storia della nazione ebraica sia stata coscientemente spinta in determinate direzioni politiche e che il loro paese sia quello in cui il collettivo è tradizionalmente apprezzato più dell'individuo. Loro, al contrario, hanno sottolineato il soggettivo. *Arbeit Macht Frei* del Teatro Akko affronta l'Olocausto in un modo simile a quello proposto da Ronnie S. Landau: l'Olocausto presentato da prospettive sfaccettate — una cacofonia di voci individuali, a volte discordanti, a volte complementari, per dare una rapida visione dell'Olocausto nella sua interezza. Maayan ha realizzato con successo la sua visione di Auschwitz nello stesso modo in cui Picasso visualizzò la guerra civile spagnola in *Guernica*. Per i Cubisti, l'intero quadro emerge solo quando diverse prospettive simultanee sono "concepite" nell'occhio della mente, liberando così l'intelletto e i sensi dai limiti del realismo.

Tradizionalmente, la rappresentazione dell'Olocausto era stata limitata da vari vincoli critici: rappresentare Auschwitz era "barbaro", scrisse Adorno; poiché stava al di fuori dell'immaginazione, era quasi "impossibile" avvertì Lawrence Langer; la rappresentazione dell'Olocausto era una "profanazione" che banalizzava l'evento, sostenne Wiesel.<sup>209</sup> Wiesel fu particolarmente adirato nel suo attacco contro la produzione di *Ghetto* a New York.<sup>210</sup> Da Hochhuth a Sobol, scrittori e registi si sono astenuti dal presentare gli orrori per paura di essere blasfemi. Come sostiene Howard Jacobson, questa paura ha portato alla perpetuazione di immagini e risposte banali:

Il filosofo Adorno ci condusse lungo il sentiero del giardino con il suo notoriamente seducente: "Scrivere poesia dopo Auschwitz è barbaro". Il problema non è la poesia, è la poesia quieta. La trappola non è troppo poca riverenza, ma troppa riverenza.<sup>211</sup>

Grass forse fu il più vicino a rappresentare l'inferno in Terra quando descrisse l'attività mineraria sotterranea di Brauksel in *Anni di cani*. Eppure il suo linguaggio metaforico velava piuttosto che rivelare realtà storiche. Al contrario, Steven Spielberg diresse i suoi sforzi verso il realismo fotografico nella sua ricostruzione fisica di Auschwitz in *Schindler's List* e nello stile documentativo del movimento della cinepresa. Il

<sup>207</sup> Conversazione con Yehoshua Sobol, dicembre 1995, Weimar.

<sup>208</sup> *Ibid.*

<sup>209</sup> *Ibid.*

<sup>210</sup> *Ibid.*

<sup>211</sup> Howard Jacobson, "Jacobson's List", in *The Independent II* (2 febbraio 1994), p. 19.

film non fu messo in *storyboard* e gli attori vennero diretti a recitare una scena mentre la cinepresa "origliava".<sup>212</sup> Tuttavia, il realismo riproduce semplicemente immagini familiari e quindi logore che non hanno più la capacità di scioccare. Maayan, con il suo "irrealismo", come i Cubisti, ha creato una realtà più elevata e, soprattutto, ha ricreato lo "shock" iniziale che deve essere stato avvertito da molti spettatori quando hanno assistito al primo *reportage* di Richard Dimbleby da Belsen. Maayan è forse arrivato più vicino a una rappresentazione fisica di Auschwitz ricreando questa esperienza traumatica iniziale.

Tuttavia Maayan non era interessato solo ai singoli spettatori che partecipavano alla costruzione del "passato" assistendo a frammenti delle memorie individuali. Si preoccupava anche del presente: come esso sia determinato dal modo in cui il passato è stato codificato. In *Arbeit Macht Frei*, egli chiede se sia possibile creare una rappresentazione dell'Olocausto che possa fornire preziose lezioni per analogia e, allo stesso tempo, mantenere l'integrità dell'Olocausto come evento storico atipico. Possono essere presentate analogie che non siano né reduttiviste, né dannose, né un caso di "pensiero sciatto"? Inoltre, un'opera d'arte può rappresentare la magnitudine dell'Olocausto come una "lacerazione" nella Storia, mentre allo stesso tempo "ripara" lo squarcio in modo che l'identità nazionale israeliana sia liberata dalla sua relazione amore-odio con il passato e la persecuzione?

## *Arbeit Macht Frei*

### Contesto

La situazione in Israele nei primi anni '90 era caratterizzata da crescenti complessità politiche e dal continuo terrorismo. In particolare la violenza aveva origine da gruppi esterni all'OLP e, per la prima volta, anche da cittadini israeliani. L'OLP alla fine degli anni '80 era diventato l'organismo rappresentativo accettato del popolo palestinese incaricato di negoziare una patria indipendente palestinese. Dalla fine degli anni '70, ha fornito fondi per sostenere le infrastrutture della Cisgiordania, l'assistenza sanitaria, l'istruzione e i programmi agricoli. Arafat divenne il campione del popolo. Tuttavia, riconoscendo il diritto di Israele a esistere e favorendo un accordo attraverso la negoziazione piuttosto che il terrorismo, aveva alienato molti dei suoi sostenitori. Dalla fine degli anni '80 l'OLP declinò in potere e, quando Arafat fece concessioni agli israeliani, i palestinesi iniziarono a rivalutare le sue capacità. Lo stesso Arafat era a conoscenza della sua calante popolarità e aveva adottato l'Intifada<sup>213</sup> come sua causa per paura di essere oscurato dalla popolarità del movimento e dei suoi leader emergenti. I gruppi arabi militanti stavano togliendogli sostegno, in particolare *Hamas*, *Jihād* e *Hezbollah*, un gruppo terrorista musulmano sciita, sponsorizzato dall'Iran.

La Guerra del Golfo del 1990-1991 approfondì le divisioni tra israeliani e palestinesi poiché molti di quest'ultimi sostenevano apertamente Saddam Hussein il cui obiettivo politico a lungo termine era di sradicare Israele. I palestinesi erano quindi visti collettivamente dagli israeliani come nemici all'interno. Ciò fu visto nella distribuzione di maschere antigas, gratuitamente, ai cittadini ebrei ma non ai palestinesi. Alla

<sup>212</sup>...o forse meglio dire "spiava"? Quentin Curtis, "Lest We Forget", *Independent on Sunday* (13 febbraio 1994), p. 19: circa 40% del film fu girato con cinepresa da mano.

<sup>213</sup>L'Intifada richiedeva la creazione di una patria palestinese nella Striscia di Gaza.



Figura 3: Arbeit Macht Frei — Immagine costruita con alcuni nomi delle vittime della Shoah, presi dal Database Centrale Yad Vashem

fine il governo accettò di vendere le maschere agli arabi per l'equivalente di novanta dollari al pezzo.<sup>214</sup> Naturalmente molti palestinesi, essendo all'estremità inferiore della scala salariale, non potettero permettersi tali spese.

Come in tutte le guerre precedenti, le paure israeliane erano state alimentate dal deliberato parallelismo dell'Olocausto con la minaccia in atto. Come scrive Freddie Rokem:

Moshe Zuckermann in *Shoah in the Sealed Room: the 'Holocaust' in Israeli Press during the Gulf War* (Tel Aviv Authors Press, 1993) ha dimostrato come l'equazione "Sadam = Hitler" fosse stata sviluppata quale reazione alla minaccia dei missili Scud iracheni e come le paure furono accentuate dal fatto che alcune componenti per la produzione del gas iracheno erano state fornite da società tedesche.<sup>215</sup>

Dopo la Guerra del Golfo la società israeliana divenne sempre più polarizzata tra coloro che favorivano una pace negoziata e coloro che desideravano una soluzione militare. La situazione per i palestinesi in Israele generalmente declinò. Nel 1992 David

<sup>214</sup>Said K. Aburish, *Cry Palestine. Inside the West Bank*, Bloomsbury, 1991, p. 12.

<sup>215</sup>Freddie Rokem, "Cultural Transformations of Evil and Pain: Some Recent Changes in the Israeli Perception of the Holocaust", in Hans Peter Bayerdorfer, cur., *German-Israeli Theatre Relations*, Niemeyer Verlag, 1996. pp. 217-41; p. 219.

Grossman pubblicò נפְקָדִים נּוֹכְחִים (ebr. *Nokhehim Nifkadim*, 1992), una raccolta di interviste con i palestinesi e un documento sulle loro condizioni di vita. Grossman rivelò che nei primi sei mesi erano morti il doppio dei bambini palestinesi rispetto a quelli israeliani e che il novantadue per cento dei lavoratori arabi era nella metà inferiore della scala sociale. La metà della popolazione palestinese viveva al di sotto della soglia di povertà.<sup>216</sup> Grossman sosteneva che ci fosse un tentativo sistematico di creare una sottoclasse araba incoraggiata da un sistema di istruzione arabo sottofinanziato. Ad esempio, Grossman sottolineò che non c'erano programmi professionali in elettronica e computer per gli arabi, ma numerosi corsi di automeccanica per ragazzi e cucito per ragazze.<sup>217</sup> Inoltre, la loro scarsa istruzione era stata ulteriormente interrotta da prolungate detenzioni durante l'Intifada. L'Intifada si era guadagnata il soprannome di "Guerra dei bambini". Molti degli arrestati per sospetto da parte della polizia israeliana avevano meno di diciotto anni ed erano tenuti in detenzione amministrativa in attesa di processo. Alcuni aspettarono due o tre anni in custodia durante i quali venne loro negato l'accesso a libri didattici e materiale di scrittura.<sup>218</sup> Il libro di Grossman fu considerato infiammatorio e venne bandito nei centri di detenzione dalle autorità israeliane.

L'indebolito "processo di pace", inaugurato da Rabin e Arafat nel 1993, ha fatto ben poco per migliorare le cose. Nel 1994 Arafat espresse i suoi dubbi sul fatto che si potesse realizzare un vero progresso quando così tanti israeliani e palestinesi erano contrari a fare le concessioni necessarie per la pace.<sup>219</sup> Naturalmente, non tutti gli israeliani erano favorevoli a negoziare un accordo con i palestinesi, in particolare se coinvolgeva l'abbandono di parte dei territori occupati. Un certo numero di cittadini israeliani nazionalisti fecero quindi ricorso essi stessi al terrorismo. Nel marzo 1994, il colono israeliano-americano Baruch Goldstein, entrò in una moschea nella città di Hebron in Cisgiordania e aprì il fuoco sugli arabi in preghiera. Nel novembre 1995 Rabin fu assassinato da un giovane patriota israeliano, Yigal Amir, che dichiarò:

Non ho commesso tale atto per fermare il processo di pace, perché non esiste un concetto come il processo di pace; è un processo di guerra.<sup>220</sup>

Come il personaggio immaginario di Yitzhak Dvir nel dramma di Yossi Hadar del 1986, *Biboff*, Amir considerava Israele come un ghetto assediato e aveva diretto la sua ira contro il "collaboratore". Goldstein fu visto spesso indossare una stella gialla di David come un segno di ricordo.<sup>221</sup> Come sottolineò il poeta palestinese Anton Shammas, il peso dell'Olocausto stava paralizzando la progressione nazionale:

Il mio dolore – e quello dei palestinesi nei campi profughi – non sarà mai ascoltato, perché deve sempre passare attraverso il filtro dell'Olocausto.<sup>222</sup>

<sup>216</sup>David Grossman, *Sleeping on a Wire: Conversations with Palestinians in Israel* [נפְקָדִים נּוֹכְחִים / Nokhehim Nifkadim, 1992], Farrar, Straus, & Giroux, 1993, trad. Haim Watzman, Farrar, Straus, Giroux & Jonathan Cape, 1992, p. 110.

<sup>217</sup>*Ibid.*, p.295.

<sup>218</sup>Aburish, *Cry Palestine*, p. 13.

<sup>219</sup>"Arafat in the Storm", in *Vanity Fair* (maggio 1994), pp. 71-7, 129-35, 137.

<sup>220</sup>*The Independent* (7 novembre 1997), p. 3.

<sup>221</sup>Rokem, "Cultural Transformations", p. 223.

<sup>222</sup>Grossman, *Sleeping on a Wire*, p. 227.

Il teatro in Israele reagì alla crescente situazione affrontando direttamente le questioni o fornendo evasione a un pubblico politicamente stanco. Da *Sindrome di Gerusalemme* nel 1987 e *Adam* nel 1989, entrambi di Sobol, il teatro di protesta israeliano è nato ai margini o ha avuto luogo all'estero. Ad esempio, *Underground* di Sobol fu presentato in anteprima allo Yale Repertory Theatre e Sobol trascorse gran parte dei primi anni '90 a lavorare all'estero. Il teatro politico sull'Olocausto e sull'identità ebraica venivano dall'estero, in particolare dalla Germania. Dal 1984, quando Theatre Khan produsse il *Jubiläum* di Tabori, un flusso costante di stimolanti scritti tedeschi è stato accolto favorevolmente dalla critica israeliana.<sup>223</sup> *Schuldig geboren* (*Nato colpevole*) di Sichrovsky, *Der deutsche Mittagstisch* (= Tavola da pranzo tedesca) di Bernhard e *Madre Coraggio* di Tabori sono stati prodotti in Israele. L'accoglienza di *Mein Kampf* nel 1991 fu particolarmente significativa. In modo cruciale, *Haaretz* dichiarò che Hitler poteva essere superato solo se uno fosse "disposto a identificare le sue caratteristiche dentro di sé".<sup>224</sup> Come Shimon Levy propone:

Drammi ebrei-tedeschi contemporanei come *Mein Kampf* o *Schuldig geboren*... possono essere considerati dai critici teatrali israeliani come convenienti sostituti di ciò che il dramma ebraico è invitato a fare, ma non a presentare, vale a dire una seria discussione dell'esclusività della sofferenza.<sup>225</sup>

La tendenza di Tabori a combinare vittima e vittimizzatore nello stesso ruolo, condivide un'affinità con il lavoro di Sobol, Lerner e Hadar. Per gli israeliani "progressisti", le opere di Tabori hanno importanti implicazioni per la comprensione dell'identità israeliana contemporanea. Giornali come *Al HaMishmar* e il defunto *Davar*, tuttavia, non apprezzando l'ambiguità della pièce e le immagini ebraiche negative, protestarono che *Mein Kampf* paragonava le sofferenze delle vittime e dei vittimizzatori per ottenere un effetto spurio.

Il teatro di protesta indigeno era nato ai margini. Akko (Acri), una città mista arabo-ebraica nel nord di Israele, divenne il centro del teatro politico. Il suo festival teatrale annuale offrì a molti gruppi più piccoli l'opportunità di ottenere il riconoscimento nazionale. Nel 1985, *Gingham Cohen's Dance*, alla maniera di Hanoach Bartov, raccontò la storia del fantasma di un ex-internato che si vendicava senza pietà su una ex-guardia. Nell'ottobre 1990 il primo premio all'Akko Theatre Festival fu assegnato a *Reulim* (*Masked Faced Terrorists*) di Ilan Hatzer. Secondo Linda Ben Zvi, questa fu la prima opera teatrale a occuparsi interamente dell'Intifada.<sup>226</sup> Il regista scelse tre attori israeliani come palestinesi nel tentativo di far entrare il pubblico israeliano in empatia con "l'altro". Fu anche un mezzo per diffondere la natura esplosiva dell'opera teatrale. L'obiettivo era di incoraggiare il dialogo e non il confronto. *Reulim* ebbe successo e si trasferì per due anni nella seconda sala teatrale del Cameri (1990-92). L'Akko Festival fu determinante nel portare il teatro e le questioni palestinesi al pubblico israeliano. Il 1991, ad esempio, fu il primo anno in cui opere in arabo furono eseguite da attori arabi per un pubblico prevalentemente ebreo.

<sup>223</sup>Shimon Levy, "German Plays on Hebrew Stages: Israelisch-deutsche Theater-beziehung", in Bayerdorfer, *German Israeli Theatre Relations*, pp. 36-46.

<sup>224</sup>*Ibid.*, p. 45.

<sup>225</sup>*Ibid.*

<sup>226</sup>Ben Zvi, *Theatre in Israel*, p. 41.

Una produzione teatrale che mirava a spezzare il divario tra palestinesi e israeliani fu *Arbeit macht frei vom Toitland Europa* (= Il lavoro rende liberi nella Terra di morte d'Europa) di David Maayan che vinse il primo premio ad Akko nel 1991. Ironicamente, usando l'analogia Maayan intendeva infrangere il tradizionale parallelismo politico dell'Olocausto con eventi contemporanei per giustificare l'azione del governo. Maayan sostenne che gli israeliani avevano tratto lezioni "sbagliate" dall'Olocausto. Credeva che ci fossero "altre" lezioni da imparare. *Arbeit Macht Frei* mostrò come l'analogia potesse essere sia costruttiva che distruttiva, abilitante e proibitiva.

### ***Arbeit macht frei vom Toitland Europa* [ארבייט מאכט פריי]**

Nel 1985 David Maayan fondò un teatro di laboratorio misto ebraico/palestinese ad Akko. Ruota intorno a quattro membri principali: David Maayan, Smadar Maayan, Moni Josef e l'attore palestinese Khaled Abu Mi. *Arbeit Macht Frei* (1991) è stata la seconda produzione del gruppo. Veniva ancora eseguita dallo stesso gruppo di base sette/otto anni dopo, mutando per riflettere i cambiamenti politici contemporanei. Per quanto ne so, viene tuttora rappresentata all'Akko Theatre.<sup>227</sup> Non esiste una *sceneggiatura* in quanto tale. Molti momenti vengono improvvisati a seconda della composizione del pubblico. Ad esempio, quando fu eseguito in Germania, vennero incorporate modifiche per riflettere sia il pubblico tedesco che gli eventi di attualità. Anche la lingua utilizzata dipende dal pubblico. Generalmente, viene eseguito in una miscela di yiddish, polacco, ebraico, tedesco, arabo e inglese. La seguente analisi è basata sulla mia partecipazione come spettatore ad Akko, primavera 1996, cinque mesi dopo l'assassinio di Rabin. A quel tempo, il Primo Ministro, Shimon Peres, stava cercando di salvare il processo di pace e il proprio governo contro la montante agitazione della destra, in particolare da parte di Benjamin Netanyahu, a quel tempo leader dell'opposizione.

*Arbeit Macht Frei* impiegò tre anni per svilupparsi. Maayan e i suoi attori idearono la produzione da informazioni raccolte da musei, monumenti e storie familiari, o storie che avevano sentito o letto da sopravvissuti. Il dramma è un amalgama delle memorie degli attori e intende riflettere la coscienza collettiva della società israeliana:

*Arbeit Macht Frei* è un dramma sui ricordi dell'Olocausto e il loro posto nella realtà israeliana. I suoi materiali sono la biografia collettiva dei suoi attori e dei loro spettatori, la maggior parte dei quali sono sopravvissuti dell'Olocausto di seconda generazione. Questa è il dramma più sperimentale mai eseguito sul palcoscenico israeliano.<sup>228</sup>

Durante lo spettacolo, che dura circa cinque ore e mezza, il pubblico è sommerso da immagini, canzoni, odori, ambienti in rapida evoluzione e rapporti contrastanti di "storia", "fatto" e "realtà" che attivano i sensi e stimolano l'intelletto. È deliberatamente frammentario e immaginifico.

*Arbeit Macht Frei* è interpretato come un *stationendrama*. La produzione inizia in un museo dell'Olocausto, o museo di guerra, a seconda della produzione individuale. Ad Amburgo, ad esempio, il pubblico fu accompagnato in autobus al campo di

<sup>227</sup>"Time and Time Again 'Arbeit macht frei vom Toitland Europa': Akko Theatre Centre (Israel)", consultato 6 marzo 2020.

<sup>228</sup>Dan Urian, "Arbeit Macht Frei in Toitland Europe (Work Through Freedom in the Deathland of Europe), Theatre Centre, Akko, Israel", in *Theatre Forum*, Vol. 3 (1993), pp. 60-6, p. 61.





Figura 4: Lohamei HaGeta'ot: Museo dei Combattenti del Ghetto, visto dall'Acquedotto Ottomano del XVIII secolo (Israele)

Neuengamme. A Berlino, la produzione iniziò nella Villa Wannsee di Hitler. Momenti teatrali secondari si svolgono sul bus. Il fatto che questi momenti siano "teatrali" diventa evidente al pubblico solo in una fase successiva. Ad Akko la maggior parte della produzione si svolge in un complesso sotterraneo appositamente costruito in cui attori e pubblico si mescolano e si scambiano pensieri. È qui che inizia il dramma "vero e proprio", contrassegnato dalla raccolta dei biglietti all'ingresso. All'interno di questa catacomba simile all'Ade, il pubblico assiste e partecipa a diverse scene mentre viene condotto in spazi sempre più limitati che ricordano le baracche di Auschwitz. Attraverso un percorso male illuminato e tortuoso all'interno del complesso, il pubblico è disorientato e "esplorato" dagli attori. È il pubblico che sta al centro di questa esperienza teatrale. Poiché la pièce riguarda la percezione israeliana dell'Olocausto e come è stato impiantato nella società israeliana, il pubblico, in quanto rappresentante di tale società, deve necessariamente essere messo al microscopio.

Nell'aprile 1996, io e altri ventidue spettatori ci siamo incontrati in un parcheggio ad Akko. Il pubblico era volutamente piccolo, non solo, come dovevamo scoprire, a causa dei confini dello spazio di scena, ma perché il discorso generato tra gli attori e gli spettatori e tra gli spettatori stessi è la parte più importante dello spettacolo. Cinque ore e mezza dopo sapevamo delle cose l'uno dell'altro che in condizioni normali non avremmo mai divulgato a totali estranei. Nel parcheggio fummo accolti da Moni Josef che ci accompagnò ad un autobus. Una guida ci informò che saremmo andati a **Lohamei HaGeta'ot** (לוֹחַמֵי הַגֵּטוֹ, "Combattenti del Ghetto"), un museo dell'Olocausto, istituito da un gruppo di sopravvissuti dell'Olocausto, molti dei quali furono

leader della rivolta del ghetto di Varsavia. Tutti i temi esplorati in *Arbeit Macht Frei* sono stabiliti nel museo e ampliati nella seconda parte del dramma.

Il primo tema riguarda l'illusione e la realtà, la narrativa e la contro-narrativa. "Il testo è organizzato come una serie di inganni", scrive Dan Urian, che attiva la vigilanza del pubblico. La percezione da parte del pubblico della realtà e della "verità" viene ripetutamente attaccata nel tentativo di stimolare domande su altre "verità" riguardanti la natura dell'Olocausto, i racconti storici e le percezioni politiche. Ad esempio, al museo il pubblico è stato accolto da "Selma", che ci fu comunicato essere una sopravvissuta dell'Olocausto. La sua identità iniziale fu confermata dal suo aspetto ma, mentre ci guidava nel museo, divenne evidente che era una donna molto più giovane di quanto avessimo immaginato e quindi un'attrice (il cui vero nome era Smadar Maayan).

Il secondo tema, simile a quello esplorato nel *Biboff* di Hadar, ruota attorno a quello che Anton Shammas chiamò "giudaismo tormentato": la tendenza sado-masochista a risvegliare il dolore dell'Olocausto nell'infliggere un analogo degrado legato alla razza dell'"altro". "Selma", una vittima dei nazisti, paradossalmente sembra ammirare i successi nazisti. Il suo fascino è feticista. Tocca e accarezza i reperti su cui i suoi occhi indugiano intensamente. Il suo atteggiamento è molto sensuale, persino sessuale. Si crogiola in immagini di morte e torture. Ad esempio, ad un certo punto il pubblico fu portato in un piccolo cinema per guardare un film polacco, *Ambulans* ("Ambulanza", Janusz Morgenstern; 1955). Raffigura un gruppo di bambini che camminano inconsapevolmente verso un furgone/camera a gas mobile. Mentre Selma parla del film, cammina davanti allo schermo e quindi lascia cadere su di sé le immagini proiettate dei bambini. Si crogiola nelle loro immagini, sempre in modo sensuale. Come scrive Freddie Rokem, è un atto di "scrittura sul corpo".<sup>229</sup> Il passato ha lasciato ben più di cicatrici. C'è stata una decisione volontaria di avere le ferite indelebilmente incise sulla pelle. Questo tema è sviluppato più avanti nel dramma, dalla rivelazione che il tatuaggio portato da Smadar nella parte di Selma in effetti è reale.

Il terzo tema ruota attorno a questo atto di iscrizione, in particolare allo scopo di preservare queste ferite infettanti, prometeiche, piuttosto che "sanarle". Quando l'atto di ricordare dà fede alla vita e quando è autodistruttivo e esteriormente aggressivo? È possibile dare a queste domande delle risposte definitive? Ad esempio, Selma all'inizio indossa un fazzoletto attorno al polso per nascondere il tatuaggio del campo. Sceglie di non rimuovere questo marchio significativo del passato anche se ovviamente desidera nascondere. La sua relazione con il passato, che voglia ricordarlo o dimenticarlo, è molto ambigua. Come il personaggio di Yosel in *Not of This Time, Not of This Place* (1963) di Yehuda Amichai, che sfoggia un tatuaggio di sirena per coprire quello inflitto ad Auschwitz, la situazione di Selma sul "ricordo" e il "lasciar perdere", come quella di Israele, è forse insolubile.

