"Dopo Auschwitz": quale memoria è ancora possibile?

di Eirene Campagna

21-11-2019

C'è stato un momento storico in cui il tema dello sterminio degli ebrei d'Europa per mano nazista e fascista, con la collaborazione di tutte le nazioni europee, è passato ad essere da evento storico a soggetto di buona parte della produzione artistica contemporanea. Questo momento corrisponde alla fine degli anni Sessanta e Settanta del Novecento, momento in cui, dopo il processo ad Adolf Eichmann[1], i testimoni hanno cominciato a raccontare, gli storici a ricercare e gli artisti a rappresentare.

Tuttavia, nel 1949, Adorno aveva dichiarato che «scrivere una poesia dopo Auschwitz è un atto di barbarie»[2]. Con il suo famoso aforisma non intendeva certo enunciare un giudizio sul futuro della poesia come genere letterario, ma esprimeva piuttosto un dubbio rispetto alla capacità dello stesso pensiero critico di misurarsi con lo sterminio. Egli intendeva segnalare una cesura epocale, non sul piano storico o diacronico, ma sul piano della soggettività. La sua riflessione, tuttavia, è stata spesso ridotta a questo aforisma lapidario del 1949. Senza mai rinnegarlo, Adorno cercò in seguito di precisarne il senso.

Infatti, nel saggio Meditazioni sulla metafisica, che conclude il volume Dialettica Negativa, precisa «Forse dire che dopo Auschwitz non si può più scrivere una poesia è falso: il dolore incessante ha tanto il diritto ad esprimersi quanto il martirizzato ad urlare. Invece non è falsa la questione, meno culturale, se dopo Auschwitz si possa ancora vivere, specialmente lo possa chi vi è sfuggito per caso, e di norma avrebbe dovuto essere liquidato...».[3]

Nel dopoguerra, l'esigenza di ripensare Auschwitz ha attraversato la sua opera come un filo rosso, dai Minima moralia alla Dialettica negativa: egli ha rivendicato, in questo modo, un obbligo della memoria contro la propensione all'oblio così forte nella Germania di Adenauer. Adorno compie un estremo avvicinamento fra la forma che ha assunto la modernità e il Lager, la vicinanza sta nell'indifferenza della vita del singolo, l'individualismo afferma un Sé che ha perso specificità, unicità e che si muove in un orizzonte chiuso e totalizzante. Nei Lager, infatti, è stata espropriata e distrutta la differenza individuale, cioè tutto quello che fa sì che un individuo sia più del semplice esemplare della specie. «Auschwitz ha dimostrato inconfutabilmente il fallimento della cultura [...] ma anche che tutta la cultura dopo Auschwitz è spazzatura».[4]

La questione, a seguito delle riflessioni appena citate, è individuare quale arte sia stata possibile dopo Auschwitz. Il problema sorge data la criticità dell'oggetto in questione, e poiché dopo decenni di assoluto silenzio, si è poi assistito ad un proliferare di opere artistiche, filmiche e letterarie intorno alla Shoah, è giusto chiedersi quali siano le modalità di rappresentazione più corrette. E se «Gli storici non hanno la chiave del passato, e a volte possono contribuire a seppellirlo, dimenticarlo o imbalsamarlo; ma possono aiutare la società a conoscersi e a costruire una coscienza critica del passato».[5]

Inoltre, quando i testimoni diretti saranno scomparsi, sicuramente a raccontare ci saranno non solo i testimoni di seconda e terza generazione, ma anche e soprattutto le opere, i musei, le architetture e i memoriali che diventano testimoni di quel passato con il linguaggio della contemporaneità.

Ma, come può uno sterminio divenire oggetto di rappresentazione? E soprattutto si può commercializzare l'orrore attraverso dinamiche di mercato tipiche delle società di massa? Che fine fa la memoria nello scenario della società attuale, scenario in cui è complicato creare una coscienza storica condivisa?

Per la sua drammatica unicità, la Shoah rappresenta uno spazio di memoria di cui la macchina dello spettacolo cerca da sempre di trarre profitto. Il modo convulso e contraddittorio con cui si consuma oggi la rappresentazione della Shoah fornisce la cifra di quanto le strategie di fruizione delle emozioni siano oggi completamente mutate rispetto al passato: il rischio in cui si potrebbe incorrere è la banalizzazione della Shoah. Tuttavia le espressioni artistiche sulla Shoah sono state tante e varie, ed hanno spesso portato a riflettere i visitatori sull'evento Shoah in maniera critica e responsabile.

Nel 2011 è stato infatti inaugurato un Museo di arte contemporanea a Cracovia, situato nelle sale di vecchie fabbriche di Schindler famose in tutto il mondo, uno dei luoghi fissati nella memoria collettiva e nella storia degli uomini, dei loro crimini ma anche dei loro eroismi. L'idea di trasformare quei luoghi, integrandoli con molti nuovi spazi, in un luogo destinato all'arte, alla cultura, alla contemporaneità non fa che testimoniare come la memoria, certamente da tutelare, possa anche diventare una traccia, un percorso verso il futuro. Del resto, le storie che si sono consumate in quei luoghi testimoniavano già allora la possibilità di una speranza, una via d'uscita dagli orrori.

Il segno industriale della copertura a shed degli edifici esistenti, preso come elemento visivo portante dell'intervento nel suo insieme, evoca, in questo caso, la continuità tra preesistenze e modernità, di cui una interessante declinazione è la mostra, realizzata in questo museo e intitolata Polonia-Israele-Germania. L'esperienza di Auschwitz oggi, tenutasi dal 1° al 30 settembre 2015.