Temi del ricordare e del dimenticare inevitabilmente toccano la natura della narrazione. Il tatuaggio, come iscrizione del passato, sul corpo di Smadar (rappresentante dell'attuale corpo politico di Israele) è necessariamente una buona cosa? È finanche legato alla ricerca di integrità storica? Uno ad uno, "Smadar/Selma" sfida preconcetti e narrazioni del pubblico: l'Olocausto, l'imperativo del collettivo israeliano e, soprattutto, gli atteggiamenti israeliani verso i palestinesi. Dopo tutto, sono i palestinesi a

<sup>229</sup>Rokem, "Cultural Transformations of Evil and Pain", pp. 26-7.

sopportare il peso della rabbia generata dalle ferite di un passato che non andrà via. *Arbeit Macht Frei* è un'indagine sulla narrativa sionista basilare, più o meno allo stesso modo di *Cherli Ka Cherli* di Danny Horowitz. Per molti versi, l'opera di Horowitz è il precursore stilistico e tematico di *Arbeit Macht Frei*. In entrambi i brani, il pubblico è guidato da una serie di reperti e guide che pongono domande per costringere gli spettatori a interrogare le immagini e le storie proposte. In particolare, *Arbeit Macht Frei* utilizza la fotografia del ragazzo nel ghetto di Varsavia, le braccia in alto (visto in *Cherli Ka Cherli* e in *Ha Patriot* di Hannover Levin). Selma, in piedi davanti a questa fotografia, espone e spiega la gerarchia della sopravvivenza nell'Olocausto. "Ognuno afferma di essere questo ragazzo", dice, insinuando che la narrativa israeliana ha enfatizzato il ruolo dei partigiani ebrei nel continuum dell'identità ebraica e stigmatizzato convenientemente coloro che si sono comportati con acquiescenza "da pecora". Ecco perché Selma, una "vittima" dei campi, nasconde il suo tatuaggio: è lo stigma di un codardo piuttosto che le stimate di un martire.

Il quarto tema è la politica aggressiva che Israele ha adottato per garantire che l'Olocausto non si ripeta mai. In termini contemporanei questo si manifesta nel trattamento israeliano della minoranza araba. Fermandosi davanti ad un modello del ghetto di Varsavia, Selma chiese agli spettatori se sapessero di altri ghetti odierni. Qualcuno offrì l'analogia dei campi profughi palestinesi. Selma non approvò né disapprovò la risposta, anche se sembrava fosse quella che si aspettava. L'analogia di israeliani come nazisti e arabi come ebrei espropriati è evidenziata con altri mezzi, in particolare attraverso la musica militare. In *Cherli Ka Cherli*, Horowitz aveva fatto lo stesso parallelo descrivendo i suoi soldati israeliani e nazisti che ripetevano lo stesso ritornello di "sinist, destra, sinist, destra". Nel museo Selma e successivamente Khaled stabiliscono il *Leitmotiv* della musica nazionalistica, sottolineandone l'impatto drammatico ed emotivo. Mentre guardava *Ambulans*, ad esempio, "Selma" chiese al pubblico di notare la drammatica qualità della musica, la facilità con cui può essere utilizzata per manipolare la risposta del pubblico. "Perché suonavano musica nei campi?" Khaled chiese in seguito. "Per nascondere le urla degli ebrei", ci disse. La musica militare e nazionalistica copre una profonda bestialità. Copre l'orrore della guerra. Funziona allo stesso livello dell'eufemismo linguistico e distoglie l'attenzione popolare dalla ferocia del nazionalismo.

Il quinto livello, che fu ulteriormente sviluppato ad Akko, è l'esperienza di essere una vittima, in particolare una vittima del Terzo Reich. Selma depone la prima "mina" per questa discussione quando il pubblico passa davanti ad una raccolta di interpretazioni artistiche contemporanee dell'Olocausto. Osservandole, ci disse, "la vera creatività è dove nascondere un pezzo di pane quando non hai né capelli e né vestiti". La fame, il disorientamento, l'ambiente stesso e la privazione saranno usati in seguito per costringere il pubblico a mettersi nei panni dei perseguitati di Hitler. Ad esempio, un altro punto in cui questa strategia entrò in ballo fu quando Selma chiese al pubblico di scendere una rampa di scale per incontrare Khaled. "Tenete la destra", avvertì. Mentre scendevamo, si fermò in cima alle scale, sorridendoci consapevolmente. Stavamo rievocando l'arrivo degli ebrei ad Auschwitz. Eravamo i fortunati, a differenza di "quelli a sinistra" che passarono dal processo di selezione giù per la "scala del paradiso" e nelle camere a gas.

Selma ci aveva condotto sui gradini con la frase "Ora andiamo da Khaled che sa tutto sui campi di concentramento". Ancora una volta le percezioni furono messe

alla prova: cosa può mai un arabo insegnare a un pubblico israeliano sull'Olocausto? Khaled, parlando con un forte accento arabo, stava di fronte a un grande modello tridimensionale di Treblinka con un bastone in mano e istruiva il pubblico sui meccanismi di un campo di sterminio. Il tour di Selma era stato strutturato in modo approssimativo sulla storia della ricerca nazista per affinare l'eliminazione di "un segmento alieno della società". Khaled ci informò che i campi costituivano il metodo "finale". L'immagine di un arabo in piedi davanti a un modello di Treblinka, ci ricordò l'immagine precedente del ghetto di Varsavia, in particolare l'analogia con i campi profughi palestinesi. La domanda sollevata dall'immagine di Khaled e Treblinka sollevò la questione se una simile soluzione finale spettasse anche ai palestinesi.

*Arbeit Macht Frei* propone un diverso tipo di nazionalismo basato sulla comprensione e il rispetto reciproci in una società multiculturale. Khaled ci disse di non aver mai saputo nulla dell'olocausto fino a quando non andò al Yad Vashem, dove fu così scioccato che si mise a piangere. Descrisse quindi le sue successive reazioni. Prima odiò i tedeschi, poi iniziò a odiare l'Uomo. Ora, ci disse, si riferisce alle persone solo come esseri umani piuttosto che come gruppi o tipi. Il suo atteggiamento rifletteva la necessità di distruggere gli stereotipi. Il pubblico venne incoraggiato a capire, non solo gli ebrei e gli arabi, ma anche l'un l'altro. La comprensione può venire solo mediante il contatto individuale nella vita quotidiana. Ci fu un tentativo deliberato di far condividere agli spettatori le proprie storie, i ricordi e la compassione. Ad esempio, nel museo, Selma si fermò alla cabina di vetro di Eichmann. Uno degli spettatori rivelò che suo padre era stato una delle guardie di Eichmann. Un altro infine ammise di essere un turista tedesco. Questi due estranei condivisero quindi un legame e si formò tra loro un rapporto.

Il pubblico fu quindi riportato ad Akko in autobus. Al centro teatrale fummo condotti in un'anticamera buia. Una guida con una torcia ci disse bruscamente di lasciare le nostre cose e andare in bagno perché questa sarebbe stata la nostra ultima opportunità. Ancora una volta il pubblico venne posto nella posizione di vittime. Era un "gioco" teatrale in cui eravamo ora molto consapevoli di essere coinvolti. Nessuno di noi "protestò" e "da pecora" ci incamminammo verso quello che sarebbe diventato il nostro percorso verso Auschwitz.

Fummo condotti in una stanza ancora più buia e profumata di incenso. L'unica luce proveniva dalla torcia dell'usciera mentre ci metteva bruscamente contro il muro. Di nuovo, la questione della narrazione e della natura dei memoriali come generatori di identità nazionale fu evidenziata quando lo spazio in cui ci trovavamo ricordava il memoriale dei bambini a Yad Vashem. Questo particolare monumento è una caverna buia attraverso la quale lo spettatore si fa strada afferrando un corrimano e l'unica guida è un numero apparentemente infinito di candele che brillano e si riflettono in una miriade di specchi. Ogni luce riflessa rappresenta un bambino ucciso nell'Olocausto ed è progettata per creare un profondo impatto emotivo. Nello spazio corrispondente ad Akko, la luce tremolante era fornita dalla torcia dell'usciera e da una proiezione cinematografica che cadeva su Selma seduta al centro della stanza. Ancora una volta, Selma permetteva al suo corpo di essere iscritto. Lentamente e sensualmente Selma si tolse il fazzoletto dal polso per esporre il suo tatuaggio del campo. Sputando sul tessuto, cercò di cancellare il tatuaggio dalla sua pelle, il passato dal suo presente. Il tatuaggio, come il passato, rimase. L'azione dello sfregamento esprime il desiderio di dimenticare il passato. Tuttavia avrebbe potuto farsi rimuovere chirurgicamente il

tatuaggio. Invece, come Yosel, ella rimane in un dilemma insolubile tra il ricordare e il dimenticare. Il dilemma la sfinì. Cadde in avanti, a faccia in giù sul pavimento, rimanendo lì mentre ci trascinavamo nella stanza accanto.

Lo spazio successivo aveva un'atmosfera di decadenza. La carta si staccava dalle pareti. Banchi di scuola giacevano contro una parete. Ci venne detto di sederci. Un modello in scala più grande di Treblinka era posto sul pavimento davanti a noi. Intorno ai suoi bordi correva un trenino. Le capanne in miniatura erano diventate dei piedistalli su cui stavano gli attori e si esibivano. Ai lati del "palcoscenico" c'erano schermi televisivi. Uno mostrava le guardie donne costrette a seppellire i cadaveri in un campo di sterminio, l'altro era un film documentario su Smadar che si faceva fare il tatuaggio e il pubblico allora si rese conto che il tatuaggio dell'attrice era reale. Fu inoltre rivelato che la sequenza di numeri che Smadar aveva scelto per il tatuaggio era la data della morte di suo padre, un dolore che, come l'Olocausto, non vuole sradicare del tutto né ricordare del tutto. Smadar entrò poi nella stanza e si fermò accanto a una tastiera elettronica. La guida femminile dell'autobus (l'attrice Miri Tsemach), Moni e Khaled apparvero vestiti da scolari. Procedettero a satirizzare una cerimonia scolastica della Yom HaShoah. I bambini, annoiati da questo vuoto rituale, si prendevano in giro a vicenda e scherzavano con una trombetta giocattolo. Iniziarono a suonare le sirene e un monitor sulla sinistra mostrò una vera cerimonia scolastica, con bambini altrettanto annoiati. Le sirene si mettono ad ululare in tutto Israele nel Giorno del Milite Caduto e in altri giorni di lutto nazionale, come al funerale di Rabin. Il pubblico venne quindi invitato a riflettere sul proprio patrimonio culturale, la sua socializzazione e la natura ritualistica della memoria collettiva israeliana. Smadar accompagnò la scena suonando canzoni nazionaliste kitsch sulla tastiera.

Alla fine di questa breve rappresentazione, la tenda al retro del "palco" si alzò rivelando un altro spazio. Tra i due spazi c'era un grande cancello metallico con sopra la scritta *Arbeit Macht Frei*. Fummo condotti oltre la grata e istruiti di andare a destra o a sinistra. Io andai a destra. I due gruppi di spettatori vennero pilotati lungo due corridoi stretti che correvano paralleli tra loro, con un terzo spazio nel mezzo. Gli spazi dei corridoi erano delimitati da valigie e da scarpe che penzolavano dall'alto. Molti si dovettero piegare mentre camminavano. Il muro alla nostra sinistra (cioè quello più vicino all'altro gruppo di spettatori) era un amalgama di vetro e filo spinato che sorgeva sullo spazio vuoto intermedio. Uno stretto banco di legno si allungava al lato della parete alla nostra destra. Ci venne detto di sederci. Attraverso la nostra partizione, si poteva percepire affievolita la presenza dell'altro gruppo di spettatori nella stessa posizione, dall'altro opposto oltre lo spazio vuoto. Nella semi-oscurità sentimmo la voce da un altoparlante che istruiva gli attori ad andare alle varie finestre. E così iniziò il nostro interrogatorio. Miri Tsemach si affacciò alla nostra finestra e chiese a ciascuno di noi perché fossimo lì e quale fosse la nostra connessione con l'Olocausto. Ci furono estratte storie di famiglia e personali e, attraverso questa condivisione, diventammo un gruppo più unito ed intimo. Ciò che non sapevamo era che alcune delle nostre storie sarebbero state usate in seguito, durante i momenti più improvvisati.

Dopo l'interrogatorio, il pubblico fu riunito nella stanza successiva che era circa un metro e mezzo scarso, con banchi ai margini. Sembrava una baracca di un campo di concentramento, eccetto per l'inclusione incongrua di Smadar che si appoggiava ad un pianoforte, invitandoci a sedere. Si mise a cantare una canzone israeliana nazionalista a lume di candela e al pubblico venne offerto cognac o acqua. Di nuovo, la musica

attirò la nostra attenzione. Smadar parlò dell'effetto socialmente unificatore della musica, mentre cantava una canzone ebraica. Poi, tranquillamente, si mise a cantare una canzone nazista, in tal modo collegando nazisti e israeliani. In questo spazio ristretto, furono rappresentate una quantità di scene. La stanza divenne l'"appartamento" di Selma in un "ghetto" israeliano dove si raggruppava l'ultima ondata di immigranti. Un immigrante russo arrivato recentemente in Israele si avvicinò ad incontrare Selma (sua vicina) e fu sorpreso di scoprire che lei non aveva mai accettato denaro riparatore. Questa scena era accompagnata dal suono di immigrati oltre i muri che vociferavano in una cacofonia di lingue. Gli immigrati russi che erano venuti in Israele nei tardi anni '80 e primi anni '90 furono l'ultima ondata. Poiché avevano una propria cultura e lingua, non si assimilarono. I sabra li considerano estranei e *déclassé*. Ma anche la classe inferiore deve crearsi un certo grado di rispetto denigrando "l'altro". Nella nostra scena per esempio, l'immigrato russo condanna gli arabi, particolarmente il ragazzo arabo che sua figlia sta attualmente frequentando. La scena dimostra come tutti, alla pari dei nazisti, abbiano il proprio *Untermensch*.

La scena tra Selma e il russo si intensificò e apparve un cavolo. Le due donne litigarono per prenderselo, con Selma che cercò di nascondere le foglie tra i capelli e dentro le calze. Nel frattempo il pubblico diveniva consapevole dell'odore di cibo. Erano passate circa quattro ore e mezza da quando eravamo saliti sull'autobus ad Akko. Molti di noi erano alquanto affamati. Smadar e l'immigrato si inseguirono fuori dalla stanza e una parte del soffitto cadde in basso per formare una tavola apparecchiata con un pasto. Tuttavia, il cibo ci venne negato.

'Selma' dopo aver cacciato il russo dal suo appartamento, ritornò con Moni che ora recitava il ruolo del figlio adulto, Menashe. Ci invitò a mangiare nella loro "casa", ma divenne evidente che il suo personaggio era tutt'altro che ospitale. Menashe era un ufficiale di riserva nei paracadutisti, sciovinista e di estrema destra, che fece l'occhiolino ai suoi vecchi "amici del Mossad" nel gruppo e suggerì lascivamente alle donne straniere del pubblico cosa un bravo israeliano potesse fare per loro. Ripetutamente, il personaggio sfacciato di Moni, strappò di mano al pubblico il cibo mentre elaborava vari argomenti, in particolare le storie che gli attori avevano raccolto durante il nostro interrogatorio. Ne seguì una discussione politica tra Moni e Selma. Moni, espandendosi sul conflitto libanese, incolpò gli arabi perché "l'avevano iniziato". La sua ripetuta domanda retorica, "chi l'ha iniziata?" divenne sempre più ridicola mentre la sua argomentazione andava sempre più indietro nel tempo fino a quando madre e figlio si tyrovarono a discutere di chi aveva iniziato la Rivoluzione Francese. Questo approccio satirico evidenziò come i conflitti attuali siano radicati in animosità obsolete. Sottolineò inoltre la natura fatua dell'analogia storica.

*Arbeit Macht Frei* non evidenzia i parallelismi tra gli arabi e gli ebrei dell'Olocausto o tra i nazisti e gli israeliani per far avanzare una causa a scapito dell'altra. Né cerca di fare facili confronti per imporre un quadro onnicomprensivo di interpretazione. Comprendere la situazione israello-palestinese attraverso l'obiettivo dell'Olocausto sarebbe miopico. Lo scopo del parallelismo è consentire la comprensione reciproca. Solo quando entrambe le parti sono state educate è possibile progredire. Ciò fu reso evidente nella scena successiva.

La tavola si alzò di nuovo verso il soffitto. Khaled venne rivelato in attesa sul pavimento con un vassoio di caffè e dolcetti. Doveva essere stato seduto sotto il nostro "tavolo" per un bel po' di tempo. Ci fu silenzio e poi chiese: "Cosa state aspettando? Vi

aspettate che un arabo vi porti il vostro caffè? Ci furono risate immediate. Stava deridendo la percezione israeliana degli arabi come cittadini di seconda classe. Khaled poi parlò della sua vita da palestinese mentre bevevamo il nostro caffè. Il suo tono non era né aggressivo né autocommiserante. Non cercava né di condannare né di condonare.

Dopo averci lasciato a mangiare i dolcetti, l'atmosfera geniale terminò bruscamente e ci fu ricordato che eravamo in viaggio verso Auschwitz. Il soffitto si abbassò di nuovo per rivelare Smadar distesa nuda e a gambe aperte sulla tavola. Il suo corpo ora esposto era dolorosamente magro. Estraevo un pezzo di pane dalla sua vagina, cominciò a mangiarlo. Il commento che ci aveva fatto al museo sulla "vera creatività" in relazione all'occultamento del cibo tornò a perseguitarci. Era di per sé un'immagine scioccante, ma arrivando subito dopo che avevamo finito di mangiare, ci sentimmo responsabili delle sue condizioni. Avevamo mangiato. Smadar, che pesava trentanove chili, non l'aveva fatto.<sup>230</sup> La tavola e Smadar poi svanirono e, dopo un'ulteriore scena che coinvolgeva fanatici arabi e israeliani, delle botole si aprirono sopra le nostre teste e fummo invitati a salire e arrampicarsi, un'impresa che richiese agli spettatori di aiutarsi a vicenda. Avevamo condiviso le nostre storie, il nostro spazio personale e il nostro cibo. Ora condividevamo un aiuto reciproco mentre ci arrampicavamo attraverso le piccole aperture.

Una volta attraversato il "soffitto" ci trovammo in un inferno simile a quello di Dante. Ci assalirono musica ad alto volume, luci lampeggianti e fumo. Miri Tsemach giaceva nuda in una vasca di metallo girevole, coperta dai resti del nostro pasto. Usando le mani, si riempì la bocca di cibo che vomitò immediatamente. Era un'immagine che funzionava su due livelli: incapsulava lo spettacolo della sottoclasse israeliana (i palestinesi) che viveva di sussidi israeliani; e commentava la distanza percorsa dall'immagine dell'ebreo in cinquant'anni, dalla fame (Selma, la povertà dell'Olocausto e della Diaspora) alla gozzoviglia, avidità e bulimia (la società dei consumi israeliana e il relativo materialismo).

Nel frattempo Smadar, in piedi in una buca sabbiosa, si esibiva come un fenomeno da baraccone. Ci invitò a fissare ancora una volta il suo corpo magro. Ma l'immagine centrale e più ambigua era quella di Khaled. Se ora stesse rappresentando un ebreo o un arabo era incerto. Correndo nudo<sup>231</sup> sul posto, teneva in mano un manganello di gomma con il quale si batteva ripetutamente. Al collo, attaccato a una corda, c'era un apribottiglie. Ci consegnarono bottiglie di birra e incoraggiarono a goderci lo "spettacolo". Khaled quindi offrì il manganello in giro, invitandoci a picchiarlo. Uno spettatore imbarazzato, nello spirito di partecipazione del pubblico, accettò, ma colpì Khaled solo leggermente. Il modo in cui questo spettatore partecipò al "gioco" aveva lo scopo di evidenziare quanto fosse facile, in una società collettiva, diventare il persecutore. Sullo sfondo, Moni come Kommandant di un campo di concentramento, sollevato in alto da una cintura contro la parete opposta, conduceva il procedimento come se dirigesse un'orchestra. La posizione di questo inferno artificiale era ambigua. Eravamo ad Auschwitz o una visione da incubo di Israele? La musica e l'azione si intensificarono con Khaled che si batteva freneticamente. La scena era insopportabile. Non c'era via d'uscita ovvia. Alla fine fummo rilasciati mentre la scena continuava

<sup>230</sup>Lo stato fisico dell'attrice fu una decisione consapevole. Aveva deliberatamente perso peso per il suo "ruolo". Ciò era stato ulteriormente aggravato da una forma di anoressia che l'aveva afflitta a causa della sua esperienza nel recitare la parte di Selma.

<sup>231</sup>Di certo il nudismo fu essenziale nello spettacolo: prima o poi, tutti gli attori si presentarono nudi.

dietro di noi. Mentre venivamo condotti via, Khaled collassò e Smadar lo confortò in un abbraccio simile alla Pietà: ebrei e arabi come vittime gemelle dell'Olocausto — "Selma" a causa della sua tortura sotto Hitler e Khaled a causa del modo in cui l'Olocausto era stato impiantato e utilizzato in Israele per reprimere i non-ebrei. Poi ci ritrovammo nell'anticamera dove avevamo lasciato le nostre cose e venimmo espulsi nell'aria della sera israeliana. Non fu effettuata chiusura di sipario, ma ci diedero dei programmi. Molti di noi singhiozzavano in modo incontrollabile, alcuni volevano restare da soli, la maggior parte aveva bisogno di soffermarsi a parlare con le persone che avevamo incontrato durante il percorso "teatrale".

*Arbeit Macht Frei* opera su molti livelli e tocca molti temi, tutti correlati. In primo luogo, tratta della memoria dell'Olocausto, di come sia stata inclusa nella narrativa sionista e utilizzata dai politici israeliani. "L'Olocausto è una nuova religione, è l'oppio delle masse in Israele", ha detto Maayan. "Per me questo tipo di teatro è una forma di blasfemia. Sto profanando un santuario."<sup>232</sup> La ritualizzazione sociale, sostiene, ha creato un abisso profondo tra un vero senso di lutto e la realtà politica dell'Olocausto nella memoria collettiva israeliana. Come Dani Horowitz che voleva "ricominciare dall'inizio e decidere", Maayan disse che "poteva solo concepire *Arbeit Macht Frei* attraverso la totale cecità, impotenza e oblio".<sup>233</sup> Come Horowitz, egli concentra il suo attacco su simboli, immagini e narrazioni. L'Olocausto è "avvolto in tabù, cliché, modelli di pensiero e sentimenti ideologizzati".<sup>234</sup> Sobol disse che voleva prendere un'ascia "per frantumare l'oceano ghiacciato delle lacrime" e *Arbeit Macht Frei* raggiunge questo obiettivo confrontando direttamente gli spettatori e rendendoli il soggetto del dramma, come aveva fatto Horowitz in *Cherli Ka Cherli* e *Zio Arthur*. *Arbeit Macht Frei* assale fisicamente gli spettatori, li bombarda e li costringe a partecipare. "Il cinquanta per cento della responsabilità di una *performance* spetta al pubblico", ha detto Maayan: "Lo spettatore passivo non esiste".<sup>235</sup> Lo scopo della produzione è provocare la catarsi tramite il confronto con l'Olocausto e forzando fisicamente il pubblico nei panni della vittima. Lo spazio è deliberatamente disorientante. Gli interrogatori e l'uso delle nostre storie personali sono volutamente invasivi. La *privacy* viene eliminata. Un gruppetto di persone, in un ambiente così claustrofobico, non può nascondere le proprie reazioni, specialmente quando sono loro che stanno al centro della rappresentazione e del discorso.

Gad Kaynar scrive che, tradizionalmente, il dramma israeliano era stato un "generatore di identità". Sin dalla fondazione dell'Habima, che si reputava un forum ebraico/sionista, i teatri israeliani furono concepiti come aule per la diffusione di ideali politici, codici morali, modelli di comportamento e narrazioni della Storia. Con *Arbeit Macht Frei*, il pubblico è costretto a guardare il tipo di teatro e gli schemi di risposta che ha generato. Come scrive Kaynar, gli stessi spettatori sono "i creatori di quei presupposti che hanno portato a questa risposta artistica".<sup>236</sup> Lo spettatore è invitato a chiedersi fino a che punto egli sia un prodotto della sua società senza nemmeno saperlo.

<sup>232</sup>Hannah Hurtzig, "An Interview with David Maayan, Hamburg 1993", in *Theaterschrift* (5 giugno 1993), pp. 248-63, p. 256.

<sup>233</sup>*Ibid.*, p. 252.

<sup>234</sup>*Ibid.*

<sup>235</sup>*Ibid.*, p. 248.

<sup>236</sup>Kaynar, "Get Out of the Picture, Kid in the Cap", in Ben Zvi, *Theatre in Israel*, p. 286.



La produzione chiede al pubblico di mettere in discussione la sua narrazione dell'Olocausto e il suo sottoprodotto: la sottomissione del non-ebreo alla società israeliana. La consegna del manganello nella scena finale rende il pubblico complice di questa oppressione. Ma Khaled non esiste nel dramma puramente per protestare col pubblico israeliano. Khaled cercava di educare se stesso sull'Olocausto e scelse di partecipare alla rappresentazione. Dimostrò la sua disponibilità a comprendere e ad entrare in empatia con l'"altro". Col suo esempio, al pubblico israeliano viene chiesto di fare lo stesso.

*Arbeit Macht Frei* illustra l'Olocausto come una "frattura" nella storia e, allo stesso tempo, cerca di guarire le ferite. È veramente catartico e, come vuole Tabori per il suo teatro, funziona allo stesso modo del teatro greco: ricrea la tragedia per poter piangere i morti e poi fermare il dolore. Prepara il terreno per un futuro positivo ed epurato:

Il passato è commemorato, il ricordo rimane vivo, ma trattato come qualcosa di finito e concluso.<sup>237</sup>

Quando *Arbeit Macht Frei* venne presentato in anteprima in Israele, fu condannato dalla critica come privo di gusto e blasfemo. Solo gradualmente fu accettato dall'establishment come un pezzo fondamentale nello sviluppo del teatro israeliano.<sup>238</sup> La compagnia non ha sponsor e non riceve sussidi statali. Il teatro di protesta esiste ancora ai margini.<sup>239</sup> Eppure sia *Arbeit Macht Frei* che l'Akko Theater Festival sono rimasti influenti coi nuovi scrittori israeliani. Ad esempio, *Pivnica* (1994) di Avishai Milstein ripercorre la vita di tre giovani cineasti israeliani ambiziosi, Joel, Mark e Beatrice che usano la vera storia delle esperienze del padre di Joel in un campo di concentramento per lanciare le loro carriere a Hollywood.<sup>240</sup> In tal modo il dolore viene utilizzato per fini egoistici. È importante sottolineare che uno dei temi del dramma è la natura della "rappresentazione" dell'Olocausto. Il direttore dello studio di Hollywood si sforza di ideare la rappresentazione cinematografica più appariscente e più innovativa dell'Olocausto a tutt'oggi.

Il paese in cui *Arbeit Macht Frei* ebbe il maggiore impatto fu la Germania. Venne rappresentato a Berlino (aprile 1992), Amburgo (luglio 1993) Recklinghausen (giugno 1995) e anche in Austria, a Vienna (maggio 1995), prevalentemente in una miscela di tedesco, yiddish ed ebraico. Fu anche realizzato un film documentario tedesco, *Balagan*. Durante le scene degli interrogatori nelle produzioni tedesche, gli attori posero al pubblico domande altrettanto invadenti come "cosa ha fatto tuo padre durante la guerra?"<sup>241</sup> Secondo Heike Roms, *Arbeit Macht Frei* "avviò una discussione sulla politica della commemorazione".<sup>242</sup> Ad esempio, nel campo di concentramento di Neuengamme, fuori Amburgo, la politica di colpa ed espiazione venne messa in scena durante una cerimonia di deposizione di corone parallela alla cerimonia Yom HaShoah di Akko. Spettacoli sia in Israele sia in Germania cercarono di enfatizzare l'effetto paralizzante sul presente di un passato safruttato politicamente. Hermann

<sup>237</sup>Heike Roms, *Time and Time Again*, Routledge, 1996, pp. 59-62; p.59.

<sup>238</sup>Intervista con Neil Wallace, dicembre 1994.

<sup>239</sup>Rebecca Rovit, "The Theatre Akko Centre Opens its Gates to Auchwitz", in *The Drama Review*, Vol. 37. (Estate 1993), pp. 161-73; p. 16

<sup>240</sup>Gad Kaynar, "What's Wrong with the Usual Description of Extermination?", p.201.

<sup>241</sup>Heike Roms, *Time and Time Again*, p. 59.

<sup>242</sup>*Ibid.*, p. 60.

Kurthen scrive: "La questione di come affrontare adeguatamente il passato ha afflitto la Repubblica Federale Tedesca sin dalla sua fondazione cinquant'anni fa". La questione di come ricordare, commemorare e affrontare l'Olocausto rimane una questione delicata:

Dalla fondazione della Repubblica Federale Tedesca, i tedeschi hanno percorso una linea sottile tra soppressione e ricordo, tra il desiderio di prendere le distanze dalle azioni del passato e l'accettazione di colpa collettiva, vergogna e responsabilità. Per alcuni il passato imbarazzante è stato una ragione per ignoranza, revisionismo o amnesia provocatoria. Per altri è un costante imbarazzo e un conflitto morale che porta a un serio esame di coscienza.<sup>243</sup>

Kurthen conclude: "L'Austria ha esternalizzato il passato come un problema tedesco; la Germania orientale comunista universalizzò il fascismo nazista come parte di una lotta globale; e la Germania occidentale interiorizzò normativamente (cioè accettandola pienamente) responsabilità morale e materiale per i crimini nazisti."<sup>244</sup> Il successo percepito o il fallimento del ricordo è importante perché è preso ad indicare il reinserimento della Germania nella comunità delle nazioni civili.

Dalla metà degli anni '80 in Germania si è assistito a un flusso costante di opere teatrali e film non tedeschi riguardanti l'Olocausto. Quando *Ghetto* venne rappresentato al Volkstheater di Berlino, Sobol disse che il dramma ricevette la più straordinaria reazione emotiva che avesse mai visto: "Fu quasi spaventoso", disse, "il pubblico applaudì per un quarto d'ora, in piedi, gridando e chiamando gli attori... ho pensato che fosse una reazione schietta, non falsa."<sup>245</sup> Dal 1984, la trilogia *Ghetto* è stata rappresentata al National Theater Mannheim, al Maxim Gorki Theater di Berlino, a Stoccarda, a Weimar e in altre città tedesche. Il Maxim Gorki Theater scelse di organizzare la trilogia per celebrare il suo quarantesimo anniversario.<sup>246</sup> Dopo la caduta del Muro, la guerra e l'Olocausto sono ora reinvestigati da una nuova generazione che da sola sta cercando di riscoprire la storia. Con un afflusso di 8000 ebrei dall'URSS, la cultura ebraica è stata riproposta soprattutto lungo la Oranienbergstrasse di Berlino, l'ex quartiere ebraico. Nel 1994 fu aperta la prima scuola media ebraica del dopoguerra in Germania, cinquantadue anni dopo la chiusura dell'ultima. E nell'aprile del 1992 ha avuto luogo il Festival della cultura ebraica di Berlino. Tra le attrazioni c'era il gruppo musicale inglese *Towering Inferno* che eseguì la propria opera rock, *Kaddish*, descritta dalla rivista tedesca *ZAP* come un montaggio di "canzoni popolari ebraiche, chitarre metal, discorsi di Hitler, suoni industriali". Brian Eno proclamò che i compositori di *Towering Inferno*, Richard Wolfson e Andy Saunders, avevano scritto la colonna sonora "più spaventosa" mai prodotta.<sup>247</sup>

Ma l'evento artistico più singolarmente importante degli anni '90 fu *Schindler's List*:

<sup>243</sup>Hermann Kurthen, "Antisemitism and Xenophobia in United Germany", p.40.

<sup>244</sup>*Ibid.*, p. 41

<sup>245</sup>Sobol intervistato su *The Daily Telegraph* (24 aprile 1989).

<sup>246</sup>*Süddeutsche Zeitung* (6 ottobre 1992).

<sup>247</sup>Bernard McMahon, cur., *Towering Inferno Press Pack*.

Se uno degli obiettivi di Steven Spielberg era quello di scuotere la coscienza tedesca, allora c'è riuscito nel modo più evidente di chiunque altro.<sup>248</sup>

L'esempio di Oskar Schindler, l'imprenditore cattolico tedesco che salvò i suoi operai ebrei dalle camere a gas, servì da esempio di "buon tedesco" come Gerstein in *Il Vicario* o il personaggio di Meryl Streep in *Holocaust*. Tuttavia, Schindler fu un personaggio moralmente complesso con molte carenze morali. Ciò venne sottolineato da un diretto parallelismo con il suo malvagio *Dopplegänger*, l'ufficiale delle SS Amon Göth. Schindler non era un angelo. Inoltre, a differenza del Gerstein di Hochhut, o dell'Harras di Zuckmayer, l'esempio di Schindler mostra che era possibile resistere con successo al regime.<sup>249</sup> Pertanto, *Schindler's List* non servì a giustificare l'inazione dei tedeschi ordinari come, ad esempio, *Il Vicario*, ma servì a evidenziare la scelta individuale allo stesso modo del *Dr Korczak e i bambini*. Come scrisse il *Frankfurter Allgemeine*: "Lo spettatore è costretto a chiedersi «perché gli altri non hanno provato a fare quello che fece lui?»»



Figura 5: Oskar Schindler, ca. 1946

Dieter Stolz scrive che la vera identità nazionale può essere derivata solo dall'interno, dalla cultura e non imposta dai politici: "L'arte dà spiritualità laddove i politici hanno fallito".<sup>250</sup> Dal 1945, l'identità nazionale nella Germania orientale e occidentale fu generata dall'esterno — dagli americani e dai russi. Secondo Wim Wenders, i tedeschi diventarono "stranieri" dopo il novembre 1989. Dovevano "colonizzare" la propria terra e diventare i propri generatori di identità.<sup>251</sup> L'identità tedesca e le narrazioni tedesche della Storia sono gli argomenti principali degli scritti tedeschi negli anni '90. Ad esempio, *Wessis in Weimar* di Hochhut, diretto da Einar Schleaf nel 1992 per il Berliner Ensemble, esamina le questioni di "Est incontra Ovest". *Schulz & Schulz*, una serie televisiva in cinque parti, parlava dei fratelli gemelli Wolfgang e Walter Schultz, che crebbero in parti opposte del Muro. La serie fu girata tra agosto e settembre 1987 e proiettata nel dicembre 1989, un mese dopo il crollo del Muro. Fu un tale successo che una sequel, *Aller Anfang ist schwer*,

<sup>248</sup> Adrian Bridge, "Spielberg Brings the Holocaust Home to Berliners", *The Independent* (5 marzo 1994), p. 7.

<sup>249</sup> Anche se si può sostenere che la posizione finanziaria di Oskar Schindler gli rese più facile imbrogliare il regime e dare rifugio agli ebrei in un modo che molti tedeschi all'epoca non potevano.

<sup>250</sup> Dieter Stolz, "Deutschland - em Literarischer Begriff: Günter Grass and the German Question", in Arthur Williams, Stuart Parkes e Roland Smith, cur., *German Literature at a Time of Change 1989-1990. German Unity and German Identity in Literary Perspective*, Peter Lang/University of Bradford, 1991, pp. 207-24; p. 207.

<sup>251</sup> Anthony S. Coulson, "New Land and Foreign Spaces: the Portrayal of Another Germany in Postunification film", in Durrani, *Literature and Society After Unification*, pp. 213-30; p. 213-4.

entrò in produzione immediata e fu trasmessa nel 1991.<sup>252</sup> La Germania, per la prima volta, affrontava il passato alle sue condizioni... per conto suo.

## Conclusione

Col passaggio al terzo millennio, le persone hanno ormai fatto il punto della situazione, selezionando le narrazioni che ora accompagnano l'umanità nel ventunesimo secolo. Settantacinque anni dopo la liberazione dei campi, i contesti storici che "contenevano" la storia dell'Olocausto sono stati smantellati e la memoria soggettiva sembra aver sostituito le formali strutture storiciste. "Negli ultimi cinquant'anni abbiamo fatto del tutto per non sentire ciò che i sopravvissuti avevano da dirci", scrive Hank Greenspan, drammaturgo e psicologo. Il suo dramma, *Remnants* (= Rimanenze), una serie di monologhi di sopravvissuti, è un "dramma vocale di mezz'ora che è il frutto di quindici anni di conversazione tra il suo autore e i sopravvissuti dell'Olocausto".<sup>253</sup>

Parte di questa spinta verso la raccolta della memoria deriva dal semplice fatto che tale processo di raccolta è ora una corsa contro il tempo. L'Olocausto sarà presto al di là della memoria vivente. Gli ultimi superstiti (allora bambini) stanno gradualmente spegnendosi. La serie di audiolibri della British Library con testimonianze di sopravvissuti, le interviste video che accompagnano le mostre sull'Olocausto e in particolare i database video di Spielberg e della Yale University di testimonianze di sopravvissuti, confermano questo desiderio travolgente di conservare la memoria soggettiva. Al Museo dell'Olocausto a Washington D.C., ad esempio, viene consegnata ai visitatori una carta d'identità con il nome di una vittima dell'Olocausto e un pacchetto che traccia la sua vita durante la guerra. Il visitatore segue una singola narrazione dell'Olocausto dall'ingresso fino all'uscita del museo, narrazione che è guidata cronologicamente e storicamente. La storia del singolo individuo è quindi contrapposta alla narrazione storica più convenzionale: il soggettivo contrapposto al peso dell'evidenza storica; la singola vittima contrapposta a numeri senza senso. Solo alla fine, il visitatore scopre se la sua vittima è sopravvissuta o è morta. Inoltre, l'ultima sala mostra continuamente testimonianze video che enfatizzano nuovamente la memoria individuale rispetto alla narrazione storicamente guidata del resto della mostra.

Con la scomposizione degli storicismi arriva la possibilità multinarrativa della rappresentazione. La presentazione simultanea dell'Olocausto da diverse angolazioni contrastanti non solo mette in evidenza l'entità dell'evento, ma illustra la possibilità che l'evento possa davvero non essere affatto comprensibile. Tale rappresentazione consente anche una scelta da parte dello spettatore. L'Imperial War Museum di Londra, ad esempio, suddivide la sua mostra sulla Seconda Guerra Mondiale in diverse "arene" che non hanno un particolare ordine di importanza. Pertanto, al visitatore è consentito creare la propria narrazione attraverso i percorsi che sceglie arbitrariamente. Quindi nessuna singola narrativa domina sulle altre.

<sup>252</sup>Andrea Rinke, "From Motzki to Trotzki: Representations of East and West German Cultural Identities on German Television after Unification", in Durani, *Literature and Society After Unification*, p. 234.

<sup>253</sup>Hank Greenspan, *Remnants*, inedito, 1991. Rappresentato nel 1992 come dramma radiofonico su "Michigan Radio Theater", diretto da Hank Greenspan e Ann K. Lautsch, Radio Michigan WUOM-FM Ann Arbor, Michigan. Da allora è stato messo in scena nei teatri degli Stati Uniti e del Canada.



Figura 6: Yad Vashem, Sala dei Nomi: parte delle 600 foto e biografie di alcune delle vittime della Shoah

Eppure la scelta è anche ambigua e potenzialmente pericolosa. La responsabilità morale della rappresentazione storica e soprattutto artistica è di certo aumentata nel terzo millennio. Nella nostra era di sovraccarico di informazioni una percentuale crescente dei "fatti" che riceviamo sul mondo e la sua storia sono basati sulla finzione, in particolare quelle immagini registrate su celluloidi e video, spesso prodotti di *fake news*. Spero che le possibilità della tecnologia informatica e di Internet risolvano questo squilibrio, ma ho i miei dubbi: per ora l'immagine di John Wayne sta sostituendo quella del vero pioniere del West; *Ben Hur* e *Spartacus* quello dei romani. Proprio come la storia della strage degli indiani del Nord America e dei primi cristiani è stata consumata dalle narrazioni di tali film, così i veri volti dell'Olocausto corrono il rischio di essere erosi. Qualsiasi interpretazione immaginaria dell'Olocausto comporta quindi un onere morale. La Storia sarà sempre articolata da un punto di vista soggettivo e, attraverso il consenso, da una narrazione principale. La funzione delle arti dovrebbe sempre essere quella di mettere in discussione tale narrativa e fornire altre possibilità, mantenendo in vita le storie personali dell'Olocausto.

Quando chiesi a Elie Wiesel<sup>254</sup> quali sarebbero stati i testimoni della Shoah dopo la scomparsa dei sopravvissuti, chi avrebbe mantenuto vivo il ricordo, mi rispose:

**Tu.**

<sup>254</sup>Gli rivolsi questa domanda nel febbraio del 2000, durante una sua lezione talmudica presso l'Aula Magna dell'Università di Bologna. La lezione faceva parte di una serie, poi raccolta in volume: *Sei riflessioni sul Talmud*, traduzione di Valentina Pisanty, Cristina Demaria e Ifat Neshet, con una nota di Ugo Volli e introduzione di Umberto Eco (lezioni pronunciate fra gennaio e febbraio 2000 presso la Scuola Superiore di Studi Umanistici dell'Università di Bologna), Bompiani, 2000.



---

## Appendice storica

# Una nota sull'Olocausto

Problemi semantici e cronologici sorgono nel tentativo di definire i parametri esatti dell'Olocausto. Quando è iniziato? La distruzione deliberata ebbe inizio con l'omicidio di otto ebrei a Berlino per mano delle SA il 1° gennaio 1930,<sup>255</sup> l'elezione di Hitler nel 1933, lo spiegamento delle prime squadre della morte SS in Polonia durante l'inverno del 1939, o l'arrivo del primo *Einsatzgruppen* in Russia nel giugno 1941? Il metodo usato per lo sterminio definisce l'Olocausto? È iniziato con la gassificazione sperimentale di 600 prigionieri di guerra russi e 300 ebrei con lo Zyclon B ad Auschwitz il 3 settembre 1941?<sup>256</sup> L'Olocausto è esclusivamente sinonimo del termine "Soluzione Finale" che fu confermato dai delegati della Conferenza di Wannsee solo a gennaio 1942 e messo in pratica diffusa nei cinque campi di sterminio, Sobibor, Chelmno, Treblinka, Belzec e Birkenau durante la primavera e l'estate dello stesso anno? L'Olocausto è una questione di scala? La morte degli otto ebrei di Berlino nel 1930 è forse inferiore alla morte dei sei milioni che seguirono?

Quando finì l'Olocausto? Nel 1945 con la resa incondizionata della Germania? O continuò con gli omicidi postbellici dei sopravvissuti? In Polonia, ad esempio, 350 ebrei furono assassinati dai polacchi tra il *V.E. Day* e la fine del 1945.<sup>257</sup> Non ne consegue, quindi, che si richieda una definizione esatta dell'identità degli autori? Gli assassini erano solo tedeschi? In tal caso, erano i capi del Reich e le SS o era coinvolta anche la Wehrmacht? E che dire del popolo tedesco che elesse Hitler democraticamente e poi partecipò alla lenta ma deliberata distruzione boicottando le imprese ebraiche e occupando le cattedre universitarie "liberate" di recente nonché altre posizioni precedentemente ricoperte da ebrei, socialisti e altri "indesiderabili"? Che dire degli alleati tedeschi che contribuirono al massacro? I croati, per esempio, che uccisero metà dei loro cittadini ebrei nei loro campi appositi?<sup>258</sup>

Quale ruolo hanno avuto i paesi in lotta con la Germania che parteciparono in modo implicito al massacro con la soppressione delle informazioni,<sup>259</sup> l'imposizione

---

<sup>255</sup> Gilbert, *The Holocaust*, p. 29.

<sup>256</sup> *Ibid.*, p. 239.

<sup>257</sup> *Ibid.*, p. 816.

<sup>258</sup> Hilberg, *Perpetrators, Victims and Bystanders*, p. 77.

<sup>259</sup> Documento: *The Unpseakable Atrocity*, BBC Radio 4 (9 dicembre 1995): la BBC decise di non



Figura 7: Lieder des Ghetto



di restrizioni all'immigrazione<sup>260</sup> e la loro omissione di bombardare le linee ferroviarie che portavano i vagoni piombati alla loro destinazione finale?<sup>261</sup>

Infine, chi erano le vittime? Fino alla fine degli anni '50, l'omicidio di ebrei, non-ariani e oppositori politici del nazionalsocialismo era un crimine senza nome. Gli ebrei la chiamavano "la catastrofe". Poi gli scrittori iniziarono a usare il termine "Olocausto". Per molti ebrei, questa parola non era adatta, non era giusta. In primo luogo, "Olocausto", derivato dal greco ὁλόκαυστος (*holòkaustos*, "bruciato interamente") per "offerta bruciata (sacrificale)", limitò la tragedia al periodo in cui erano operative le camere a gas e i crematori dei campi di sterminio. In secondo luogo, la frase "olocausto" ha associazioni religiose e suggerisce l'idea del martirio ebraico di massa. Terzo, la parola "Olocausto" è usata per riferirsi collettivamente a tutte le vittime del Terzo Reich che morirono nei campi dell'Europa orientale. Si sostiene che il caso ebraico era ontologicamente diverso da quello delle altre vittime: non si può scegliere se si è ebrei o no.<sup>262</sup> Infine, si riteneva che la natura generica della parola "Olocausto" fosse troppo spesso usata in associazione con altri cataclismi ("nucleare", per esempio). Molti scrittori ebrei invece usarono un'antica parola ebraica, *Shoah* שואה – distruzione catastrofica) per riferirsi alla specifica tragedia ebraica.<sup>263</sup>

Tuttavia gli ebrei non furono i soli a soffrire per mano dei nazisti. I comunisti, per esempio, furono ugualmente perseguitati dai tedeschi.<sup>264</sup> Morti civili sovietiche ammontarono a circa quattordici milioni, più del doppio del numero di morti ebrei.<sup>265</sup> Tuttavia, i confronti nei numeri portano solo a confronti nella sofferenza. Se si vuole esaminare l'Olocausto solo in termini di numeri, scrive Alan Bullock, allora più adulti e bambini sono morti sotto Stalin a causa di esecuzioni di massa e di fame (circa quaranta-cinquanta milioni), di quelli morti nei campi di Hitler o davanti alle mitragliatrici delle *Einsatzgruppen*.<sup>266</sup>

La questione della definizione dell'Olocausto sta nell'intento. La motivazione dietro l'omicidio di otto ebrei da parte delle SA nel 1930 fu la stessa dell'omicidio dei sei milioni che seguirono? Furono queste otto persone uccise spontaneamente per odio razziale che aveva più in comune con la brama di sangue antisemita dei, diciamo, cosacchi nei secoli precedenti o furono queste otto persone uccise nella piena consapevolezza che l'intenzione del nazionalsocialismo era di sterminare tutti gli ebrei

---

trasmettere nuove informazioni riguardo ai campi di sterminio perché il popolo britannico "dovevano già affrontare la loro propria catastrofe".

<sup>260</sup>Gilbert, *The Holocaust*, p. 41: La Palestina a quel tempo era sotto mandato britannico. Il governo britannico, in risposta alle rivolte arabo-ebraiche a Nablus, Jaffa e Gerusalemme, nell'ottobre del 1933 approvò un libro bianco che limitava l'immigrazione ebraica. Le navi cariche di rifugiati europei furono allontanate e diverse affondarono in mare. Ad esempio, al *Salvador* dalla Bulgaria fu negato l'ingresso in Palestina e affondò il 12 dicembre 1940 con a bordo 160 adulti e 70 bambini.

<sup>261</sup>In 1942, la spia polacca, Jan Karski, che era stato testimone oculare degli orrori di Belzec e Treblinka, s'incontrò sia con il Primo Ministro britannico, Winston Churchill che col Presidente americano, Franklin D. Roosevelt, per incitarli ad agire. Ma questi incontri non approdarono a nulla, nonostante alcuni movimenti clandestini avessero fornito ai due governi mappe delle linee ferroviarie che conducevano ad Auschwitz.

<sup>262</sup>Un pari caso, tuttavia, poteva essere fatto per gli zingari e gli omosessuali.

<sup>263</sup>"Olocausto" deriva originariamente dal greco *Holokatoma*, che significa "offerta bruciata" al Tempio di Salomone – ha quindi caratteristiche rituali positive, per così dire.

<sup>264</sup>Tuttavia, una volta implementata la Soluzione Finale, la maggior parte degli ebrei fu uccisa immediatamente all'arrivo nei campi di sterminio, mentre i comunisti furono messi ai lavori forzati.

<sup>265</sup>Leiser, *A Pictorial History of Nazi Germany*, p. 194.

<sup>266</sup>Alan Bullock, *Hitler and Stalin. Parallel Lives*, Fontana, 1993, p. 1056.

d'Europa? La risposta si trova nel decidere quando fu presa la decisione di eliminare tutti gli ebrei europei e da chi fosse costituita questa nuova generazione di antisemiti tedeschi. Entrambe queste domande sono diventate oggetto di un ampio dibattito tra gli storici e a tutt'oggi rimangono irrisolte.

## **Quando venne decisa la Soluzione Finale?**

Gli storici intenzionalisti, come Alan Bullock, sostengono che lo sterminio degli ebrei era sempre stato al centro dell'ideologia nazista, ma la sua progressione era stata limitata nei primi anni da considerazioni pragmatiche. Il massacro su vasta scala, sostiene Bullock, fu inizialmente ridotto dalla necessità che Hitler consolidasse il potere ed evitasse la condanna internazionale. Questo fu in un momento in cui Hitler credeva ancora di poter ricostruire l'impero tedesco e mantenere la Gran Bretagna come alleata neutrale nonostante la minaccia dell'intervento della Società delle Nazioni. Nel 1938, dopo che Chamberlain accettò l'annessione del Sudetenland, Hitler sapeva che la Società delle Nazioni e il Primo Ministro britannico si sarebbero dimostrati inefficaci se avesse deciso di invadere la Polonia. Ciò gli permise di aumentare la pressione contro gli ebrei; da qui la *Kristallnacht* e, per la prima volta, l'imprigionamento degli ebrei per il "crimine" di essere ebrei. La paranoia e l'isteria prodotte dalla guerra nella vita quotidiana rafforzarono l'immagine degli ebrei come nemici dello Stato e permisero omicidi di massa su una scala finallora sconosciuta. Nel 1941 si dovettero affrontare veri problemi pratici: agli *Einsatzgruppen* fu ordinato di rendere l'Unione Sovietica sia *Judenrein* (priva di ebrei) sia libera dai comunisti col solo uso di mitragliatrici. La portata del massacro proposto non solo creava un incubo logistico, ma un trauma psicologico tra le truppe tedesche. Pertanto, Christian Wirth, l'uomo che aveva creato le prime camere a gas per il programma di eutanasia tedesca nei primi anni '30,<sup>267</sup> fu invitato a progettare impianti di sterminio su larga scala, lontano dai centri abitati. Anni di indottrinamento razziale e politico, il caos della guerra e la costruzione di campi in aree desolate della campagna europea, permisero a Hitler di fare ciò che aveva sempre voluto: uccidere tutti gli ebrei europei.

Hitler immaginava lo sterminio dei non-ariani in senso pratico quando scrisse *Mein Kampf* o se ne rese conto solo diciotto anni dopo, quando la prima guardia spinse il primo ebreo nella prima camera a gas, nella piena consapevolezza che questo era l'inizio del massacro? Quando i nazionalsocialisti pubblicarono il loro programma di venticinque punti a Monaco, nel febbraio 1920, Hitler dichiarò i suoi piani per gli ebrei tedeschi:

Nessuno, tranne i membri della Nazione, può essere cittadino dello Stato. Nessuno tranne quelli di sangue tedesco, qualunque sia il loro credo, possono essere membri della Nazione. Nessun ebreo, quindi, può essere membro della Nazione.<sup>268</sup>

La pubblicazione di *Mein Kampf* nel 1923 ribadì solo ciò che Hitler aveva già dichiarato. Nel 1933, quando i nazisti approvarono la prima legislazione per limitare

<sup>267</sup>Gitta Sereny, *Into That Darkness*, pp. 53-4.

<sup>268</sup>Gilbert, *The Holocaust*, pp. 23-4.

le attività degli ebrei tedeschi,<sup>269</sup> Goebbels commentò che l'intenzione del governo era di "annientare l'ebraismo tedesco... Che nessuno dubiti della nostra risoluzione".<sup>270</sup>

Alan Bullock sostiene:

Molto prima che arrivasse al potere, l'ossessione di Hitler per preservare la salute del *Volk* dalla degenerazione lo aveva portato all'idea di eliminare coloro che fossero fisicamente o mentalmente disabili. Meno di tre mesi dopo essere diventato Cancelliere (nel 1933) introdusse una legge per la sterilizzazione obbligatoria dei "malati ereditari".<sup>271</sup>

Bullock continua sostenendo che il programma di eutanasia fu il primo stadio dell'Olocausto. Molti funzionari dei campi di sterminio, come Franz Stangl, Kommandant di Treblinka, avevano iniziato la loro carriera nel programma di eutanasia.<sup>272</sup> Il boicottaggio di tutte le attività ebraiche nell'aprile 1933 e l'espulsione degli ebrei dal servizio civile, dalle università e dalle professioni legali e mediche, seguita dalle Leggi di Norimberga del 1935 (che impedivano il matrimonio misto) costituirono un chiaro segnale del futuro destino degli ebrei in Germania. Furono sistematicamente esclusi dalla società, fu loro negato il diritto al lavoro e tutti i mezzi di espressione personale.<sup>273</sup> Si sarebbe detto che nessuno, né in Germania né nel resto del mondo, avrebbe potuto fraintendere l'atteggiamento di Hitler nei confronti degli ebrei. Steven Katz, come Alan Bullock, sostiene che l'antisemitismo del nazionalsocialismo fu un genocidio sin dall'inizio.<sup>274</sup> L'antisemitismo tedesco, negli anni '30 e '40, scrive Katz, fu caratterizzato dal "premeditato piano nazista di uccidere tutti gli ebrei".<sup>275</sup>

Tuttavia, si può sostenere che per gli anni Trenta tale retorica e la legislazione antisemita non furono né insolite né inattese. Né furono limitate alla Germania. "Senza dubbio gli ebrei non sono un popolo adorabile", commentò Chamberlain sulla difficile situazione degli ebrei tedeschi nel 1939, "Non piacciono neanche a me."<sup>276</sup> Gran parte del linguaggio di Hitler riguardo agli ebrei derivava da un'iperbole religiosa che aveva una lunga tradizione in Europa. Günter Lewy ha documentato come l'antisemitismo fosse parte integrante della civiltà occidentale sin dall'arrivo del cristianesimo.<sup>277</sup> L'ebraismo che continuava dopo la nascita di Cristo era una contraddizione diretta della validità del cristianesimo e una sfida alla preminenza sociale e culturale dei cristiani. L'unico modo in cui i cristiani potevano reagire era o di persuadere gli ebrei di essere stati fuorviati e convertirli o diffamarli come aveva fatto Martin Lutero.<sup>278</sup> La soluzione definitiva al dilemma continuativo della Chiesa cristiana fu quello di rimuovere

<sup>269</sup> Il 28 febbraio 1933 la Legge per la Protezione della Nazione fu approvata, seguita il 7 aprile da una legge che obbligava il "pensionamento" di tutti i dipendenti pubblici di origine non ariana. Ne conseguì il boicottaggio di negozi e aziende ebraiche. Nel settembre del 1933 la Legge per la Protezione del Sangue e dell'Onore Tedesco legalizzarono la convinzione antisemita che gli ebrei fossero una razza inferiore.

<sup>270</sup> Joachim Fest, *Hitler*, p. 422.

<sup>271</sup> Bullock, *Hitler and Stalin*, p. 810.

<sup>272</sup> Sereny, *Into That Darkness*, pp. 50-90.

<sup>273</sup> Karl A. Schleunes, *The Twisted Road to Auschwitz. Nazi Policies Towards German Jews*, University of Illinois Press, 1970, p. 102.

<sup>274</sup> Steven T. Katz, *The Holocaust in Historical Context*, p. 390.

<sup>275</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>276</sup> Gilbert, *The Holocaust*, p. 81.

<sup>277</sup> Gunter Lewy, *The Catholic Church and Nazi Germany*, Weidenfeld and Nicolson, 1964.

<sup>278</sup> Uriel Tal, *Christians and Jews in Germany*, trad. Noah Jonathan Jacobs, Cornell University Press, 1975, pp. 150-1. Si veda anche Gilbert, *The Holocaust*, p. 19.

tutti gli ebrei. Da qui le espulsioni di massa di ebrei da molti paesi europei durante la prima parte del secondo millennio.<sup>279</sup>

Ma gli storici funzionalisti, come Christopher R. Browning,<sup>280</sup> sostengono che la "Soluzione Finale" fu concordata solo quando non fu disponibile nessun'altra opzione per i nazisti nella loro ricerca di formare una Germania *Judenrein*. Fino a quel momento, l'emigrazione e l'espulsione erano le armi principali per stabilire una patria puramente ariana. In altre parole, fino al 1941, il trattamento di Hitler nei confronti degli ebrei non era una novità nella storia europea:

La politica ebraica tedesca non fu il risultato di un complotto cospiratore nato nella mente di Hitler in seguito alla sconfitta della Germania nella prima guerra mondiale e poi condotto con fine unico e paziente astuzia mediante lo strumento di una dittatura monolitica. Si evolse da una congiuntura di diversi fattori di cui l'antisemitismo di Hitler era solo uno. Negare l'esistenza di un modello hitleriano di lunga data per lo sterminio degli ebrei non nega la centralità dell'antisemitismo nell'ideologia sociale darwiniana di Hitler.<sup>281</sup>

Browning e Karl A. Schleunes sostengono che il percorso verso la Soluzione Finale fu una "strada contorta". Due caratteristiche del regime nazista contribuirono a questa graduale progressione nella politica e nell'applicazione. In primo luogo, il Terzo Reich non era uno stato monolitico in cui "ogni cosa veniva decisa al vertice e condotta tramite una catena di assoluta obbedienza che scendeva giù fino ai livelli più bassi".<sup>282</sup> Piuttosto, Hitler era un "monarca feudale" che sorvegliava i suoi "capi nazisti" mentre lottavano per il potere e cercavano di ingraziarsi con il loro Führer. In secondo luogo, poiché Hitler voleva un'Europa *Judenrein* sopra ogni altra cosa, la politica ebraica era un'area che i singoli nazisti potevano usare per far carriera. Browning cita la rivalità tra Goring e Goebbels che combatterono per la preminenza nel gestire il *Judenfrage* (la questione ebraica). "Date le dinamiche del sistema politico nazista", sostiene Browning, «le soluzioni finali» inevitabilmente diventarono le uniche degne di essere presentate al Führer, e non c'è da sorprendersi che alla fine prevalesse la soluzione più definitiva, lo sterminio.<sup>283</sup> Ma Browning sottolinea anche le considerazioni pragmatiche legate all'elaborazione della politica ebraica. Egli sostiene che i nazisti si concentrarono inizialmente sul rendere la vita il più insopportabile possibile per gli ebrei in Germania onde incoraggiare l'emigrazione.<sup>284</sup> Quando ciò fallì, ricorsero all'espulsione. La serietà con cui i nazisti consideravano seriamente l'emigrazione può essere giudicata dalla loro partecipazione alla Conferenza di Evian del 1938. Göring,

<sup>279</sup>Ian Bild, *The Jews in Britain*, Batsford Academic and Educational Books, 1984, p. 8: Gli ebrei d'Inghilterra furono espulsi nel 1290; Richard David Barnett, *The Jews of Spain and Portugal Before and After the Expulsion of 1492*, Valentine Mitchell, 1971: Gli ebrei sefarditi della Spagna furono espulsi in 1492 ed il Portogallo espulse i propri ebrei cinque anni dopo.

<sup>280</sup>Christopher R. Browning, *The Final Solution and the German Foreign Office*, Holmes and Meier, 1978.

<sup>281</sup>Browning, *The Final Solution*, p. 1.

<sup>282</sup>Browning, *The Final Solution*, p. 2.

<sup>283</sup>*Ibid.*

<sup>284</sup>Tuttavia Hitler aveva anche reso molto difficile l'emigrazione per gli ebrei, limitando l'emissione dei visti di uscita e creando la tassa sull'emigrazione. Inoltre, alle famiglie ebraiche era permesso di prelevare dal paese solo un importo minimo di patrimoni finanziari.

capo del dipartimento per gli affari ebraici, mandò il ministro dell'economia, Hjalmar Schacht, a negoziare quello che in seguito divenne noto come il Piano Schacht-Rublee. La Conferenza di Evian fu un forum internazionale per esaminare il problema dei profughi europei e in particolare i profughi tedeschi. Tuttavia, il comitato esecutivo della Conferenza di Evian non riuscì a trovare né aree di insediamento per i profughi ebrei né le risorse monetarie per finanziare un simile insediamento, anche se i nazisti, ponendo una tassa di emigrazione sugli ebrei, speravano di generare parte delle risorse necessarie richiesto da altri paesi per facilitare l'insediamento.<sup>285</sup>

Browning sostiene che l'ultimo tentativo di espulsione di massa fu il Piano del Madagascar. Adolf Eichmann, l'uomo a cui era stato affidato l'*Endlösung* (Soluzione Finale) cercò di escogitare un piano praticabile per espellere gli ebrei tedeschi all'isola del Madagascar.<sup>286</sup> L'idea era quella di creare un "superghetto". Tuttavia, la conquista di Olanda, Belgio e Francia a maggio e giugno 1940 portò un numero crescente di ebrei sotto il controllo del Reich. Il problema era che la politica razziale nazista fosse in conflitto con la politica estera. Hitler voleva una Germania *Judenrein*, ma ogni conquista non faceva che aumentare il numero di ebrei sotto la sua giurisdizione. Fu la decisione di invadere la Russia che costrinse i politici nazisti a ripensare del tutto la loro politica ebraica. Browning scrive:

Tuttavia, in un periodo tra l'autunno del 1940 e la primavera del 1941, Hitler prese la fatale decisione che la conquista della Russia non avrebbe ulteriormente aggravato una soluzione finale alla questione ebraica. Pensava infatti, che gli ebrei russi sarebbero stati sistematicamente sterminati mentre cadevano in mani tedesche. Questa decisione creò un radicale mutamento nella politica ebraica tedesca. Le precedenti soluzioni finali alla questione ebraica significavano tutte la rimozione fisica; d'ora in poi la Soluzione Finale avrebbe significato la distruzione fisica.<sup>287</sup>

Tuttavia, alcuni storici sostengono che i piani del Madagascar e di Schacht-Rublee fossero cortine fumogene per nascondere le vere intenzioni di Hitler. A. J. Nicholls, per esempio, sostiene che i primi *SS Einsatzgruppen* vagavano per la campagna polacca e sparavano agli ebrei già nell'inverno del 1939.<sup>288</sup> Ma Raul Hilberg, come Browning, sostiene che i primi ghetti stabiliti in Polonia nel 1939 furono una "misura temporanea" per separare gli ebrei, dato che al momento esisteva "solo una concezione nebulosa del fine ultimo".<sup>289</sup> Quando l'idea di sterminio venne formulata per la prima volta è quindi difficile, se non impossibile, stabilirlo ed è oggetto di ricerche storiche ancora in atto. Le date basilari nello sviluppo della politica ebraica sono: 1933 (elezione di Hitler); 1938 (*Kristallnacht*); Settembre 1939 (l'invasione della Polonia e l'istituzione dei primi ghetti in ottobre seguiti dal primo *Einsatzgruppen*); 22 giugno 1941 (Operazione Barbarossa e dispiegamento di ulteriori *Einsatzgruppen*)<sup>290</sup> e gennaio 1942 (Conferenza di Wannsee). Tutte queste date segnano fasi molto chiare nella progressione della "soluzione" alla questione ebraica.

<sup>285</sup> *Ibid.*, p. 4.

<sup>286</sup> Gitta Sereny, *Into That Darkness*, p. 96.

<sup>287</sup> Browning, *The Final Solution*, p. 8.

<sup>288</sup> Nicholls, *Weimar and the Rise of Hitler*, p. 167.

<sup>289</sup> Hilberg, *Perpetrators, Victims and Bystanders*, p. 5.

<sup>290</sup> Gilbert, *The Holocaust*, p. 175: il 22 luglio 1941, Hitler ruppe il suo patto di non-aggressione con Stalin e invase la Russia.

Sempre più, tuttavia, le prove confermano che le fasi del piano (e anche se ci fosse un "piano" in primo luogo) non erano così ben definite come inizialmente creduto. Come sottolinea Hilberg, non vi era né un'organizzazione centralizzata né un budget per gestire la soluzione finale.

Nessuna agenzia era stata istituita per trattare degli Affari Ebraici e nessun fondo era stato destinato al processo di distruzione. Il lavoro anti-ebraico fu svolto nell'ambito del servizio civile, dell'esercito, degli affari e del partito. Tutti i componenti della vita organizzata tedesca furono coinvolti in questa impresa. Ogni agenzia era contribuyente; ogni specializzazione era utilizzata; e ogni strato della società era rappresentato nel rastrellamento delle vittime.<sup>291</sup>

Più ebrei morirono uccisi da mitragliatrici durante le prime cinque settimane dell'Operazione Barbarossa di quanto non ne fossero stati trucidati negli otto anni precedenti del dominio nazista, scrive Martin Gilbert.<sup>292</sup> Tuttavia egli identifica i primi gasazioni a Chelmno il 7 dicembre 1941 come "il primo giorno della Soluzione Finale".<sup>293</sup> In effetti, il 31 luglio 1941, un dispaccio da Göring a Heydrich, il Reichsprotektor nazista in Polonia, lo aveva incaricato di "fare tutti i preparativi in termini organizzativi, pratici e materiali necessari per la soluzione totale alla questione ebraica nei territori "sotto influenza tedesca".<sup>294</sup> Questo è il primo documento storico che parla dello sterminio degli ebrei in termini pratici piuttosto che ideologici. Eppure l'evidenza suggerisce che le gasazioni potrebbero essere state iniziate pochi mesi prima. Al Processo di Francoforte Auschwitz del 1965 alcuni testimoni testimoniarono che le prime gasazioni avvennero nella primavera del 1941.<sup>295</sup> I piani architettonici di Auschwitz rilasciati dagli Archivi del Cremlino nel 1995 rivelano che sembra ci fosse stato un sistema confuso e *ad hoc* in operazione prima del dicembre 1941, data di inizio ufficiale delle gasazioni.<sup>296</sup> Hilberg e il curatore di Auschwitz, lo storico Franciszek Piper, concordano sul fatto che ci sia un conflitto tra le prove documentali riguardanti la decisione burocratica di costruire le camere a gas e i piani ingegneristici del campo. Entrambi credono che le camere a gas potevano essere state operative già all'inizio del 1941, cinque o sei mesi prima dell'invasione della Russia e quasi un anno prima della Conferenza di Wannsee:

Le strutture di Birkenau furono costruite come installazioni di sterminio dal 1941. La decisione della Soluzione Finale fu presa da Hitler all'inizio del 1941 prima dell'invasione della Russia.<sup>297</sup>

Ai fini del presente mio studio, sono incline ad accettare che l'Olocausto sia iniziato nel luglio del 1941. Fino a quando non saranno raccolte ulteriori informazioni dai documenti di proprietà russa, solo l'esistenza del memorandum di Göring del luglio 1941 stabilisce la prima data definitiva per la Soluzione Finale. Questo, insieme alla

<sup>291</sup>Hilberg, *Perpetrators, Victims and Bystanders*, p. 20.

<sup>292</sup>Gilbert, *The Holocaust*, p. 175.

<sup>293</sup>*Ibid.*, p. 240.

<sup>294</sup>Schleunes, *The Twisted Road to Auschwitz*, p. 255.

<sup>295</sup>Bernd Nauman, *Auschwitz*, trad. Jean Steinberg, introduzione di Hannah Arendt, Pall Mall Press, 1966.

<sup>296</sup>*The Guardian Weekend* (21 gennaio 1995), pp. 12-13.

<sup>297</sup>*Ibid.*, p. 20, citato da Franciszek Piper.

portata del genocidio avviato dalle *Einsatzgruppen* in Russia, indica per la prima volta, in senso pratico, che i nazisti intendevano cancellare gli ebrei dalla mappa dell'Europa. L'utilizzo dei gas per la fine di quell'anno era un semplice perfezionamento tecnico progettato per proteggere gli assassini dal contatto con le loro vittime e i tumuli di cadaveri dagli occhi di civili curiosi.

## Chi furono gli esecutori

L'antisemitismo violento faceva parte della cultura europea e non si limitava alla Germania. Ernest Levy, un sopravvissuto cresciuto a Bratislava, fu testimone dei primi attacchi fisici alla sua famiglia da parte di nazionalisti tedeschi intorno al 1934-5. Quando furono espulsi nel 1938, fuggirono a Budapest dove l'accoglienza non fu molto migliore. Le esperienze di Christabel Bielenberg in Austria durante la guerra sono parimenti chiarificatorie.<sup>298</sup> Bielenberg, una donna inglese, il cui marito tedesco alla fine fu coinvolto nel complotto dei generali del luglio 1944 contro Hitler, visitò l'Austria in numerose occasioni in cui fu testimone di spettacoli di violenza pubblica contro gli ebrei. Alcuni astanti parteciparono alle percosse, altri rimasero a guardare o a ridere. La violenza nei confronti degli ebrei non solo fu tollerata in altri paesi europei, ma alcuni segmenti della popolazione presero parte attivamente: il Partito delle Croci Frecciate in Ungheria dagli anni '30; il governo austriaco e quello di Vichy dal 1938 e dal 1941 in poi,<sup>299</sup> gli ucraini e i lituani che si unirono all'*Einsatzgruppen*. Altri paesi come la Gran Bretagna parteciparono in complicità col loro silenzio. Ciò è importante da tenere presente poiché la narrativa dell'Occidente che è emersa negli ultimi cinquant'anni (con, non a caso, l'eccezione della Germania) dà la sola responsabilità per l'Olocausto ai tedeschi. Molti governi non erano disposti a lasciarsi coinvolgere nel conflitto ebraico-tedesco perché credevano che l'immigrazione creasse una tensione razziale. Alla Conferenza di Evian, ad esempio, il delegato australiano T. W. White disse ai suoi colleghi: "Senza dubbio si apprezzerà il fatto che, poiché non abbiamo alcun problema razziale, non desideriamo importarne uno".<sup>300</sup>

Resta da chiedersi se l'antisemitismo nazista fosse diverso dallo storico odio ebraico narrato da Günter Lewy. Con l'eccezione di coloro che emulavano i nazisti (i nazisti austriaci e il Partito delle Croci Frecciate in Ungheria, per esempio) molti antisemiti europei saltarono sul carrozzone nazista, i lituani, gli ucraini e i croati quali esempi principali. L'antisemitismo nazista fu un fenomeno completamente diverso, sostiene Steven Katz, che distingue tra odio storico europeo e dottrina razziale nazista. Anche se il cristianesimo può aver fornito terreno fertile per la crescita dell'antisemitismo moderno, egli scrive che non può essere collocato nella stessa categoria del nazismo: "Auschwitz è emblematico del rovesciamento rivoluzionario del dogma cristiano."<sup>301</sup> I nazisti non riconoscevano la moralità cristiana e consideravano gli ebrei come *Untermenschen* (sub-umani). Perfino i cristiani avevano visto gli ebrei come esseri umani con anime che potevano essere salvate.

<sup>298</sup>Christabel Bielenberg, *The Past is Myself*, Corgi Books, 1984.

<sup>299</sup>Si veda Michael R. Marrus e Robert O. Paxton, *Vichy France and The Jews*, Basic Books Inc., 1981.

<sup>300</sup>Gilbert, *The Holocaust*, p. 64. Gli australiani non avevano "problemi razziali" poiché avevano eliminato tale problema liquidando gli aborigeni.

<sup>301</sup>Katz, *The Holocaust in Historical Context*, p. 234.

Daniel Goldhagen sostiene che l'antisemitismo religioso storicamente innato fu spinto in una nuova direzione da Hitler. Gli fu data una struttura e una base logica che fu "attivamente" sfruttata dal governo. L'odio razziale irrazionale fu assorbito dall'identità, dal misticismo e dal destino nazionale tedeschi. La violenza fu sia teutonicamente innata che sanzionata dal governo:

I tedeschi comuni erano pronti nel 1939 ad avere il loro antisemitismo razziale incanalato in una direzione genocida e attivato per un'impresa genocida.<sup>302</sup>

Hitler, usando un linguaggio che definiva il destino tedesco in termini di apocalisse biblica, riuscì a dare al suo popolo un'identità, un destino e una nuova religione.<sup>303</sup> Il suo *Weltmacht oder Niedergang* (potere mondiale o rovina) fu messianico nel suo ragionamento. Come scrisse Hannah Arendt, "la propaganda nazista era abbastanza ingegnosa da trasformare l'antisemitismo in un principio di autodefinizione".<sup>304</sup> L'elemento cruciale, sostiene Goldhagen, era che il popolo tedesco non solo chiudeva un occhio sulla violenza che si verificava nelle proprie comunità, ma alcuni parteciparono e molti lo avviarono. Questo è importante da ricordare poiché, sempre di più, la narrativa tedesca del dopoguerra sull'Olocausto è stata quella di porre il cappio di responsabilità per il genocidio attorno al collo di Hitler e del Reichskabinet, con la popolazione generale rappresentata come ingenui babbei e persino vittime di un selvaggio regime totalitario. Come sottolinea Tom Segev, le persone si unirono alle SA e alle SS per scelta. All'inizio i nazisti non potevano permettersi di pagare i membri della loro ala militare e molti nelle SA e SS dovettero acquistare le proprie uniformi.<sup>305</sup> La narrazione dei demoni nazisti e di una nazione tedesca vittimizzata è stata ulteriormente incoraggiata dai politici europei e americani del dopoguerra che, rendendosi conto che i tedeschi erano necessari alleati nella ricostruzione del commercio europeo e nell'istituzione della NATO, non potevano permettere che il popolo tedesco venisse ostracizzato o demonizzato.

La misura in cui i comuni tedeschi furono coinvolti in attività antisemite e conobbero il piano di sterminio è ancora fortemente contestata. È stato a lungo proposto che la persecuzione popolare contro gli ebrei non abbia trovato impeto fino a *Kristallnacht*, nel novembre 1938. Molti storici hanno contestato questo e recenti ricerche mostrano che, dopo l'elezione di Hitler, atti di vandalismo, confisca di proprietà ebraiche, umiliazioni pubbliche, percosse ed esecuzioni spontanee furono più diffuse di quanto si credesse inizialmente. Daniel Goldhagen illustra che nel quinquennio che precede la *Kristallnacht* i tedeschi comuni non erano contrari a causare danni fisici e persino assassinare gli ebrei.<sup>306</sup> Che la maggioranza dei tedeschi mostrasse tendenze antisemite non si può negare. Tuttavia, a parte coloro che erano ideologicamente motivati,

<sup>302</sup>Goldhagen, *Hitler's Willing Executioners*, p. 128.

<sup>303</sup>Si veda, per esempio, Hitler, *Mein Kampf*, trad. Ralph Manheim, Hutchison, 1969, p. 60: "Quindi oggi credo di agire in accordo con la volontà dell'Onnipotente Creatore: difendendomi contro l'ebreo, combatto per l'opera del Signore."

<sup>304</sup>Arendt, *The Origins of Totalitarianism*, p. 356.

<sup>305</sup>Segev, *Soldiers of Evil*, p. 3. Bertolt Brecht scrisse un breve dramma satirico su un uomo delle SA che mentiva ai suoi amici e alla sua fidanzata sul fatto che aveva dovuto acquistare in parte la sua uniforme, in "La Croce di gesso", in *Terrore e miseria del Terzo Reich*.

<sup>306</sup>Goldhagen, *Hitler's Willing Executioners*, pp. 92-7.



è dubbio che tale violenza venisse commessa nella conoscenza del futuro sterminio di tutti gli ebrei.

Lawrence L. Langer sostiene che astenersi dal confrontare determinati fatti sul popolo tedesco tra il 1933 e il 1945 significa evitare la realtà.<sup>307</sup> George Steiner ha dedicato gran parte dei suoi scritti alla risoluzione dell'enigma di come la Germania, "sede della civiltà europea", potesse produrre una tale frenesia di bestialità:

La tenebra non emerse nel deserto del Gobi o nelle foreste pluviali dell'Amazzonia. Sorse dall'interno e dal centro della civiltà europea. Il grido dell'assassinato risuonò nei paraggi delle università; il sadismo accadeva in strade non lontane da teatri e musei. Nel tardo XVIII secolo Voltaire aveva guardato con fiducia alla fine delle torture; il massacro ideologico doveva essere un'ombra bandita via. Nel nostro tempo, ai giorni nostri, gli altolocali luoghi dell'istruzione, della filosofia, dell'espressione artistica divennero la cornice di Belsen.<sup>308</sup>

Alvin H. Rosenfeld presenta un argomento persuasivo per spiegare perché un confronto con la realtà della psiche tedesca tra il 1933 e il 1945 rimanga così problematico. Ironia della sorte, si basa sul razzismo intrinseco degli europei caucasici. A differenza di altri autori di genocidi, come Stalin e i suoi scagnozzi, che potrebbero essere dichiarati "asiatici" o quantomeno "alieni/stranieri", i tedeschi erano europei caucasici. Rosenfeld sostiene che questa vicinanza invita a un'epifania personale spiacevole e indesiderata ed è una riflessione sgradevole sulla "supremazia" della cultura europea bianca.<sup>309</sup> Inoltre, ciò che ha evidenziato Hitler e il suo popolo fin dall'inizio è stato il fatto che i tedeschi istruiti lo elessero legalmente e continuarono a sostenerlo. L'attrazione popolare del nazismo fu segnata da strade affollate di gente esultante e sorridente. Hitler fu un leader totalitario amato dal suo pubblico.

Pertanto, quando mi riferisco agli esecutori, **intendo specificamente la nazione tedesca e quella austriaca**. Molti leader delle SS e dei nazisti, ad esempio Stangl, Eichmann e Hitler, erano austriaci di nascita. Il loro antisemitismo fu della varietà ideologica nazista, un antisemitismo a livello "industriale", un antisemitismo mai visto prima.

## Chi furono le vittime

Hitler immaginava un'Europa ariana. Non-ariani erano definiti i disabili mentali e fisici; i non-bianchi come neri, ebrei, zingari e bolscevichi "asiatici"; oppositori religiosi come i Testimoni di Geova; oppositori politici come comunisti e clero; e un'accozzaglia eterogenea di omosessuali e criminali. Tutti furono messi ai lavori forzati, affamati, torturati e assassinati. Dal 1941 in poi, gli ebrei furono mandati nelle camere a gas direttamente all'arrivo nei campi. Per quanto sgradevole possa sembrare, ad altri gruppi almeno "fu data una possibilità" di sopravvivenza. Agli ebrei no. L'antisemitismo fu al centro dell'ideologia di Hitler dai suoi primi discorsi di Monaco ed furono gli ebrei a subire l'ira più sadica dei nazisti. Gli ebrei furono cacciati e

<sup>307</sup>Langer, *Admitting the Holocaust*, p. 26.

<sup>308</sup>George Steiner, prefazione a *Language and Silence*, Penguin, 1969, pp. 13-17; pp. 14-15.

<sup>309</sup>Rosenfeld. *Imagining Hitler*, pp. 15-16.

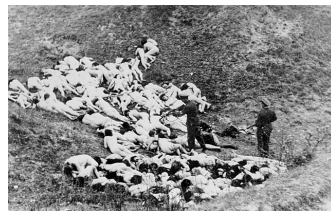
sterminati come topi. Emil L. Fackenheim sostiene che ciò che differenzia gli ebrei dalle altre vittime del nazionalsocialismo fu la natura immutabile dell'essere ebreo. Non si può diventare ebrei e non si può smettere di essere ebrei. La categoria è sia religiosa che razziale. I nazisti non tracciarono il limite a quegli ebrei convertiti ad altre fedi. Non c'era scampo e nessuna scelta aperta alle vittime. Il fatto che riserve straordinarie di manodopera, veicoli rotabili e materiali da costruzione si concentrassero sull'eliminazione degli ebrei proprio fino alla fine della guerra, quando la Germania era paralizzata economicamente, testimonia la centralità e la spietatezza della politica antisemita. La crociata per liberare l'Europa degli ebrei sfidò la logica.<sup>310</sup> Sfidò la logica perché fu una campagna fanatica e il fanatismo non può essere combattuto, negoziato o addirittura compreso.

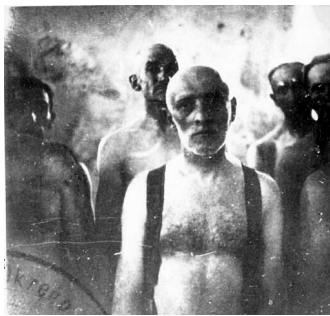
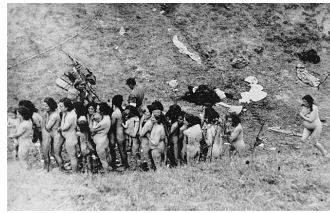
Ai più bassi livelli della politica e al più alto livello  
della spiritualità  
il silenzio non aiuta mai la vittima, il silenzio aiuta  
sempre l'aggressore.

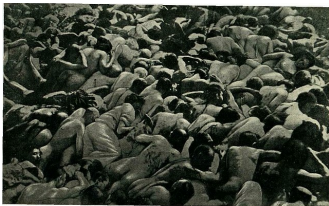
– Elie Wiesel

---

<sup>310</sup>Fackenheim, *Quest for Past and Future*, pp. 18-19.









---

# Bibliografia

## Teatro, Letteratura, Film e Critica d'arte

- Theodor W. Adorno, *Noten Zur Literatur*, III, Frankfurt-am-Main: Surhkamp, 1965.
- ——— *Aesthetic Theory*, London: Athione Press, 1977.
- ——— (con Max Horkheimer) *Dialectic of Enlightenment*, New York: Continuum, 1997.
- Glenda Abramson, *Modern Hebrew Drama*, London: Weidenfeld & Nicolson, 1979.
- Edward Alexander, *The Resonance of Dust. Essays on Holocaust Literature and Jewish Fate*, Columbus: Ohio State University Press, 1979.
- Arts Council of Great Britain, *Erwin Piscator: Political Theatre 1920-1966*, London: Arts Council of Great Britain Exhibition catalogue, 1969-70.
- Fouzi-el-Asmar, *The Image of Arabs in Israel. Palestinian-Arabs in Israeli Hebrew Commercial Childrens' Story Books*, Exeter University: Ph.D Thesis, 1984.
- Ilan Avisar, *Screening the Holocaust. Cinema's Images of the Unimaginable*, Bloomington: Indiana University Press, 1988.
- Mikhail Bakhtin, *Rabelais and his World*, Bloomington: Indiana University Press, 1984.
- A. F. Bance, *Weimar Germany. Writers and Politics*, Edinburgh: Scottish Academic Press, 1972.
- ——— *Hitler's War in German Fiction*, Keele: University of Keele, 1983.
- Roland Barthes, *Mythologies*, trad. Arnette Layers, London: Palladin (Grafton Books), 1987.
- Peter Bauland, ed., *The Hooded Eagle: Modern German Drama on the New York Stage*, New York: Syracuse University Press, 1968.
- Hans Peter Bayerdorfer, ed., *German Israeli Theatre Relations*, Tübingen: Niemayer Verlag, 1996.
- Linda Ben Zvi, ed., *Theatre in Israel*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 1997.
- Walter Benjamin, *Understanding Brecht*, trad. Anna Bostock, London: Unwin Bros, 1973.
- P. Bennett, *Ideology Against Art: An Analysis of the Works of Bertolt Brecht*, University of Warwick: Ph.D. Thesis, 1987.

- Eric Bentley, *The Storm Over The Deputy - Essays and Articles about Hochhuth's Explosive Drama*, New York: Grove Press, 1965.
- ——— *The Theatre of Commitment and Other Essays on Drama in our Society*, New York, 1968.
- ——— *The Brecht Commentaries, 1943-1960*, London: EyrefMethuen, 1981.
- Henri Bergson, *Laughter. An Essay on the Meaning of the Comic*, trad. Cloude-sley Bereton & Fred Rothwell, London: Macmillan & Co., 1913.
- Susan Blacher-Cohen, ed., *From Hester Street to Hollywood*, Bloomington: Indiana University Press, 1983.
- Monica Bohm-Duchen, ed., *After Auschwitz: Responses to the Holocaust in Contemporary Art*, London: Lund Humphries Publishers, 1995.
- M. A. Bond, *A Comparative Study of Postwar Radio Drama in Great Britain and West Germany*, University of Sussex: Ph.D. Thesis 1970/1.
- Hamida Bosmajian, *Metaphors of Evil: Contemporary German Literature in the Shadow of Nazism*, Iowa City: University of Iowa Press, 1979.
- P. R. Botheroyd, *Aspects of Third and First Person Narration and the Problems of Identity in Three Contemporary German Novels*, University of Birmingham: Ph.D Thesis, 1970/1.
- Hanns Braun, *The Theatre in Germany*, Munich: F. Bruckmann K. G., 1952.
- British Library, *Voices of the Holocaust*, London: British Library, 1993. Regi-strazione.
- Susan E. Cernyak-Spatz, *German Holocaust Literature*, New York: Peter Lang, 1985.
- Cecil W. Davies, *Theatre For the People: The Story of the Volksbühne*, Manche-ster:Manchester University Press, 1977.
- Sidra Dekoven-Ezrahi, *By Words Alone: The Holocaust in Literature*, London: University of Chicago Press, 1980.
- Peter Demetz, *After the Fire. Writing in the Gennanies, Austria and Switzerland*, New York:Harcourt, Brace, Jovanovich, 1992.
- Osman Durrani, Cohn Good, Kevin Hilliard eds, *The New Germany - Literature and Society after Unification*, Sheffield: Sheffield Academic Press, 1995.
- Martin Esslin, *Brecht: A Choice of Evils*, London: Methuen, 1959.
- ——— *The Theatre of the Absurd*, London: Penguin, 1961.
- Joachim Pest, *Hitler*, trad. Richard & Clara Winston, London: Weidenfeld & Nicolson, 1974.
- P. Franks, *Günter Grass and German Politics*, University of Warwick: Ph.D Thesis, 1978.
- Saul Friedlander ed., *Probing the Limits of Representation*, Cambridge: Cam-bridge University Press, 1992.
- John Fuegi, *The Essential Brecht*, Los Angeles: Hennessy & Ingalls inc., 1972.
- Glen W. Gadberry, *Theatre in the Third Reich - in the Prewar Years (Essays on Theatre in Nazi Germany)* Connecticut: Greenwood Press, 1995.
- H. F. Garten, *Modern German Drama*, London: Methuen & Co., 1959.
- Alvin Goldfarb, *Theatrical Activities in Nazi Concentration Camps*, City Univer-sity New York: Ph.D Thesis, 1976.
- Simon Halkin, *Modern Hebrew Literature*, New York: Schocken Books, 1950.
- J. D. Hind, *Ambivalent Polemicist - A Study of the Political and Philosophical Outlook of Rolf Hochhuth*, Nottingham University: Ph.D Thesis, 1980.



- Christopher Innes, *Modern German Drama - a Study in Form*, Cambridge: Cambridge University Press, 1979.
- G. N. Jackson, *Oppositional Literature in the DDR 1961-1977*, Cambridge University: Ph.D Thesis, 1985.
- Karl Jaspers, *Philosophy, Volumes 1-3*, trad. A. B. Ashton, Chicago: University of Chicago Press, 1970.
- ——— *Basic Philosophical Writings*, trad. Edith Ehrlich, Leonard H. Ehrlich, George B. Pepper, Athens, Ohio: Ohio University Press, 1986.
- ——— *The Origin and Goal of History*, trad. Michael Bullock, London: Routledge and Kegan Paul, 1953.
- Anton Kaes, *From Heimat to Hitler. The Return of History in Film*, Cambridge Massachusetts: Harvard University Press, 1989.
- Joza Karas, *Music in Terezin*, New York: Beaufort Books, 1985.
- Steven T. Katz, *The Holocaust in Historical Context, Volume 1: The Holocaust and Mass Death Before the Modern Age*, Oxford: Oxford University Press, 1994.
- Walter Kaufman, *Tragedy and Philosophy*, New Jersey: Princeton University Press University Press, 1968.
- Samuel Kinser, *Rabelais's Carnival, Text, Context, Metatext*, Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1990.
- Mendel Kohansky, *The Hebrew Theatre - Its First Fifty Years*, New York: Ktav Publishing House, 1969.
- Ernst Kris/ Hans Speier, eds, *German Radio Propaganda*, Oxford: Oxford University Press, 1944.
- Egbert Krispyn, *Style and Society in German Literary Expressionism*, Gainesville: University of Florida Press, 1964.
- ——— *Günter Eich*, Gainesville: University of Florida Press, 1971.
- ——— *Anti-Nazi Writers in Exile*, Athens: University of Georgia Press, 1978.
- T. M. Kuhn, *Politics and Literary Form in German Exile Drama 1933-39*, Oxford University: Ph.D. Thesis, 1986.
- N. Lande, *World War Two as Theatre*, Trinity University Dublin: Ph.D. Thesis, 1992.
- Beryl Lang, ed., *Writing and the Holocaust*, New York: Holmes & Meier, 1988.
- Lawrence L. Langer, *The Holocaust and the Literary Imagination*, New Haven: Yale University Press, 1975.
- ——— *Versions of Survival*, Albany: State University of New York Press, 1982.
- ——— *Art From the Ashes - a Holocaust Anthology*, Oxford: Oxford University Press, 1995.
- ——— *Admitting the Holocaust. Collected Essays*, Oxford: Oxford University Press, 1995.
- Erwin Leiser, *Nazi Cinema*, trad. Getrud Mander & David Wilson, London: Secker and Warburg, 1974.
- Emanuel Levy, *The Habima. Israel's National Theatre 1917-1977. A Study of Cultural Nationalism*, New York: Columbia University Press, 1979.
- L. Licht-Knight, *Reconstruction in the West German Theatre from the Nulistunde to the Currency Reform*, Warwick University: Ph.D. Thesis, 1986.
- Jean-François Lyotard, *The Differend: Phases in Dispute*, trad. George Van Den Abele, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988.

- Charles A. Madison, *Yiddish Literature - its Scope and Major Writers*, New York: Frederick Ungar, 1968.
- Siegfried Mandel, *Group 47. The Reflected Intellect*, Carbondale: Southern Illinois University Press, 1973.
- Franciszek Palowski, *The Making of Schindler's List. Behind the Scenes of an Epic Film*, Secaucus New Jersey: Carol Publishing Group, 1988.
- K. Stuart Parkes, *Society and the Individual in the Works of Martin Walser*, University of Bradford: Ph.D. Thesis, 197 1/2.
- ——— *Writers and Politics in West Germany*, London/Sydney: Croom Helm, 1986.
- Julian Petley, *Capital and Culture. German Cinema 1933-45*, London: British Film Institute, 1975.
- Robert L. Perkins, ed., *History and System. Hegel's Philosophy of History*, Albany: State University of New York Press, 1984.
- David Pike, *German Writers in Soviet Exile 1933-45*, Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1982.
- Anson Rabinbach & Jack Zipes, eds, *Germans and Jews Since the Holocaust*, New York: Holmes & Meier, 1986.
- Robert C. Reimer & Carol J. Reimer, *Nazi Retro Film. How German Narrative Cinema Remembers the Past*, Oxford: Macmillan International, 1992.
- M. Ramon, *Character and Theme in the Fiction of Three Israeli Authors*, Manchester University: Ph.D. Thesis, 1978.
- L. J. Rennison, *Roif Hochhuth's Interpretation of History and its Affect on the Content, Form and Reception of his Dramatic Work*, University of Durham: Ph.D. Thesis, 1991.
- Eric Rentschler, *German Film and Literature - Adaptation and Transformations*, London: Methuen 1986.
- J. M. Ritchie, *German Literature Under National Socialism*, Canberra: Croom Helm, 1983.
- Alvin H. Rosenfeld, *A Double Dying: Reflections on Holocaust Literature*, Bloomington: Indiana University Press, 1980.
- ——— *Imagining Hitler*, Bloomington: Indiana University Press, 1995.
- David G. Roskies, *Against the Apocalypse. Responses to Catastrophe in Modern Jewish Culture*, Cambridge Massachusetts: Harvard University Press, 1984.
- Judith Ryan, *The Uncomplete Past. Postwar German Novels and the Third Reich*, Detroit: Wayne State University Press, 1983.
- John Sandford, *New German Cinema*, London: Oswald Wolff, 1980.
- Claude Schumacher/Derek Fogg, eds, *Hochhuth's The Representative at the Glasgow Citizens*, Glasgow: Theatre Studies Publications in association with the Goethe Institute, 1988.
- ——— *Small is Beautiful*. Small Countries Theatre Conference, Glasgow International Federation for Theatre Research, 1990.
- W. G. Sebald, *A Radical Stage. Theatre in Germany in the 1970s and 1980s*, Oxford/New York/Hamburg: Berg Publishers, 1988.
- Martin Seymour-Smith, *Guide to Modern World Literature*, Vol. 2, London: Hodder & Stoughton, 1975.
- P.R. Simpson, *Patriots and Pacifists. The Experience of War as Reflected in Recent Contemporary Israeli Hebrew Literature*, Manchester University: Ph.D. Thesis, 1979.

- Gershon Shaked, ed., *Hebrew Writers: A General Directory*, Tel Aviv: Institute for the Translation of Hebrew Literature, 1993.
- Robert Skloot, *The Darkness We Carry. The Drama of the Holocaust*, Madison: University of Wisconsin Press, 1988.
- C. E. Smith, *Past Patterns and Present Problems: Art, Tradition and Society in Christa Wolfs Prose*, Manchester University: Ph.D. Thesis, 1986.
- George Steiner, *The Death of Tragedy*, London: Faber and Faber, 1961
- ——— *Language and Silence*, London: Penguin, 1979.
- Peter Thomson & Glendyr Sachs, *The Cambridge Companion to Brecht*, Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- P. M. Tillotson, *Essays on Günter Grass's Danzig Trilogy*, Exeter University: Ph.D. Thesis, 1990.
- A. E. Waine, *The Development of Martin Walser as Dramatist*, Lancaster University: Ph.D. Thesis, 1986.
- John Willett, *The Theatre of the Weimar Republic*, New York: Holmes and Meier, 1988.
- ——— *The Theatre of Bertolt Brecht. A Study from Eight Aspects*, London: Methuen, 1989.
- Arthur Williams, Stuart Parkes, Roland Smith, eds., *German Literature at a Time of Change 1989-1990. German Unity and German Identity in Literary Perspective*, Bern: Peter Lang/University of Bradford, 1991.
- C. E. Williams, *Writers and Politics in Modern Germany 1918-1945*, London: Hodder & Stoughton, 1977.
- Manfred Winke, ed., *Zentrum Bundesrepublik Deutschland Theater 1967-1982*, Berlin: International Theatre Institute, 1983.
- James E. Young, *Writing and Re-writing the Holocaust. Narratives and Consequences of Interpretation*, Bloomington: Indiana University Press, 1988.

## Testimonianze e Biografie

- Lucy Adelsberger, *Auschwitz. A Doctor's Story*, trad. Susan Ray London: Robson Books, 1996.
- Alan Adelson & Robert Lapidés, eds., *Lodz Ghetto: Inside a Community Under Siege*, New York: Viking Press, 1989.
- Jean Amry, *At the Mind's Limit: Contemplations by a Survivor of Auschwitz and its Realities*, trad. Sidney e Stella P. Rosenfeld, Bloomington: Indiana University Press, 1988.
- Edith Hahn Beer con Susan Dworkin, *The Nazi Officer's Wife. How One Jewish Woman Survived the Holocaust*, Little, Brown & Co., 1999.
- Bruno Bettelheim, *The Informed Heart. The Human Condition in Modern Mass Society*, London: Thames & Hudson, 1960.
- ——— *Recollections and Reflections*, London: Penguin, 1990.
- Christabel Bielenberg, *The Past is Myself*, London: Corgi Books, 1995.
- Ruth Bondy, "Elder of the Jews": *Jacob Edeistein of Theresienstadt*, trad. Evelyn Adel, New York, 1981.
- Alexander Donat, *The Holocaust Kingdom : A Memoire*, New York: Holt, Rinehardt and Winston, 1965.

- ——— *The Death Camp Treblinka. A Documentary*, New York: Holocaust Library/Schocken Books, 1979.
- Emil L. Fackenheim, *The Quest for Past and Future. Essays in Jewish Theology*, Bloomington: Indiana University Press, 1968.
- ——— *God's Presence in History. Jewish Affirmation and Philosophical Reflections from Bergen Belsen*, Jerusalem: World Jewish Congress of Jerusalem, 1975.
- ——— *To Mend the World. Foundation of Future Jewish Thoughts*, New York: Schocken Books, 1982.
- ——— *The Jewish Bible After the Holocaust*, Bloomington: Indiana University Press, 1992.
- Jack Fairweather, *The Volunteer. One Man, an Underground Army, and the Secret Mission to Destroy Auschwitz*, London: WH Allen, 2019.
- Eva Fleischner, cur., *Auschwitz: Beginning of a New Era? Reflections on the Holocaust*, KTAV Publ. House, 1977.
- Anne Frank, *Diary of a Young Girl, the Definitive Version*, curr. Otto H. Frank & Mirjam Pressler, trad. Susan Massotty, New York: Viking Press, 1997.
- Jacob Glatstein, *The Selected Poems of Jacob Glatstein*, New York: October House, 1972.
- Gerald Green, *The Artists of Terezin*, New York: Hawthorn Books inc.
- Ety Hillesum, *An Interrupted Life. The Diaries of Ety Hillesum 1941-1943*, cur. Arno Pomerans, New York: Pantheon Books, 1983.
- Gerald Jacobs, *Sacred Games*, London: Penguin, 1995.
- Alfred Kantor, *The Book of Alfred Kantor, an Artist's Journal of the Holocaust*, prefaz. John Wykert, London: Judy Piatkus, 1987.
- Chaim A. Kaplan., *The Warsaw Diary of Chaim A. Kaplan*, ed., Abraham I. Katsh, New York: Collier Books, 1965.
- Anita Lasker Wailfish, *Inherit The Truth 1939-45*, London: dim Books, 1996.
- Olga Lengyel, *Five Chimneys. The Story of Auschwitz*, New York: Ziff Davies, 1974.
- Primo Levi, *Survival in Auschwitz*, trad. Stuart Woolf, New York: Collier Books 1961.
- ——— *I sommersi e i salvati* (anche in *The Drowned and the Saved*, trad. Raymond Rosenthal, London: Abacus Books, 1989).
- ——— *Se questo è un uomo* (anche in *If This is a Man*, trad. Stuart Woolf, London: Vintage, 1996).
- Abraham Lewin, *A Cup of Tears - A Diary of the Warsaw Ghetto*, Anthony Polonsky, ed., trad. Christopher Hutton, Oxford: Basil Blackwell, 1988.
- Helen Lewis, *A Time to Speak*, Belfast: Blackstaff Press, 1992.
- Terence Des Pres, *The Survivor: An Anatomy of Life in the Death Camps*, New York: Washington Square Press, 1976.
- Emanuel Ringleblum, *Notes from the Warsaw Ghetto*, trad. Jacob Sloan, New York: Schocken Books, 1974.
- David Rousset, *The Other Kingdom*, trad. Raymond Guthrie, New York: Reynal & Hitchcock, 1947.
- Roman Vishniac, *A Vanished World*, New York: Alien Lane, 1983.
- Helen Volavkova, ed., *I Never Saw Another Butterfly: Children's Drawings and Poems from Terezin Concentration Camp 1942-1944*, New York, 1962.

- Simon Weisenthal, *The Murderers are Among Us*, London: Heineman, 1967.
- Binjamin Wilkomirski, *Fragments. Memories of a Childhood 1939-1948*, trad. Carol Brown Janeway, London: Picador, 1996.
- Aaron Zeitlin, ed., *Janusz Korczak Ghetto Diary*, New York: Holocaust Library, 1978.

## Storia e Politica

- Said K. Aburish, *Cry Palestine. Inside The West Bank*, London: Bloomsbury, 1991.
- Jonah Alexander, *International Terrorism. National, Regional and Global Perspectives*, New York/London: Praeger Publishers, 1976.
- Hannah Arendt, *Eichmann in Jerusalem. A Report on the Banality of Evil*, New York: Faber & Faber, 1963.
- ——— *The Origins of Totalitarianism* (III ediz.) London: George Allen & Unwin, 1967.
- H.M. Attorney General, *The Trial of Major War Criminals by the International Military Tribunal Sitting at Nuremberg in Germany*, London: Her Majesty's Stationary Office, 1946.
- ——— *Judgement of the International Military Tribunal for the Trial of German Major War Criminals (with the dissenting opinion of the Soviet Member 30 September and 1 October 1946)*, London: Her Majesty's Stationary Office, 1946.
- Stefan Aust, *The Baader-Meinhof Group – The Inside Story of a Phenomenon*, trad. Anthea Bell, London: The Bodley Head, 1987.
- Anon., *The German New Order in Poland*, London: Hutchison/the Polish Ministry of Information, 1942.
- Richard Baigent & Richard Leigh, *Secret Germany. Staffenberg and the Mystical Crusade Against Hitler*, London: Penguin, 1992.
- H. E. Barker, *The Legal System of Israel*, Israel/London: Israel Universities Press, 1968.
- Yehuda Bauer, *Flight and Rescue: Brichah*, New York: Random House, 1970.
- Jillian Becker, *Hitler's Children. The Story of the Baader-Meinhof Gang*, London: Michael Joseph, 1977.
- Walter Benjamin, *Illuminations*, ed. Hannah Arendt, trad. Harry Zohn, London: Fontana, 1973.
- Doris Bergen, *The Holocaust. A New History*, Tempus, 2008.
- Volker Rolf Berghahn, *Modern Germany: Society, Economy and Politics of the Twentieth Century*, Cambridge: Cambridge University Press, 1982.
- Randolph L. Braham, *The Politics of Genocide, The Holocaust in Hungary*, New York: Columbia University Press, 1981.
- Richard Breitman, *The Architect of Genocide. Himmler and the Final Solution*, London: The Bodley Head, 1991.
- Christopher R. Browning, *The Final Solution and the German Foreign Office*, New York/London: Holmes & Meier, 1978.
- ——— *Ordinary Men. The Men of Police Battalion 101*, London: Aaron Asher (Harper Collins), 1992.

- Alan Bullock, *Hitler and Stalin. Parallel Lives*, London: Fontana, 1993.
- J. S. Conway, *The Nazi Persecution of the Churches*, London: Weidenfeld & Nicolson, 1968.
- Lucy Dawidowicz, *The War Against the Jews, 1939-45*, London: Harmondsworth, 1976.
- Helmut Diwald, *Geschichte der Deutschen*, Frankfurt-am-Main: Surhkamp, 1978.
- Yair Evron, *The Middle East*, London: Elek, 1973.
- Constantine Fitzgibbon, *Denazification*, London: Michael Joseph, 1969.
- Mary Fuibrook, *The Two Germanies. 1945-90 Problems of Interpretation*, London: Macmillan, 1992.
- G. M. Gilbert, *Nuremberg Diary*, London: Eyre & Spottiswoode, 1978.
- ——— *The Psychology of Dictatorship*, New York: The Ronald Press Co., 1950.
- Martin Gilbert, *The Holocaust. The Jewish Tragedy*, London: Fontana Collins, 1986.
- ——— *The Righteous. The Unsung Heroes of the Holocaust*, Doubleday, 2002.
- George Ginsburgs & V. N. Kudriavtsev, eds., *The Nuremberg Trial and International Law*, Dordrecht/Boston/London: Martinus Nijhoff Publishers, 1990.
- Sheldon Glueck, *War Criminals - Their Prosecution & Punishment*, New York: Alfred A. Knopf, 1944.
- Daniel Goidhagen, *Hitler's Willing Executioners – Ordinary Germans and the Holocaust*, London: Viking, 1996.
- Victor Gollancz, *The Case of Adolf Eichmann*, London: Victor Gollancz, 1961.
- J. T. Gross, *Polish Society Under German Occupation*, New Jersey: Princeton University Press, 1979.
- Louis Hagen, *The Mark of the Swastika*, London: Corgi, 1965.
- E. C. Helmreich, *The German Churches Under Hitler*, Detroit: Wayne State University Press, 1979.
- Raul Hilberg, *The Destruction of European Jews*, Chicago: Quadrangle Books, 1961.
- ——— *Perpetrators, Victims and Bystanders: The Jewish Catastrophe 1933-1945*, London: Lime Tree, 1993.
- Adolf Hitler, *Mein Kampf*, trad. Ralph Manheim, London: Hutchison, 1969.
- H. Höhne, *The Order of the Death's Head: The Story of Hitler's SS*, London: Secker & Warburg, 1969.
- E. L. Horrize, *Forced Labour in Nazi Germany*, New Jersey: Princeton University Press, 1968.
- Pierre Joffroy, *A Spy for God*, New York: Harcourt/Brace, 1961.
- Christa Kamenetsky, *Children's Literature in Hitler's Germany*, Athens, Ohio: Ohio University Press, 1984.
- Jan Karski, *The Story of a Secret State*, Boston: Houghton Mifflin Co. 1944.
- Alan Kramer, *The West German Economy 1945-1955*, New York: Berg Publishers, 1991.
- Hermann Kurthen, Werner Bergmann, Rainer Erb, curr., *Antisemitism and Xenophobia in Germany after Reunification*, New York/Oxford: Oxford University Press, 1997.
- Eugene Kogon, *The Theory and Practice of Hell*, trad. Heinz Norden, New York: Octagon Books (Farrar, Strauss & Giroux), 1973.

- Abba Kovner/Amos Oz, eds, *The Seventh Day. Soldiers Talk about the Six Day War*, London:Penguin, 1971.
- Walter Laqueur, *Confrontation*, London: Wildwood/Abacus House, 1974.
- ——— *The Terrible Secret*, London: Weidenfeld & Nicolson, 1988.
- ——— *The Age of Terrorism*, London: Weidenfeld & Nicolson, 1987.
- G. J. W. Lavy, *Development of Relations Between the Federal Republic of Germany and the State of Israel 1952-1975*, London School of Economics: Ph.D. Thesis, 1988.
- Erwin Leiser, *A Pictorial History of Nazi Germany*, London: Pelican, 1962.
- Nora Levin, *The Holocaust: The Destruction of European Jewry 1933-45*, New York:Schocken Books, 1968.
- Günter Lewy, *The Catholic Church and Nazi Germany*, London: Weidenfeld and Nicolson, 1964.
- P. J. Lyons, *Literary and Theological Responses to the Holocaust*, University of Bristol: Ph.D. Thesis, 1989.
- Jean François Lyotard, Jean François Lyotard. *Political Writings*, trad. Bill Readings & Kevin Paul Geiman, London:University of California Press, 1993.
- Charles Maier & Günter Bischoff, *The Marshall Plan and Germany*, New York/Oxford: Berg Publishers (St Martin's Lane Press), 1991.
- Judith Matras, *Social Change in Israel*, Chicago: Aldine Publishing Co., 1965.
- Herbert C. Mayer, *The German Recovery and the Marshall Plan*, Bonn: Atlantic Forum, 1969.
- Bernd Nauman, *Auschwitz*, trad. Jean Steinberg, London: Pall Mall Press, 1966.
- A. J. Nicholls, *Weimar and the Rise of Hitler*, London: Macmillan, 1986.
- Bernard Newman, *The Story of Poland*, London/Melbourne: Hutchinson & Co. Ltd, 1940.
- Amos Oz, *The Slopes of Lebanon*, trad. Maurie Goldberg-Bartura, London: Vintage, 1991.
- Karl Popper, *The Poverty of Historicism*, London: Routledge, 1972.
- Gerald Reitlinger, *The Final Solution. The Attempt to Exterminate the Jews of Europe 1939-1945*, New York: Barnes, 1961.
- A. Rhodes, *The Vatican in the Age of Dictators*, London: Hodder & Stoughton, 1973.
- Hugh Trevor Roper, *The Last Days of Hitler*, London: Macmillan & Co. Ltd, 1947.
- M.D. Ross, *German, Russian and Communist Elements in Education in East Germany*, University of Bristol: Ph.D. Thesis, 1973.
- Jean Paul Sartre, *Anti-Semite and the Jew*, trad. George J. Becker, New York: Schocken Books, 1948.
- K. Schleunes, *The Twisted Road to Auschwitz. Nazi Policies Towards German Jews*, Chicago/London: University of Illinois Press, 1970.
- A. Schweitzer, *Big Business in the Third Reich*, Bloomington: Indiana University Press, 1964.
- Tom Segev, *Soldiers of Evil*, London: Grafton Books, 1990.
- Gita Sereny, *Into That Darkness*, London: André Deutsche, 1974.
- Yoram Sheftal, *The Demjanjuk Affair. The Rise and Fall of a Show Trial*, trad. Chaim Watzman, London: Victor Gollancz, 1994.

- Peter Sichrovsky, *Born Guilty. The Children of the Nazis*, trad. Jean Steinberg, London: I. B. Taurus and Co., 1988.
- Stuart Sim, *Jean François Lyotard*, London: Prentice Hall/Harvester Wheatsheaf (Simon & Schuster) 1996.
- Robert Slater, *Rabin of Israel*, London: Robson Books, 1977.
- Bradley F. Smith, *The American Road to Nuremberg. The Documentary Record 1944-45*, Stanford University California: Hoover Institute Press, 1982.
- Albert Speer, *Inside the Third Reich*, trad. Richard & Clara Winston, London: Weidenfeld & Nicolson, 1970.
- James Stern, *The Hidden Damage*, New York: Harcourt Brace, 1947.
- Un Suhi, *They Fought Back. The Story of Jewish Resistance in Nazi Europe*, New York: Crown, 1967.
- Charles W. Sydnor Jr, *Soldiers of Destruction. The SS Death's Head Division 1933-45*, Princeton University Press, 1977.
- Uriel Tal, *Christians and Jews in Germany*, trad. Noah Jonathan Jacobs, Ithaca: Cornell University Press, 1975.
- Isaiah Trunk, *Judenrat: The Jewish Councils in Eastern Europe Under Nazi Occupation*, Lincoln: University of Nebraska Press, 1972.
- T. E. Vadney, *The World Since 1945*, London: Penguin, 1992.
- Pierre Vidal-Naquet, *Assassins of Memory: Essays on the Denial of the Holocaust*, trad. Jeffrey Mehlmann, New York: Columbia University Press, 1992.
- Ed Vulliamy, *Seasons in Hell. Understanding Bosnia's War*, London: Simon & Schuster, 1993.
- Robert S. Wistrich, *Antisemitism. The Longest Hatred*, Thames Methuen, 1991.
- Robert K. Woetzel, *The Nuremberg Trials in international Law*, London: Stevens & Sons Ltd, 1962.
- Michael Wolffsohn, *Eternal Guilt? Forty Years of German-Jewish Relations*, trad. Douglas Bukovy, New York: Columbia University Press, 1993.
- I. L. Wollaston, *A Comparative Study of Jewish and Christian Responses to the Holocaust*, Durham University: Ph.D. Thesis, 1989.

## Romanzi e Drammi

- Yehuda Amichai, *Bells and Trains*, trad. Aubrey Hodes in *Midstream* Vol. 12 (Ottobre 1966), pp. 55-66.
- Yehuda Amichai, *Not of This Time, Not of This Place*, London: Valentine Mitchell, 1973.
- Dan Ben Arnotz, *To Remember, To Forget*, trad. Zeva Shapiro, Philadelphia: The Jewish Publication Society of America, 1979.
- Bruno Apitz, *Naked Among the Wolves*, Frankfurt-am-Main: Roderberg, 1984.
- Aharon Appelfeld, *The Immortal Bartfuss*, trad. Jeffrey Green, New York: Weidenfeld and Nicolson, 1988.
- Hanoach Bartov, *Each Had Six Wings*, Tel Aviv: World Zionist Organization Department of Education and Culture and Institute for the Translation of Hebrew Literature, 1974.
- ——— *The Brigade*, trad. David S. Segal, London: MacDonald, 1969.



- Jurek Becker, *Jacob The Liar*, trad. Melvin Kornfield, New York: Harcourt, Brace, Jovanovich, 1975.
- Dahn Ben Amotz, *To Remember, To Forget*, trad. Ziva Shapiro, Philadelphia: Jewish Publication Society of America, 1979.
- Thomas Bernhard, *Histrionics – Three Plays*, trad. Peter Jansen & Kenneth Northcott, London: Quartel Books, 1991.
- ——— *The Hunting Party*, trad., Gitta Honegger, New York: Performing Arts Journal, Vol. V., No. 1(1980), pp.101-31.
- ——— *Eve of Retirement. A Comedy of the German Soul*, trad. Janos Bruck, n.d., inedito.
- Heinrich Boll, *The Train was on Time*, London: Penguin, 1979.
- ——— *And Where Were You Adam*, London: Penguin, 1979.
- ——— *Absent Without Leave and Other Stories by Heinrich Boll*, trad. Leila Vennewitz, London: Calder & Boyars, 1972.
- ——— *Billiards at Half Past Nine*, trad. Patrick Bowles, London: Jupiter Books (John Calder), 1961.
- ——— *The Lost Honour of Katherina Blum*, trad. Ulrike Hanna Meinhof & Ruth Rath, London: Nelson & Sons, 1984.
- ——— *Group Portrait With a Lady*, trad. Leila Vennewitz, New York: McGraw Hill Books, 1973.
- Josef Bor, *The Terezin Requiem*, trad. Edith Pargeter, London: Heinemann, 1963.
- Wolfgang Borchert, *The Man Outside*, trad. David Porter, London: Calder & Boyars, 1952.
- ——— *The Sad Geraniums*, trad. Keith Hamnett, London: Calder & Boyars, 1974.
- Tadeusz Borowski, *This Way for the Gas, Ladies and Gentlemen*, trad. Barbara Vedder, London: Penguin, 1976.
- Bertolt Brecht, *Roundheads and Peakheads*, trad. N. Goold-Verschoyle, in *Jungle of the Cities and Other Plays*, New York: Grove Press, 1966.
- ——— *The Jewish Wife and Other Short Stories*, trad. Eric Bentley et al., New York: Grove Press, 1965.
- ——— *Fear and Misery of the Third Reich*, in Brecht's: *Plays 2*, trad. Ralph Manheim, London: Methuen, 1987.
- ——— *The Resistible Rise of Arturo Ui*, trad. Ralph Manheim, London: Methuen, 1992.
- T. Carmi & Dan Pagis, *Selected Poems of T. Carmi & Dan Pagis*, trad. Stephen Mitchell, London: Penguin, 1976.
- Charlotte Delbo, *Who Will Carry the Word?* in Robert Skloot *Theatre of the Holocaust*, Madison: University of Wisconsin Press, 1982.
- Günter Eich, *The Girls From Viterbo*, trad. Michael Hamburger in *Prism International*, Vol. 13. (Summer 1973), pp. 23-64.
- ——— *Dreams*, in Everett, Frost & Herzfeld-Sanders, curr., *German Radio Plays*, New York:Continuum, 1991.
- Franz Fühmann, *The Fallen Angel*, adatt. di Manfred Weber, trad. Anthony Vivis, London:Rosica Cohn Ltd, 1990.
- Max Frisch, *Andorra*, trad. Michael Bullock, London: Eyre Methuen, 1976.
- Leah Goldberg, *The Lady of the Castle*, trad. T. Carmi, Tel Aviv: Institute for the Translation of Hebrew Literature, 1974.

- Frances Goodrich & Albert Hackett, *The Diary of Anne Frank*, London: Samuel French, 1958.
- Haim Gouri, *The Chocolate Deal*, trad. Seymour Simckes, New York: Holt, Rinehart & Winston, 1968.
- Günter Grass, *The Tin Drum*, trad. Ralph Manheim, Harmondsworth: Penguin, 1965.
- ——— *Cat and Mouse*, trad. Ralph Manheim, London: Penguin, 1966.
- ——— *Dog Years*, trad. Ralph Manheim, London: Penguin/Secker & Warburg, 1965.
- ——— *Four Plays*, London: Secker & Warburg, 1967.
- ——— *Call of the Toad*, trad. Ralph Manheim, London: Secker & Warburg, 1992.
- Gerald Green, *Holocaust*, New York: Bantam Books, 1978.
- Hank Greenspan, *Remnants*, Michigan, 1991, unpublished.
- David Grossmann, *See: Under Love*, trad. Betsy Rosenberg, London: Pan Books/Jonathan Cape, 1990.
- ——— *Sleeping on a Wire - Conversations with Palestinians in Israel*, trad. Chaim Watzman, London: Farrar, Strauss & Giroux! Jonathan Cape, 1992.
- Dr Yossi Hadar, *Biboff*, trad. Isaiah Bar-Yaakov, London: British Library Modern Playscript 5420.
- Haim Hazaz, *The Sermon* in Joel Blocker *A Selection of the Best Contemporary Hebrew Writing*, New York: Schocken Books, 1962.
- Roif Hochhuth, *The Representative*, trad. Robert David Macdonald, London: Methuen, 1963.
- Fritz Hochwälder, *The Public Prosecutor* in *The Public Prosecutor and Other Plays*, trad. Kitty Black, New York: Ungar, 1980.
- Danny Horowitz, *Uncle Arthur*, Tel Aviv 1967, inedito.
- ——— *Cherli Ka Cherli*, in Herbert S. Joseph, cur., *Modern Israeli Drama - an Anthology*, London/Toronto: Farleigh Dickinson, 1984.
- Yoram Kaniuk, *Adam Resurrected*, trad. Semour Simckes, London: Chatto & Windus, 1971.
- Manfred Karge, *The Conquest of the South Pole & Man is Man*, trad. Anthony Vivis, London: Methuen/Royal Court, 1988.
- Heinar Kipphardt, *Joel Brandt, die Geschichte eines Geschäfts*, Frankfurt-am-Main: Surhkamp, 1964.
- ——— *In the Case of J. Robert Oppenheimer*, trad. Ruth Speirs, London: Methuen, 1967.
- ——— *Bruder Eichmann, Schauspiel und Materialien*, Hamburg: Rowohlt, 1986.
- ——— *Brother Eichmann*, trad. Roy Kift, unpublished, 1983.
- Abba Kovner, *A Canopy in the Desert*, trad. Shirley Kaufman, University of Pittsburgh Press, 1973.
- Abba Kovner e Nelly Sachs, *Selected Poems*, London: Penguin, 1971.
- Aaron Kramer, ed., *A Century of Yiddish Poetry*, Ontario: Cornwall Books, 1989.
- Eric Kuby, *Hitlers Letzte Festung*, Hamburg Radio Archive, 1952.
- Elizabeth Langgasser, *The Quest*, trad. Jane Bannard Greene, New York: Alfred Knopf, 1953.
- Siegfried Lenz, *The German Lesson*, trad. Ernst Kaiser/Eithene Wilkins, New York: Hill & Wang, 1972.

- Motti Lerner, *Kastner*, trad. Imre Goldstein, in Michael Taub, cur., *Israeli Holocaust Drama*, New York: Syracuse University Press, 1996.
- Hanoch Levin, *The Sufferings of Job*, trad. Barbara Harshav, in *Modern Israeli Drama*, ed., Michael Taub, Portsmouth, New Hampshire: Heineman Educational Books Inc., 1993.
- Thomas Mann, *Order of the Day*, trad. Loewe Porter, New York: Alfred Knopf, 1942.
- Thomas Mann, *Doctor Faustus: The Life of the Composer Adrian Leverskuhn as Told by a Friend*, trad. H. T. Lowe-Parker, London: Penguin, 1968.
- Aharon Megged, *Fortunes of a Fool*, trad. Aubrey Hodes, London: Random House & Gollancz, 1962.
- ——— *Hannah Senesh*, in *Modern International Drama* (1993) Vol. 27, No. 1, pp.101-34.
- ——— *Living on the Dead*, trad. Misha Louvish, London: Jonathan Cape & McColl, 1970.
- Gerlind Reinshagen, *Sunday's Children (Sonntagskinder)*, trad. Tinch Minter/Anthony Vivis, London: Rosica ColinLtd, 1988.
- Uri Orlev, *The Lead Soldiers*, trad. Hillel Halkin, London: Peter Owen, 1979.
- Nelly Sachs, *O, The Chimneys*, New York: Farrar, Straus, Giroux, 1967.
- ——— *Eli: A Mystery Play on the Sufferings of Israel*, trad. Christopher Holme in ed. Elinor Fuchs, *Plays of the Holocaust: an International Anthology*, New York: The Communications Group, 1987.
- Anna Seghers, *The Seventh Cross*, trad. James A. Gaiston, London: Hamish Hamilton 1943.
- Ernst Schabel, *Anne Frank: A Portrait in Courage*, trad. Richard e Clara Winston, London/New York: Harcourt, Brace, World inc., 1958.
- ——— *Anne Frank: Spur Eines Kindes*, Hamburg Radio Archive, 1958.
- Rolf Schneider, *The Wild Justice*, trad. David Porter, Edinburgh: National Library of Scotland, Traverse Theatre Archives, DEP 256 Box 59.
- Moshe Shamir, *He Walked in the Fields*, in Herbert S. Joseph, cur., *Modern Israeli Drama - an Anthology*, London/Toronto: Farleigh Dickinson University Press, 1984.
- Josef Skvorecky, *The Base Saxophone*, London: Pan Books, 1980.
- Joshua Sobol, *The Night of the Twentieth*, trad. Chanah Hoffman, Tel Aviv: Institute for the Translation of Hebrew Literature, 1978.
- ——— *The Palestinian Girl (Shooting Magda)*, trad. Miriam Schlesinger, inedito, 1985.
- ——— *Ghetto*, trad. David Lan, London: Nick Hem Books, 1989.
- ——— *Adam*, trad. Miriam Schlesinger, inedito, 1990.
- ——— *Underground*, trad. Miriam Schlesinger, inedito, 1990.
- Martin Sperr, *Tales From the Landshut*, trad. Anthony Vivis, London: Methuen, 1969.
- Abraham Sutzkever, Abraham Sutzkever. *Selected Poetry and Prose*, trad. Barbara & Benjamin Harshav, Berkely: University of California Press, 1991.
- Hans Jurgen Syberberg, *Hitler: A Film From Germany*, trad. Joachim Nuegrochel, Manchester: Carcanet New Press, 1982.
- Erwin Sylvanus, *Korczak und die Kinder*, Hamburg: Rowohit, 1978.

- ——— *Dr Korczak and the Children*, in curr., Michael Benedikt/George E. Well-warth, *Postwar German Theatre*, London: Macmillan, 1968, pp. 116-157.
- Wladyslaw Szpilman, *The Pianist. The Extraordinary Story of One Man's Survival in Warsaw, 1939-45*, Victor Gollancz, 1999.
- George Tabori, *The Cannibals*, in Robert Skloot, *The Theatre of the Holocaust*, Madison: University of Wisconsin Press, 1982.
- ——— *Mein Kampf Farce*, London: British Library Modern Playscripts, n.d. Jubiläum, Berlin: Gustav Kiepenheuer Verlag, 1982.
- Martin Walser, *Rabbit Race*, in Martin Walser *Plays*, Vol. 1, London: John Calder, 1963.
- ——— *Heimatkinde*, Frankfurt-am-Main: Surhkamp, 1968.
- Peter Weiss, *Mein Ortschaft*, Frankfurt-am-Main: Surhkamp, 1965.
- ——— *The Investigation*, trad. Alexander Cross, London: John Calder, 1963.
- Franz Werfel, *The Forty Days of Musa Dagh*, trad. Geoffrey Dunlop, New York: Viking Press: 1934.
- ——— *Jacobowsky and the Colonel*, trad. Gustave O. Ant, New York: Viking Press, 1944.
- Ernst Wiechert, *The Forest of the Dead*, trad. Ursule Stechow, London: Victor Gollancz, 1947.
- Elie Wiesel, *Night*, trad. Stella Rodway, New York: Avon Books, 1971.
- ——— *The Fifth Son*, trad. Marion Wiesel, New York: Viking Press, 1985.
- ——— *The Trial of God as it was held on February 25 1648 in Sham gorod*, trad. Marion Wiesel, New York: Schocken Books, 1986.
- ——— *Legends of Our Time*, New York: Schocken Books, 1986.
- Christa Wolf, *A Model Childhood*, trad. Ursule Molinaro & Hedwig Rappolt, London: Virago Press, 1982.
- Friedrich Wolf, Professor Mamlock, trans. Anne Bromberger, New York: Universum Publishers and Distributors, 1935.
- A. B. Yehoshua, *A Night in May*, trad. Miriam Arad, Tel Aviv: Institute for the Translation of Hebrew Literature, 1974.
- Richard Zimler, *The Warsaw Anagrams*, Corsair, 2009.
- Ben Zion Tomer, *Children of the Shadows*, trad. Hillel Halkin, Tel Aviv: Institute for the Translation of Hebrew Literature, 1982.
- Carl Zuckmayer, *The Devil's General*, trad. Ingrid G. Gilbert & William F. Gilbert, in cur. Haskill M. Block, *Masters of Modern Drama*, New York: Random House, 1962.
- ——— *A Part of Myself*, trad. Richard & Clara Winston, New York: Harcourt, Brace, Jovanovich, 1970.
- ——— *Three Stories*, cur., D. Barlow, Oxford: Oxford University Press, 1963.

## Articoli

- M. A. Bond, "Some Reflections on the German Horspiele", *New German Studies*, Vol.4. No.1, (Primavera 1976) pp. 9 1-100.
- Denis Calandra, "Politicized Theatre: The Case of Rainer Werner Fassbinder's *Garbage, the City and Death*", in *Modern Drama* (31 settembre 1988), pp. 420-8.

- Oliver Claussen, "Weiss Propagandist and Weiss Playwright", *New York Times Magazine*, (2 ottobre 1966).
- Quentin Curtis, "Lest We Forget", *Independent on Sunday* (13 febbraio 1994), pp. 18-23.
- Nicolas Eisner, "Theatertheater/Theaterspiele; The Plays of Thomas Bernhard", *Modern Drama*, Vol. 30 (March 1987), pp. 104-114.
- Martin Esslin, "Dürrenmatt - Merciless Observer", *Plays and Players* (Marzo 1963), pp.15-16.
- Martin Esslin, "A Drama of Disease and Derision. The Plays of Thomas Bernhard", *Modern Drama*, Vol. 33 (1980-81), pp. 367-384
- Gottfried Fischborn, "The Drama of the German Democratic Republic since Brecht. An Outline", trad. Peter Harris/Pia Kieber, *Modern Drama*, Vol. 23 (1980-81) pp. 422-34.
- Glen W. Gadberry, "Nazi Germany's Jewish Theatre", in *Theatre Survey*, Vol. 21.1 (1980), pp. 15-32.
- W. Stephen Gilbert, "Man to Man at the Royal Court", *Plays and Players*, (Febbraio 1988), pp. 26-7.
- Alvin Goldfarb, "Theatrical Activities in Nazi Concentration Camps", *Performing Arts Journal*, Vol. 1, No. 2, (Fall, 1976), pp. 3-11.
- Cohn H. Good, "The Linguistic Divisions of Germany - Myth or Reality?", *New German Studies*, Vol. 2, No. 1, (Primavera 1974), pp.96-115.
- Ursula Grutzmacher, "Jubiläum", *Theater Heute*, Vol. 2 (Febbraio 1983), p.36.
- Gitta Honegger, "Tales From the Imperial City", *Performing Arts Journal*, Vol. 11, No. 2 (1988), pp. 45-61.
- Hannah Hurtzig, "The Passive Spectator Does Not Exist. Interview with David Ma'ayan" *Theaterschrift*, Vol. 5 (August 1993), pp. 248-63.
- Edward Isser, "The Antecedents of American Holocaust Drama and the Transformation of Werfel's Jacobowsky and the Colonel", *Modern Drama*, Vol. 34. (Dicembre 1991), pp. 513-21.
- Gad Kaynor, "Resurrection of the Holocaust Experience Through its Theatrical Profanation on the Israeli Stage; The Paradigm of Adam Resurrected", doc. presentato a *The Shoah and Performance Conference*, Glasgow, 1995.
- Christine Kiebuszinska, "The Scandal-Maker; Thomas Bernhard and the Reception of Heldenplatz", *Modern Drama*, Vol. 38. (Autunno 1995), pp. 378-88.
- Roy Kift, *Comedy in the Holocaust: Reality and Illusion in the Theresienstadt Cabaret*, doc. presentato a *The Shoah and Performance Conference*.
- Bettina Knapp, "Interview with Martin Walser", *Modern Drama*, Vol. 13 (1970-1), pp. 3 16-23.
- Dan Laor, 'Theatrical Interpretations of the Shoah: Image and Counter-Image', doc. presentato a *The Shoah and Performance Conference*.
- Simon Levy, "The Voice of the Brother's Blood Crieth Unto Me" - A Comparative Study of Hebrew and German Holocaust Radio Plays', *JTD - Haifa University Studies in Theatre and Drama*, Vol. 1 (Autunno 1995), pp. 85-94.
- Jeanette R. Malkin, "In Praise of Resentment: Thomas Bernhard, Jews, Heldenplatz", doc. presentato a *The Shoah and the Theatre Conference*.
- Andrei S. Markovits & Christopher S. Allen, 'Holocaust on German TV: A Special Report', *The Jewish Frontier* (April 1979), pp. 13-17.

- David MacDowall, 'Maps and Histories', *Sight and Sound* (Supplement), Issue 12 (1992), pp. 6-13.
- Horst Mewes, 'The New German Left', *New German Critique*, Vol. 3 (Fall 1974), pp. 22-41.
- Marion Milne, 'Testimony Spoken in Silence', *Independent on Sunday* (14 novembre 1993), pp. 76-7.
- Tinch Minter/Anthony Vivis, 'What Karge is After', *Plays and Players* (Dicembre 1987), pp. 77.
- Erica Munk, 'A Sarajevan Interview', *Theatre*, Vol. 24, No. 3, pp. 9-13 (1993).
- Irmeli Niemi, 'Peter Weiss and Documentary Theatre. Song of a Scarecrow', *Modern Drama*, Vol. 16 (1973), pp. 29-34.
- Oxford University Press/U.S. Holocaust Memorial Museum, *Holocaust and Genocide Studies*, Vol. 9, No. 1 (Primavera 1995).
- Michael Patterson, "Bewältigung der Vergangenheit" or "Überwältigung der Befangenheit" Nazism and the War in Postwar German Theatre', *Modern Drama*, Vol. 33, (Marzo 1990), pp. 120-28.
- Vivian M. Patraka, "Lillian Heilman's Watch on the Rhine: Realism, Gender and Historical Crisis", in *Modern Drama*, Vol. 32 (1989) pp. 128-45.
- Penguin Publications, "Krauts!", *Granta*, Vol. 42 (Inverno 1992), London: Penguin.
- Joan Phillips, 'Bosnia: A Mess Made in the West', *Living Marxism*, No. 56. (Giugno 1993), pp. 20-8.
- Henning Rischbieter, "Neue Chancen für das Zeitstück?", *Theater Heute* (Aprile 1963), pp. 8-14.
- Rebecca Rovit, "Emerging from the Ashes - The Theatre Akko Centre Opens its Gates to Auschwitz", *The Drama Review*, Vol. 37., No. 2 (Estate 1993), pp. 161-173.
- Corina Schoef, 'Hebrew Holocaust Theatre', doc. presentato a *The Shoah and Performance Conference*.
- Peter Steinberg, "Moving into the 80s. German Theatre a Decade after Brecht's Death", *Modern Drama*, Vol. 23 (1980-81), pp. 393-403.
- Alexander Stilimark, "Brother Eichmann - The Story of an Awkward Relationship", doc. presentato a *The Shoah and Performance Conference*.
- Jennifer Taylor, "The Dilemma of Patriotism in German Plays of the Second World War", *New German Studies*, Vol. 9., No. 1 (Primavera 1981).
- N. L. Thomas, Oskar - 'The Unreliable Narrator in Günter Grass's Die Blechtrommel', *New German Studies*, Vol. 3, No. 1 (Primavera 1975).
- Mirko Tuma, "Memories of Theresienstadt", *Performing Arts Journal*, Vol. 1, No. 2 (Autunno, 1976), pp. 12-18.
- Dan Urian, "Arbeit Macht Frei in Toitland Europe (Work Through Freedom in the Deatbland of Europe) Theatre Centre, Akko, Israel", in *Theatre Forum*, Vol. 3 (1993), pp. 60-6.
- Renate Usmiani, "The Invisible Theater: The Rise of Radio Drama in Germany after 1945", *Modern Drama*, Vol. 13 (1970-71), pp. 259-69.
- Ian Wallace, "Teacher or Preacher? The Role of the Writer in the GDR", *New German Studies*, Vol. 10, No. 1 (Primavera 1982), pp. 1-20.
- Kenneth S. Whitton, "Afternoon Conversation with an Uncomfortable Person - Friedrich Dürrenmatt Interviewed", *New German Studies*, Vol. 2, No. 1 (Primavera 1974), pp. 14-30.

## Collegamenti esterni

- *Olocausto*, su *Treccani.it* – Enciclopedie on line, Istituto dell'Enciclopedia Italiana
- *Olocausto*, in *Enciclopedia Italiana*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana
- *Olocausto*, in *Dizionario di storia*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2010
- La persecuzione degli ebrei in Italia dal 1848 al 1938 Sito della Mostra sulla Shoah
- Shoah
- Per un primo approccio alla Shoah: tutte le informazioni essenziali
- Olokaustos.org Sito dedicato all'Olocausto
- Triangolo viola Sulla deportazione dei Testimoni di Geova
- Auschwitz Auschwitz: galleria fotografica degli orrori
- Fondazione Centro di Documentazione Ebraica Contemporanea
- Lingua e memoria scrittori ebrei di lingua italiana (convegno)
- Yad Vashem World Center for Holocaust Research, Documentation, Education and Commemoration
- United States Holocaust Memorial Museum
- Memoriale dell'Olocausto europeo
- A Teacher's Guide to the Holocaust
- Claims Resolution Tribunal of the Holocaust Victim Assets Litigation against Swiss Banks and other Swiss Entities
- Giovanni Palatucci, un poliziotto che salvò migliaia di Ebrei
- Testimonianze su Rai Educational
- Data-base con i nomi delle vittime
- La persecuzione degli Ebrei, PDF a cura di Amnesty International (Sezione italiana)





---

# Fonti di testi e immagini

## Fonti dei testi

### Introduzione

- [https://it.wikibooks.org/w/index.php?title=Interpretazione\\_e\\_scrittura\\_dell%27Olocausto/Introduzione&oldid=374462](https://it.wikibooks.org/w/index.php?title=Interpretazione_e_scrittura_dell%27Olocausto/Introduzione&oldid=374462)

### Capitolo 1

- [https://it.wikibooks.org/w/index.php?title=Interpretazione\\_e\\_scrittura\\_dell%27Olocausto/Reazioni&oldid=440083](https://it.wikibooks.org/w/index.php?title=Interpretazione_e_scrittura_dell%27Olocausto/Reazioni&oldid=440083)
- [https://it.wikibooks.org/w/index.php?title=Interpretazione\\_e\\_scrittura\\_dell%27Olocausto/Reazione\\_artistica&oldid=372822](https://it.wikibooks.org/w/index.php?title=Interpretazione_e_scrittura_dell%27Olocausto/Reazione_artistica&oldid=372822)
- [https://it.wikibooks.org/w/index.php?title=Interpretazione\\_e\\_scrittura\\_dell%27Olocausto/Yishuv&oldid=371283](https://it.wikibooks.org/w/index.php?title=Interpretazione_e_scrittura_dell%27Olocausto/Yishuv&oldid=371283)
- [https://it.wikibooks.org/w/index.php?title=Interpretazione\\_e\\_scrittura\\_dell%27Olocausto/Scrittori\\_antinazisti&oldid=371287](https://it.wikibooks.org/w/index.php?title=Interpretazione_e_scrittura_dell%27Olocausto/Scrittori_antinazisti&oldid=371287)
- [https://it.wikibooks.org/w/index.php?title=Interpretazione\\_e\\_scrittura\\_dell%27Olocausto/Conclusione\\_1&oldid=371299](https://it.wikibooks.org/w/index.php?title=Interpretazione_e_scrittura_dell%27Olocausto/Conclusione_1&oldid=371299)

### Capitolo 2

- [https://it.wikibooks.org/w/index.php?title=Interpretazione\\_e\\_scrittura\\_dell%27Olocausto/1945-1960&oldid=371356](https://it.wikibooks.org/w/index.php?title=Interpretazione_e_scrittura_dell%27Olocausto/1945-1960&oldid=371356)
- [https://it.wikibooks.org/w/index.php?title=Interpretazione\\_e\\_scrittura\\_dell%27Olocausto/Transizione&oldid=447547](https://it.wikibooks.org/w/index.php?title=Interpretazione_e_scrittura_dell%27Olocausto/Transizione&oldid=447547)
- [https://it.wikibooks.org/w/index.php?title=Interpretazione\\_e\\_scrittura\\_dell%27Olocausto/Il\\_passato&oldid=417358](https://it.wikibooks.org/w/index.php?title=Interpretazione_e_scrittura_dell%27Olocausto/Il_passato&oldid=417358)
- [https://it.wikibooks.org/w/index.php?title=Interpretazione\\_e\\_scrittura\\_dell%27Olocausto/Anna\\_Frank&oldid=436989](https://it.wikibooks.org/w/index.php?title=Interpretazione_e_scrittura_dell%27Olocausto/Anna_Frank&oldid=436989)
- [https://it.wikibooks.org/w/index.php?title=Interpretazione\\_e\\_scrittura\\_dell%27Olocausto/Conclusione\\_2&oldid=371633](https://it.wikibooks.org/w/index.php?title=Interpretazione_e_scrittura_dell%27Olocausto/Conclusione_2&oldid=371633)

### Capitolo 3

- [https://it.wikibooks.org/w/index.php?title=Interpretazione\\_e\\_scrittura\\_dell%27Olocausto/Generazione\\_postbellica&oldid=428585](https://it.wikibooks.org/w/index.php?title=Interpretazione_e_scrittura_dell%27Olocausto/Generazione_postbellica&oldid=428585)

- [https://it.wikibooks.org/w/index.php?title=Interpretazione\\_e\\_scrittura\\_dell%27olocausto/Repubblica\\_Federale&oldid=437730](https://it.wikibooks.org/w/index.php?title=Interpretazione_e_scrittura_dell%27olocausto/Repubblica_Federale&oldid=437730)
- [https://it.wikibooks.org/w/index.php?title=Interpretazione\\_e\\_scrittura\\_dell%27olocausto/Repubblica\\_Democratica&oldid=406624](https://it.wikibooks.org/w/index.php?title=Interpretazione_e_scrittura_dell%27olocausto/Repubblica_Democratica&oldid=406624)
- [https://it.wikibooks.org/w/index.php?title=Interpretazione\\_e\\_scrittura\\_dell%27olocausto/Israele&oldid=413336](https://it.wikibooks.org/w/index.php?title=Interpretazione_e_scrittura_dell%27olocausto/Israele&oldid=413336)
- [https://it.wikibooks.org/w/index.php?title=Interpretazione\\_e\\_scrittura\\_dell%27olocausto/Conclusione\\_3&oldid=371765](https://it.wikibooks.org/w/index.php?title=Interpretazione_e_scrittura_dell%27olocausto/Conclusione_3&oldid=371765)

## Capitolo 4

- [https://it.wikibooks.org/w/index.php?title=Interpretazione\\_e\\_scrittura\\_dell%27olocausto/Icone\\_e\\_Iconoclasti&oldid=371792](https://it.wikibooks.org/w/index.php?title=Interpretazione_e_scrittura_dell%27olocausto/Icone_e_Iconoclasti&oldid=371792)
- [https://it.wikibooks.org/w/index.php?title=Interpretazione\\_e\\_scrittura\\_dell%27olocausto/Germania\\_Federale&oldid=439172](https://it.wikibooks.org/w/index.php?title=Interpretazione_e_scrittura_dell%27olocausto/Germania_Federale&oldid=439172)
- [https://it.wikibooks.org/w/index.php?title=Interpretazione\\_e\\_scrittura\\_dell%27olocausto/Israele\\_1&oldid=371923](https://it.wikibooks.org/w/index.php?title=Interpretazione_e_scrittura_dell%27olocausto/Israele_1&oldid=371923)
- [https://it.wikibooks.org/w/index.php?title=Interpretazione\\_e\\_scrittura\\_dell%27olocausto/Conclusione\\_4&oldid=386836](https://it.wikibooks.org/w/index.php?title=Interpretazione_e_scrittura_dell%27olocausto/Conclusione_4&oldid=386836)

## Capitolo 5

- [https://it.wikibooks.org/w/index.php?title=Interpretazione\\_e\\_scrittura\\_dell%27olocausto/1981-1989&oldid=374490](https://it.wikibooks.org/w/index.php?title=Interpretazione_e_scrittura_dell%27olocausto/1981-1989&oldid=374490)
- [https://it.wikibooks.org/w/index.php?title=Interpretazione\\_e\\_scrittura\\_dell%27olocausto/Federale&oldid=372059](https://it.wikibooks.org/w/index.php?title=Interpretazione_e_scrittura_dell%27olocausto/Federale&oldid=372059)
- [https://it.wikibooks.org/w/index.php?title=Interpretazione\\_e\\_scrittura\\_dell%27olocausto/Germania\\_Democratica&oldid=449426](https://it.wikibooks.org/w/index.php?title=Interpretazione_e_scrittura_dell%27olocausto/Germania_Democratica&oldid=449426)
- [https://it.wikibooks.org/w/index.php?title=Interpretazione\\_e\\_scrittura\\_dell%27olocausto/Austria&oldid=394147](https://it.wikibooks.org/w/index.php?title=Interpretazione_e_scrittura_dell%27olocausto/Austria&oldid=394147)
- [https://it.wikibooks.org/w/index.php?title=Interpretazione\\_e\\_scrittura\\_dell%27olocausto/Israele\\_2&oldid=374491](https://it.wikibooks.org/w/index.php?title=Interpretazione_e_scrittura_dell%27olocausto/Israele_2&oldid=374491)
- [https://it.wikibooks.org/w/index.php?title=Interpretazione\\_e\\_scrittura\\_dell%27olocausto/Conclusione\\_5&oldid=372143](https://it.wikibooks.org/w/index.php?title=Interpretazione_e_scrittura_dell%27olocausto/Conclusione_5&oldid=372143)

## Memoria e compimento

- [https://it.wikibooks.org/w/index.php?title=Interpretazione\\_e\\_scrittura\\_dell%27olocausto/Memoria\\_e\\_compimento&oldid=439220](https://it.wikibooks.org/w/index.php?title=Interpretazione_e_scrittura_dell%27olocausto/Memoria_e_compimento&oldid=439220)

## Appendice storica

- [https://it.wikibooks.org/w/index.php?title=Interpretazione\\_e\\_scrittura\\_dell%27olocausto/Appendice\\_storica&oldid=436497](https://it.wikibooks.org/w/index.php?title=Interpretazione_e_scrittura_dell%27olocausto/Appendice_storica&oldid=436497)

## Bibliografia

- [https://it.wikibooks.org/w/index.php?title=Interpretazione\\_e\\_scrittura\\_dell%27olocausto/Bibliografia&oldid=392550](https://it.wikibooks.org/w/index.php?title=Interpretazione_e_scrittura_dell%27olocausto/Bibliografia&oldid=392550)

## Fonti delle immagini

### Capitolo 1

- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:V08p532001\\_Mezuzah.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:V08p532001_Mezuzah.jpg)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nicola\\_Perscheid\\_Portrait\\_of\\_Max\\_Reinhardt.jpeg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nicola_Perscheid_Portrait_of_Max_Reinhardt.jpeg)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bundesarchiv\\_Bild\\_183-B0509-0010-006,\\_Christa\\_Wolf.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bundesarchiv_Bild_183-B0509-0010-006,_Christa_Wolf.jpg)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ludwig\\_Wittgenstein.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ludwig_Wittgenstein.jpg)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Daniel\\_Goldhagen\\_Crop.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Daniel_Goldhagen_Crop.jpg)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Anita\\_Lasker-Wallfisch\\_2007.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Anita_Lasker-Wallfisch_2007.jpg)
- <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Czerniakow.jpg>
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Szlama\\_Winer\\_by\\_Abram\\_Bajler\\_\(deportation\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Szlama_Winer_by_Abram_Bajler_(deportation).jpg)
- <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Werfel.jpg>
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bundesarchiv\\_Bild\\_146-2005-0008,\\_Carl\\_Zuckmayer.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bundesarchiv_Bild_146-2005-0008,_Carl_Zuckmayer.jpg)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bundesarchiv\\_Bild\\_183-W0409-300,\\_Bertolt\\_Brecht.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bundesarchiv_Bild_183-W0409-300,_Bertolt_Brecht.jpg)
- <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:WillyM%C3%BCnzenberg2.jpg>
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jan\\_Karski\\_-\\_Instytut\\_w\\_Rudzie\\_%C5%9A%C4%85skiej.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jan_Karski_-_Instytut_w_Rudzie_%C5%9A%C4%85skiej.jpg)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jan\\_Karski\\_Statue\\_in\\_Tel\\_Aviv\\_University.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jan_Karski_Statue_in_Tel_Aviv_University.jpg)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The\\_Mass\\_Extermination\\_of\\_Jews\\_in\\_German\\_Occupied.pdf](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Mass_Extermination_of_Jews_in_German_Occupied.pdf)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The\\_Black\\_Book\\_of\\_Poland\\_\(21%E2%80%9324\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Black_Book_of_Poland_(21%E2%80%9324).jpg)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Janusz\\_Korczak.PNG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Janusz_Korczak.PNG)
- <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:AnneFrankSchoolPhoto.jpg>
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Itzhak\\_Katzenelson.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Itzhak_Katzenelson.jpg)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tadeusz\\_Borowski.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tadeusz_Borowski.jpg)
- <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:KulturbundOrchester001.jpg>
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bust\\_of\\_Leo\\_Baeck.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bust_of_Leo_Baeck.jpg)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gotthold\\_Ephraim\\_Lessing\\_Kunstsammlung\\_Uni\\_Leipzig.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gotthold_Ephraim_Lessing_Kunstsammlung_Uni_Leipzig.jpg)
- <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:AMdeJong1936.jpg>
- <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Marlene-Dietrich-1936.jpg>
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Shooting\\_%27Film\\_Ghetto\\_Theresienstadt%27.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Shooting_%27Film_Ghetto_Theresienstadt%27.jpg)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Film\\_and\\_Reality.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Film_and_Reality.jpg)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gustav\\_Mahler\\_1909\\_2.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gustav_Mahler_1909_2.jpg)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:2018-01-27\\_-\\_Ester\\_Bejarano\\_-\\_3080.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:2018-01-27_-_Ester_Bejarano_-_3080.jpg)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Arnost\\_Lustig\\_a\\_Marketa\\_Malisova\\_-1\\_cropped.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Arnost_Lustig_a_Marketa_Malisova_-1_cropped.jpg)

- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:19450715\\_Buchenwald\\_survivors\\_arrive\\_in\\_Haifa.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:19450715_Buchenwald_survivors_arrive_in_Haifa.jpg)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Abba\\_Kovner\\_at\\_Eichmann\\_trial1961.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Abba_Kovner_at_Eichmann_trial1961.jpg)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Abraham\\_Sutzkever\\_1950.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Abraham_Sutzkever_1950.jpg)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gideon\\_Klein\\_wiki.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gideon_Klein_wiki.jpg)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Viktor\\_Ullmann\\_2.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Viktor_Ullmann_2.jpg)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bedrich\\_Fritta.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bedrich_Fritta.jpg)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Karel\\_Svenk.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Karel_Svenk.jpg)
- <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gebirtig.jpg>
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mendel\\_Grossman,\\_selfie.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mendel_Grossman,_selfie.jpg)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gideon\\_Hausner\\_questions\\_witness\\_Henryk\\_Ross\\_during\\_Eichmann-Trial\\_USHMM\\_No\\_65274.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gideon_Hausner_questions_witness_Henryk_Ross_during_Eichmann-Trial_USHMM_No_65274.jpg)
- <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Deportation.JPG>
- <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Vishniac.jpg>
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:EmanuelRingelblum\\_1900-1944.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:EmanuelRingelblum_1900-1944.jpg)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Zoran\\_Mu%C5%A1i%C4%8D.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Zoran_Mu%C5%A1i%C4%8D.jpg)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Brockhaus\\_and\\_Efron\\_Jewish\\_Encyclopedia\\_e13\\_783-0.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Brockhaus_and_Efron_Jewish_Encyclopedia_e13_783-0.jpg)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hayyim\\_Nahman\\_Bialik\\_1923.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hayyim_Nahman_Bialik_1923.jpg)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nicola\\_Perscheid\\_-\\_Theodor\\_Lessing\\_nach\\_1925.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nicola_Perscheid_-_Theodor_Lessing_nach_1925.jpg)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Etty\\_Hillesum\\_1939.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Etty_Hillesum_1939.jpg)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:ELIE\\_WIESEL\\_\(5112581267\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:ELIE_WIESEL_(5112581267).jpg)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Buchenwald\\_Slave\\_Laborers\\_Liberation.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Buchenwald_Slave_Laborers_Liberation.jpg)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Primo\\_Levi.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Primo_Levi.jpg)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Di\\_Chaliastre\\_Mendel\\_Elkin\\_Perec\\_Hirszbajn Uri\\_Cwi\\_Grinberg\\_Perec\\_Markisz\\_Melech\\_Rawicz\\_Izrael\\_Jehoszua\\_Singer\\_1922.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Di_Chaliastre_Mendel_Elkin_Perec_Hirszbajn Uri_Cwi_Grinberg_Perec_Markisz_Melech_Rawicz_Izrael_Jehoszua_Singer_1922.jpg)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Roskies\\_d.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Roskies_d.jpg)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Shaul\\_Tchernichovsky\\_1927.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Shaul_Tchernichovsky_1927.jpg)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ben\\_Gurion\\_1959.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ben_Gurion_1959.jpg)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:PikiWiki\\_Israel\\_4058\\_Habima\\_Theater.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:PikiWiki_Israel_4058_Habima_Theater.jpg)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:PikiWiki\\_Israel\\_14066\\_Habimaquot;\\_Theatre.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:PikiWiki_Israel_14066_Habimaquot;_Theatre.JPG)
- <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bima12night.jpg>
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Maase\\_behayat2,\\_Ohel\\_1947.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Maase_behayat2,_Ohel_1947.jpg)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Joseph\\_S%C3%BC%C3%9F\\_Oppenheimer.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Joseph_S%C3%BC%C3%9F_Oppenheimer.jpg)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lion\\_Feuchtwanger.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lion_Feuchtwanger.jpg)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bundesarchiv\\_Bild\\_183-14811-0013,\\_Berlin,\\_3.\\_Deutscher\\_Schriftsteller-Kongress\\_cropped.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bundesarchiv_Bild_183-14811-0013,_Berlin,_3._Deutscher_Schriftsteller-Kongress_cropped.jpg)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fotothek\\_df\\_pk\\_0000040\\_022\\_In\\_der\\_Hauptrolle\\_Walter\\_Franck\\_als\\_Professor\\_Mamlock.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fotothek_df_pk_0000040_022_In_der_Hauptrolle_Walter_Franck_als_Professor_Mamlock.jpg)

- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:David\\_Bergelson\\_with\\_son\\_Lev.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:David_Bergelson_with_son_Lev.jpg)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bundesarchiv\\_Bild\\_183-12603-0001,\\_Lea\\_Grundig.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bundesarchiv_Bild_183-12603-0001,_Lea_Grundig.jpg)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bundesarchiv\\_Bild\\_183-61548-0013,\\_Portr%C3%A4t\\_Hans\\_Grundig\\_von\\_Lea\\_Grundig.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bundesarchiv_Bild_183-61548-0013,_Portr%C3%A4t_Hans_Grundig_von_Lea_Grundig.jpg)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sholem\\_Aleichem\\_1907.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sholem_Aleichem_1907.jpg)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fiddler\\_On\\_the\\_Roof\\_\(27742047901\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fiddler_On_the_Roof_(27742047901).jpg)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dan\\_Pagis.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dan_Pagis.jpg)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Belzec\\_oboz\\_zaglady\\_pomnik\\_ewa\\_abel.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Belzec_oboz_zaglady_pomnik_ewa_abel.JPG)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Will\\_Burgdorf\\_Fotografie\\_Theodor\\_Lessing.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Will_Burgdorf_Fotografie_Theodor_Lessing.jpg)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Anna\\_Seghers\\_\(Bundesarchiv-Bild\\_183-F0114-0204-003\)\\_%E2%80%93retouched\\_by\\_Carschten.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Anna_Seghers_(Bundesarchiv-Bild_183-F0114-0204-003)_%E2%80%93retouched_by_Carschten.jpg)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Georg\\_Kaiser.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Georg_Kaiser.jpg)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bundesarchiv\\_Bild\\_146-2005-0008,\\_Carl\\_Zuckmayer.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bundesarchiv_Bild_146-2005-0008,_Carl_Zuckmayer.jpg)
- <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:ErnstWiechert.jpg>
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nelly\\_Sachs\\_1966.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nelly_Sachs_1966.jpg)
- <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nelly-Sachs-Samuel-Agnon.jpg>
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:DBP\\_1993\\_1683\\_Hans\\_Fallada.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:DBP_1993_1683_Hans_Fallada.jpg)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Erich\\_Maria\\_Remarque1.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Erich_Maria_Remarque1.jpg)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Karl\\_Marx.png](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Karl_Marx.png)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rolf\\_Hochhuth\\_2009.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rolf_Hochhuth_2009.jpg)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Erwin\\_Piscator\\_1931.tif](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Erwin_Piscator_1931.tif)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fotothek\\_df\\_roe-neg\\_0006098\\_018\\_Blick\\_auf\\_die\\_B%C3%BChne\\_mit\\_den\\_Kultur-\\_und\\_SED-Funktion%C3%A4ren,\\_unter\\_anderem\\_Brecht.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fotothek_df_roe-neg_0006098_018_Blick_auf_die_B%C3%BChne_mit_den_Kultur-_und_SED-Funktion%C3%A4ren,_unter_anderem_Brecht.jpg)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bundesarchiv\\_Bild\\_102-09723,\\_Max\\_Reinhardt\\_unterzeichnet\\_Tonfilmvertrag.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bundesarchiv_Bild_102-09723,_Max_Reinhardt_unterzeichnet_Tonfilmvertrag.jpg)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fotothek\\_df\\_pk\\_0000040\\_006\\_In\\_der\\_Hauptrolle\\_Walter\\_Franck\\_als\\_Professor\\_Mamlock.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fotothek_df_pk_0000040_006_In_der_Hauptrolle_Walter_Franck_als_Professor_Mamlock.jpg)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Il\\_vicario\\_Roma,\\_1965.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Il_vicario_Roma,_1965.jpg)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Peter\\_Weiss\\_1982.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Peter_Weiss_1982.jpg)

## Capitolo 2

- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Walter\\_Benjamin\\_vers\\_1928.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Walter_Benjamin_vers_1928.jpg)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Karl\\_Jaspers\\_\(HeidICON\\_33480\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Karl_Jaspers_(HeidICON_33480).jpg)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Portrait\\_de\\_Maurice\\_Halb wachs.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Portrait_de_Maurice_Halb wachs.jpg)
- <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:AdornoHorkheimerHabermasbyJeremyJShapiro2.png>

- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jean-Francois\\_Lyotard.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jean-Francois_Lyotard.jpg)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Karl\\_Popper.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Karl_Popper.jpg)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hans\\_Werner\\_Richter.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hans_Werner_Richter.jpg)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Wolfgang\\_Staudte\\_907-1747\\_\(1\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Wolfgang_Staudte_907-1747_(1).jpg)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Filmregisseur\\_Helmut\\_Kautne\\_in\\_Nederland,\\_Bestanddeelnr\\_910-9501.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Filmregisseur_Helmut_Kautne_in_Nederland,_Bestanddeelnr_910-9501.jpg)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bundesarchiv\\_Bild\\_183-33557-0001,\\_Heusdorf,\\_Besuch\\_von\\_K%C3%BCnstlern.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bundesarchiv_Bild_183-33557-0001,_Heusdorf,_Besuch_von_K%C3%BCnstlern.jpg)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:MJK\\_08031\\_Arthur\\_Brauner\\_\(Berlinale\\_2018\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:MJK_08031_Arthur_Brauner_(Berlinale_2018).jpg)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fotothek\\_df\\_pk\\_0000104\\_008\\_Portr%C3%A4t.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fotothek_df_pk_0000104_008_Portr%C3%A4t.jpg)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bundesarchiv\\_Bild\\_183-93752-0003,\\_Berlin,\\_Plenartagung\\_der\\_AdK,\\_Wolfgang\\_Langhoff.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bundesarchiv_Bild_183-93752-0003,_Berlin,_Plenartagung_der_AdK,_Wolfgang_Langhoff.jpg)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Avraham\\_Stern.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Avraham_Stern.jpg)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tel\\_Aviv\\_Performing\\_Arts\\_02.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tel_Aviv_Performing_Arts_02.JPG)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Yitzhak\\_Sadeh\\_1950.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Yitzhak_Sadeh_1950.jpg)
- <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:HannahSzenes1.jpg>
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sholem\\_Asch.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sholem_Asch.jpg)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fritz\\_Hochw%C3%A4lder\\_\(ca.\\_1979\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fritz_Hochw%C3%A4lder_(ca._1979).jpg)
- <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:WalterJens1.jpg>
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bundesarchiv\\_B\\_145\\_Bild-F062164-0004,\\_Bonn,\\_Heinrich\\_B%C3%B6ll.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bundesarchiv_B_145_Bild-F062164-0004,_Bonn,_Heinrich_B%C3%B6ll.jpg)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Primo\\_Levi\\_\(1960\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Primo_Levi_(1960).jpg)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Moshe\\_Shamir.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Moshe_Shamir.jpg)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:PikiWiki\\_Israel\\_46060\\_Haim\\_Weizman.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:PikiWiki_Israel_46060_Haim_Weizman.jpg)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Moshe\\_Sharett\\_Portrait.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Moshe_Sharett_Portrait.jpg)
- <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Arthur-miller.jpg>
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Yigal\\_Mossinson.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Yigal_Mossinson.jpg)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nathan\\_Shaham\\_in\\_Beit\\_Alfa\\_\(cropped\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nathan_Shaham_in_Beit_Alfa_(cropped).jpg)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kibbutz\\_Barkai\\_panorama\\_01a.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kibbutz_Barkai_panorama_01a.jpg)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:AnneFrankSchoolPhoto\\_4-5\\_\(cropped\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:AnneFrankSchoolPhoto_4-5_(cropped).jpg)
- <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:AnneFrankSchoolPhoto.jpg>
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:G%C3%BCnter\\_Grass\\_auf\\_dem\\_Blauen\\_Sofa.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:G%C3%BCnter_Grass_auf_dem_Blauen_Sofa.jpg)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bundesarchiv\\_Bild\\_183-A0816-0001-001,\\_Dreharbeiten\\_%22Nackt\\_unter\\_W%C3%B6lfen%22,\\_Beyer,\\_Aplitz,\\_K%C3%B6fer.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bundesarchiv_Bild_183-A0816-0001-001,_Dreharbeiten_%22Nackt_unter_W%C3%B6lfen%22,_Beyer,_Aplitz,_K%C3%B6fer.jpg)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Buchenwald\\_-\\_Skulpturengruppe\\_am\\_Mahnmal\\_\(Sculpture\\_Group\\_at\\_the\\_Memorial\)\\_-\\_geo.hlipp.de\\_-\\_40229.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Buchenwald_-_Skulpturengruppe_am_Mahnmal_(Sculpture_Group_at_the_Memorial)_-_geo.hlipp.de_-_40229.jpg)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Peter\\_Palitzsch\\_\(2004\)\\_by\\_Guenter\\_Prust.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Peter_Palitzsch_(2004)_by_Guenter_Prust.jpg)

- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Berlin\\_theater\\_am\\_schiffbauerdamm\\_berliner\\_ensemble.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Berlin_theater_am_schiffbauerdamm_berliner_ensemble.jpg)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Janusz\\_Korczak.PNG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Janusz_Korczak.PNG)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Janusz\\_Korczak\\_-\\_Nasz\\_Dom\\_-\\_1920-28.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Janusz_Korczak_-_Nasz_Dom_-_1920-28.jpg)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dom\\_Sierot\\_orkiestra\\_pod\\_batut%C4%85\\_Janusza\\_Korczaka\\_1923.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dom_Sierot_orkiestra_pod_batut%C4%85_Janusza_Korczaka_1923.jpg)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Janusz\\_Korczak\\_Misza\\_Wr%C3%B3blewski.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Janusz_Korczak_Misza_Wr%C3%B3blewski.jpg)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Yad\\_Vashem\\_BW\\_2-2.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Yad_Vashem_BW_2-2.jpg)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:%D0%9C%D0%94\\_%D0%AF%D0%BD%D1%83%D1%88\\_%D0%9A%D0%BE%D1%80%D1%87%D0%B0%D0%BA\\_%D0%9A%D0%B8%D1%97%D0%B2\\_2012\\_01.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:%D0%9C%D0%94_%D0%AF%D0%BD%D1%83%D1%88_%D0%9A%D0%BE%D1%80%D1%87%D0%B0%D0%BA_%D0%9A%D0%B8%D1%97%D0%B2_2012_01.JPG)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:A\\_portrait\\_of\\_national\\_poetess\\_Lea\\_Goldberg.\\_D507-061.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:A_portrait_of_national_poetess_Lea_Goldberg._D507-061.jpg)
- <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:UriOrlev7856.JPG>
- <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bartov.JPG>
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Shimon\\_Peres\\_in\\_Brazil\\_\(cropped\\_2\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Shimon_Peres_in_Brazil_(cropped_2).jpg)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Avigdor\\_HaMeiri.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Avigdor_HaMeiri.jpg)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:PikiWiki\\_Israel\\_7706\\_Hannah\\_Senesh.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:PikiWiki_Israel_7706_Hannah_Senesh.jpg)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hannah\\_Szenes.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hannah_Szenes.jpg)

## Capitolo 3

- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Reaching\\_Out.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Reaching_Out.jpg)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Alexander\\_Kluge\\_02.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Alexander_Kluge_02.jpg)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Susan\\_Sontag\\_1979\\_%C2%A9Lynn\\_Gilbert\\_\(headshot\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Susan_Sontag_1979_%C2%A9Lynn_Gilbert_(headshot).jpg)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:ETH-BIB-Max\\_Frisch-Com\\_C20-015-023-001.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:ETH-BIB-Max_Frisch-Com_C20-015-023-001.jpg)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rolf\\_Hochhuth\\_2009\\_03.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rolf_Hochhuth_2009_03.jpg)
- <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:JROppenheimer-LosAlamos.jpg>
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Il\\_vicario\\_Roma,\\_1965.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Il_vicario_Roma,_1965.jpg)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Peter\\_Weiss\\_1982.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Peter_Weiss_1982.jpg)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Die\\_Ermittlung\\_Staatstheater\\_Nuernberg\\_2009.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Die_Ermittlung_Staatstheater_Nuernberg_2009.jpg)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Martin\\_walser\\_03.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Martin_walser_03.jpg)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Schneider\\_Rolf\\_2010\\_web\\_sw.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Schneider_Rolf_2010_web_sw.jpg)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Abba\\_Kovner\\_at\\_Eichmann\\_trial1961.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Abba_Kovner_at_Eichmann_trial1961.jpg)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Amos\\_oz675.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Amos_oz675.jpg)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:%D7%A2%D7%9E%D7%99%D7%97%D7%99\\_%D7%A7%D7%95%D7%A8%D7%90\\_%D7%91%D7%AA%D7%9E%D7%95%D7%9C.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:%D7%A2%D7%9E%D7%99%D7%97%D7%99_%D7%A7%D7%95%D7%A8%D7%90_%D7%91%D7%AA%D7%9E%D7%95%D7%9C.jpg)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dan\\_Ben\\_Amotz\\_1961.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dan_Ben_Amotz_1961.jpg)
- <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bartov.JPG>
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jewish\\_Brigade\\_insignia.svg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jewish_Brigade_insignia.svg)
- <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:ChaimGuri.jpg>

## Capitolo 4

- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Inside\\_Out.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Inside_Out.jpg)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Saul\\_Friedlander.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Saul_Friedlander.jpg)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jurek\\_Becker\\_1.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jurek_Becker_1.jpg)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bundesarchiv\\_Bild\\_183-B0509-0010-006,\\_Christa\\_Wolf.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bundesarchiv_Bild_183-B0509-0010-006,_Christa_Wolf.jpg)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Syberberg\\_ister.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Syberberg_ister.jpg)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:PER51895\\_061.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:PER51895_061.jpg)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:G\\_Tabori\\_crop.png](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:G_Tabori_crop.png)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bernhard\\_1988\\_at\\_Obernathal\\_\(Austria\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bernhard_1988_at_Obernathal_(Austria).jpg)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Meryl\\_Streep\\_by\\_Jack\\_Mitchell.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Meryl_Streep_by_Jack_Mitchell.jpg)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Broder\\_Henryk\\_M.-by\\_Steschke.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Broder_Henryk_M.-by_Steschke.jpg)
- <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:ShalomNowLogo.svg>
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Aharon\\_Appelfeld,\\_Aharon\\_Appelfeld,\\_Rencontre\\_et\\_entretien\\_Marc\\_Rettel-003.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Aharon_Appelfeld,_Aharon_Appelfeld,_Rencontre_et_entretien_Marc_Rettel-003.jpg)
- <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Joshuasobol.jpg>
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Abraham\\_Jehoshua.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Abraham_Jehoshua.jpg)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Stroop\\_Report\\_-\\_Warsaw\\_Ghetto\\_Uprising\\_06b.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Stroop_Report_-_Warsaw_Ghetto_Uprising_06b.jpg)

## Capitolo 5

- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Concentration\\_Camp\\_1,\\_by\\_Berta\\_Rosenbaum\\_Golahny,\\_oil\\_on\\_canvas,\\_30%22\\_x\\_24%22.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Concentration_Camp_1,_by_Berta_Rosenbaum_Golahny,_oil_on_canvas,_30%22_x_24%22.jpg)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Edgar\\_reitz.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Edgar_reitz.jpg)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Claude\\_Lanzmann\\_crop.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Claude_Lanzmann_crop.jpg)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Charlotte\\_Salomon\\_painting\\_in\\_the\\_garden\\_about\\_1939.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Charlotte_Salomon_painting_in_the_garden_about_1939.jpg)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Charlotte\\_grandparents.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Charlotte_grandparents.jpg)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Charlotte\\_S.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Charlotte_S.jpg)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Charlotte\\_Salomon\\_-\\_JHM\\_-\\_4925T.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Charlotte_Salomon_-_JHM_-_4925T.jpg)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Charlotte\\_Salomon\\_-\\_JHM\\_4155.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Charlotte_Salomon_-_JHM_4155.jpg)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Charlotte\\_Salomon\\_-\\_JHM\\_4175TC.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Charlotte_Salomon_-_JHM_4175TC.jpg)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Charlotte\\_Salomon\\_-\\_JHM\\_4351.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Charlotte_Salomon_-_JHM_4351.jpg)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Charlotte\\_Salomon\\_-\\_JHM\\_4924-02.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Charlotte_Salomon_-_JHM_4924-02.jpg)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Charlotte\\_Salomon\\_-\\_JHM\\_4762\\_-Kristallnacht.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Charlotte_Salomon_-_JHM_4762_-Kristallnacht.jpg)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Charlotte\\_Salomon\\_-\\_JHM\\_4925.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Charlotte_Salomon_-_JHM_4925.jpg)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Charlotte\\_Salomon\\_0929\\_Michelides.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Charlotte_Salomon_0929_Michelides.jpg)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Charlotte\\_Salomon\\_4825-Peralta.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Charlotte_Salomon_4825-Peralta.jpg)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Charlotte\\_Salomon\\_4880-Peralta.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Charlotte_Salomon_4880-Peralta.jpg)



- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Stolperstein\\_Wielandstr\\_15\\_\(Charl\)\\_Charlotte\\_Salomon.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Stolperstein_Wielandstr_15_(Charl)_Charlotte_Salomon.jpg)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gedenktafel\\_Wielandstr\\_15\\_Charlotte\\_Salomon.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gedenktafel_Wielandstr_15_Charlotte_Salomon.JPG)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Oliver\\_Mark\\_-\\_George\\_Tabori,\\_Berlin\\_2003.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Oliver_Mark_-_George_Tabori,_Berlin_2003.jpg)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Peter\\_Sichrovsky\\_2011.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Peter_Sichrovsky_2011.jpg)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Thomas\\_Bernhard1.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Thomas_Bernhard1.jpg)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Anschluss\\_Heldenplatz1.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Anschluss_Heldenplatz1.jpg)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Wien\\_-\\_Neue\\_Hofburg.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Wien_-_Neue_Hofburg.JPG)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Claus\\_Peymann\\_2011.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Claus_Peymann_2011.jpg)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Yehuda\\_Bauer\\_1.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Yehuda_Bauer_1.jpg)
- <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Levi.jpg>
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Motti\\_Lerner.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Motti_Lerner.jpg)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Yoram\\_Kaniuk.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Yoram_Kaniuk.JPG)

## Memoria e compimento

- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Selected\\_panel\\_from\\_%22Die\\_Plage%22\\_\(The\\_Plague\)\\_02.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Selected_panel_from_%22Die_Plage%22_(The_Plague)_02.jpg)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Moscow\\_Holocaust\\_Memorial\\_-\\_panoramio\\_\(1\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Moscow_Holocaust_Memorial_-_panoramio_(1).jpg)
- <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gates.jpg>
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Aqueduct\\_-\\_amphi\\_-\\_Lochamey\\_Hegetaot\\_2011-3.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Aqueduct_-_amphi_-_Lochamey_Hegetaot_2011-3.jpg)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Schindler,\\_Oskar.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Schindler,_Oskar.jpg)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Yad\\_Vashem\\_Hall\\_of\\_Names\\_by\\_David\\_Shankbone.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Yad_Vashem_Hall_of_Names_by_David_Shankbone.jpg)
- URL

## Appendice storica

- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Br%C3%BCssel\\_-\\_Das\\_Monument\\_Ravensbr%C3%BCck\\_-\\_01.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Br%C3%BCssel_-_Das_Monument_Ravensbr%C3%BCck_-_01.jpg)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Beerdigung\\_am\\_07.\\_Mai\\_1945\\_in\\_Ludwigslust\\_vor\\_dem\\_Schloss.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Beerdigung_am_07._Mai_1945_in_Ludwigslust_vor_dem_Schloss.jpg)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Auschwitz\\_Railroad.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Auschwitz_Railroad.jpg)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Entrance\\_Auschwitz\\_I.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Entrance_Auschwitz_I.jpg)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Interior\\_de\\_uno\\_de\\_los\\_barracones\\_de\\_prisioneros\\_del\\_campo\\_de\\_exterminio\\_nazi\\_de\\_Auschwitz-Birkenau\\_situado\\_en\\_Polonia.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Interior_de_uno_de_los_barracones_de_prisioneros_del_campo_de_exterminio_nazi_de_Auschwitz-Birkenau_situado_en_Polonia.jpg)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:German\\_civilians,\\_under\\_direction\\_of\\_U.S.\\_medical\\_officers,\\_walk\\_past\\_a\\_group\\_of\\_30\\_Jewish\\_women\\_starved\\_to\\_death\\_by...\\_-\\_NARA\\_-\\_196310.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:German_civilians,_under_direction_of_U.S._medical_officers,_walk_past_a_group_of_30_Jewish_women_starved_to_death_by..._-_NARA_-_196310.jpg)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:A\\_German\\_girl\\_is\\_overcome\\_as\\_she\\_walks\\_past\\_the\\_exhumed\\_bodies\\_of\\_some\\_of\\_the\\_800\\_slave\\_workers\\_murdered\\_by\\_SS\\_guards...\\_-\\_NARA\\_-\\_531343.tif](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:A_German_girl_is_overcome_as_she_walks_past_the_exhumed_bodies_of_some_of_the_800_slave_workers_murdered_by_SS_guards..._-_NARA_-_531343.tif)

- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mass\\_Grave\\_at\\_Bergen-Belsen\\_concentration\\_camp\\_-\\_Fritz\\_Klein\\_-\\_IWM\\_BU4260.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mass_Grave_at_Bergen-Belsen_concentration_camp_-_Fritz_Klein_-_IWM_BU4260.jpg)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:German\\_officer\\_executes\\_Jewish\\_women\\_who\\_survived\\_a\\_mass\\_shooting\\_outside\\_the\\_Mizocz\\_ghetto,\\_14\\_October\\_1942.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:German_officer_executes_Jewish_women_who_survived_a_mass_shooting_outside_the_Mizocz_ghetto,_14_October_1942.jpg)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Einsatzgruppen\\_or\\_their\\_auxiliaries\\_-\\_Kovno\\_1942.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Einsatzgruppen_or_their_auxiliaries_-_Kovno_1942.jpg)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Naked\\_Jewish\\_women\\_wait\\_in\\_a\\_line\\_before\\_their\\_execution\\_by\\_Ukrainian\\_auxiliary\\_police.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Naked_Jewish_women_wait_in_a_line_before_their_execution_by_Ukrainian_auxiliary_police.jpg)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bones\\_of\\_anti-Nazi\\_German\\_women\\_still\\_are\\_in\\_the\\_crematoriums\\_in\\_the\\_German\\_concentration\\_camp\\_at\\_Weimar,\\_Germany.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bones_of_anti-Nazi_German_women_still_are_in_the_crematoriums_in_the_German_concentration_camp_at_Weimar,_Germany.jpg)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Prigionieri\\_a\\_Chelmno.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Prigionieri_a_Chelmno.jpg)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Buchenwald\\_burned\\_alive\\_ww2-179.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Buchenwald_burned_alive_ww2-179.jpg)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Buchenwald\\_corpse\\_trailer\\_ww2-181.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Buchenwald_corpse_trailer_ww2-181.jpg)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Buchenwald\\_Corpses\\_07511.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Buchenwald_Corpses_07511.jpg)
- <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Buchenwald-J-Rouard-06.jpg>
- <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Buchenwald-J-Rouard-13.jpg>
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dead\\_corpses\\_in\\_train\\_dachau.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dead_corpses_in_train_dachau.jpg)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gardelegen\\_Isenschnibber\\_Feldscheune.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gardelegen_Isenschnibber_Feldscheune.jpg)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:German\\_atrocities.\\_Germany,\\_Poland\\_%26\\_Czechoslovakia\\_-\\_NARA\\_-\\_292597.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:German_atrocities._Germany,_Poland_%26_Czechoslovakia_-_NARA_-_292597.jpg)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lijken\\_van\\_concentratiekampgevangenen,\\_Bestanddeelnr\\_900-8573.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lijken_van_concentratiekampgevangenen,_Bestanddeelnr_900-8573.jpg)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nazi\\_Holocaust\\_by\\_bullets\\_-\\_Jewish\\_mass\\_grave\\_near\\_Zolochiv,\\_west\\_Ukraine.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nazi_Holocaust_by_bullets_-_Jewish_mass_grave_near_Zolochiv,_west_Ukraine.jpg)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Paul\\_Averitt\\_-\\_Dachau\\_9.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Paul_Averitt_-_Dachau_9.jpg)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Paul\\_Averitt\\_-\\_Dachau\\_6.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Paul_Averitt_-_Dachau_6.jpg)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Some\\_of\\_the\\_bodies\\_being\\_removed\\_by\\_German\\_civilians\\_for\\_decent\\_burial\\_at\\_Gusen\\_Concentration\\_Camp,\\_Muhlhausen,\\_near\\_Linz,\\_Austria.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Some_of_the_bodies_being_removed_by_German_civilians_for_decent_burial_at_Gusen_Concentration_Camp,_Muhlhausen,_near_Linz,_Austria.jpg)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:WW2\\_Concentration\\_Camp.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:WW2_Concentration_Camp.JPG)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Berlin.Gestapo\\_Museum\\_008.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Berlin.Gestapo_Museum_008.JPG)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Berlin.Gestapo\\_Museum\\_008.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Berlin.Gestapo_Museum_008.JPG)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lascar\\_Striking\\_picture\\_from\\_the\\_underground\\_exhibit\\_-\\_Holocaust\\_Memorial\\_\(4472300640\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lascar_Striking_picture_from_the_underground_exhibit_-_Holocaust_Memorial_(4472300640).jpg)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Buchenwald\\_Ohrdruf\\_Corpses\\_11666B.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Buchenwald_Ohrdruf_Corpses_11666B.jpg)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Buchenwald\\_Ohrdruf\\_Corpses\\_63512.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Buchenwald_Ohrdruf_Corpses_63512.jpg)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Auschwitz\\_Resistance\\_280\\_cropped.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Auschwitz_Resistance_280_cropped.jpg)

- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Einsatzgruppen\\_murder\\_Jews\\_in\\_Ivanhorod,\\_Ukraine,\\_1942\\_\(cropped\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Einsatzgruppen_murder_Jews_in_Ivanhorod,_Ukraine,_1942_(cropped).jpg)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Einsatzgruppen\\_murder\\_Jews\\_in\\_Ivanhorod,\\_Ukraine,\\_1942.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Einsatzgruppen_murder_Jews_in_Ivanhorod,_Ukraine,_1942.jpg)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Grodno\\_Ghetto,\\_November\\_1941.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Grodno_Ghetto,_November_1941.jpg)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Child\\_vendor\\_in\\_ghetto.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Child_vendor_in_ghetto.JPG)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Children\\_headed\\_for\\_deportation.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Children_headed_for_deportation.JPG)
- <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:MozesTwinsLiberation.jpg>
- <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:LiepajaLatvia1941.jpg>
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gas\\_chamber\\_in\\_the\\_main\\_camp\\_of\\_Auschwitz\\_immediately\\_after\\_liberation.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gas_chamber_in_the_main_camp_of_Auschwitz_immediately_after_liberation.jpg)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:2013\\_KL\\_Majdanek\\_Baths\\_and\\_Gas\\_Chamber\\_-\\_11.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:2013_KL_Majdanek_Baths_and_Gas_Chamber_-_11.jpg)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Crematorium\\_IV\\_in\\_Auschwitz-Birkenau.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Crematorium_IV_in_Auschwitz-Birkenau.jpg)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Entrance\\_to\\_Dachau\\_Concentration\\_Camp\\_\(14779358755\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Entrance_to_Dachau_Concentration_Camp_(14779358755).jpg)

## **Bibliografia**

- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lieder\\_des\\_Ghetto\\_2.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lieder_des_Ghetto_2.jpg)