Se oggi «la Shoah è divenuta inenarrabile, come la si può raccontare? E se dopo Auschwitz ogni forma d'arte sembra essere solo espressione di barbarie, come si può tentare di fare arte dopo Auschwitz e su Auschwitz? Infine, come possono gli artisti affrontare un tema del genere, dal momento che stanno per mancare i testimoni diretti»?[6] Proprio la fine dell'era del testimone[7] ha prodotto un vero e proprio ricambio generazionale che, in mancanza di sopravvissuti, vede oggi protagonisti quegli ebrei di terza generazione, ossia gli ebrei nati tra gli anni Sessanta e Ottanta, figli di chi ha vissuto da bambino la dittatura fascista e l'occupazione nazista.

Nella mostra, realizzata al Mocak di Cracovia e curata da Delfina Jalowik e Jürgen Kaumkötter, sono state radunate opere di una ventina di artisti prodotte negli ultimi vent'anni. Il punto di partenza è radicale e di per sé controverso: Auschwitz intesa come ex Lager, ha oggi una duplice natura, luogo della memoria, teatro di celebrazioni ufficiali e meta di viaggi di istruzione ma anche parte di un circuito turistico commerciale che la considera quasi una sorta di Disneyland dell'orrore. Ecco quindi che al centro di una grande sala che ricorda l'interno di una fabbrica, si vede una dozzina di paia di scarpe, forgiate nel bronzo - perché di bronzo sono fatti i monumenti - è scritto nella didascalia, disposte in un cerchio. Ma a contrastare il bronzo e la monumentalizzazione della morte, sono le normali stringhe che legano le scarpe, per ricordare che si trattava di esseri umani, di nostri nonni e nostre zie e non di eroi mitologici caduti in un'epoca remota. L'opera è intitolata Oh, miei amici, non ci sono amici, ed è stata realizzata da Sigalit Landau. Alla fine del percorso si può guardare il catartico video di Jane Korman Dancing Auschwitz. L'artista ha portato suo padre, reduce del Lager e i tre figli nei luoghi della morte. La famiglia, tre generazioni di ebrei, con il papà

che indossa davanti a un forno crematorio la maglietta con la scritta Survivor, balla al ritmo della canzone I will survive di Gloria Gaynor. Può sembrare violazione di ogni tabù, ma è un inno alla vita, all'avvenire: non l'oblio, ma il perdono, come strumento indispensabile della memoria. In un angolo, alla fine della mostra un foglio bianco, con la scritta: Non ho mai fatto un'opera sull'Olocausto, firmato Oskar Dawicki. Come dire: si può fare un discorso attorno ad Auschwitz, ma non su Auschwitz.[8]

Nel panorama dell'arte contemporanea, a lavorare in modo totalmente nuovo e originale su Auschwitz è stato Anselm Kiefer con la sua opera site-specific dal titolo I sette palazzi celesti, un'installazione permanente realizzata in occasione dell'inaugurazione dell'Hangar Bicocca nel 2004. L'installazione di Kiefer deve il suo nome ai Palazzi descritti nel Sefer Hechalot o libro dei Palazzi/Santuari, un trattato ebraico del IV-V secolo d.C. in cui si narra in termini simbolici del cammino di iniziazione spirituale di chi intende giungere al cospetto di Dio. Un cammino che implica il passaggio attraverso i cieli, che implica di percorrere i sette palazzi celesti, dei quali si potrà varcare la soglia ogni volta solo eludendo la sorveglianza degli angeli.

Tutto questo è rappresentato in uno spazio di 7000 metri quadrati, dove sorgono sette monumentali torri: Sefirot, Melancolia, Ararat, Linee di campo magnetico, JH&WH, Torre dei quadri cadenti. Sono tutte alte dai 14 ai 18 metri ed hanno la forma di container per il trasporto delle merci, apparentemente instabili e pericolanti sono realizzate per lo più in cemento armato, al quale si aggiungono elementi diversi: frammenti di vetro, cenere, materie organiche quali arbusti e fiori appassiti, strisce di ferro o zinco con numeri o nomi, stralci di vestiti e bobine cinematografiche realizzate in piombo. A tutto questo si aggiungono rovine, macerie e polvere che generano un senso di dramma e di devastazione. La grandezza e l'imponenza degli edifici va quasi a schiacciare lo spettatore, il quale visiterà le torri con lo sguardo fisso verso l'alto, in silenzio e meditando.

Per Kiefer le sue sette torri rappresentano l'espressione e il simbolo della spiritualità, ma sono anche la sintesi del suo percorso: nato nel 1945, pochi mesi prima della caduta della Germania, Kiefer è praticamente cresciuto in un paese ancora in rovina. Allievo di uno dei maggiori artisti del dopoguerra, Beuys, esordisce in campo artistico alla fine degli anni Settanta con una serie di scatti fotografici e di dipinti.

Il suo intero percorso consiste, però, in un'assunzione di responsabilità e nell'elaborazione di una storia che sente riguardare lui stesso e l'intera umanità. Quest'opera vuole essere insieme interpretazione della religione ebraica, ma anche rappresentazione delle macerie dell'Occidente dopo la Seconda guerra mondiale, con cui l'artista invita a riflettere su un presente sempre più precario e discutibile, affermando lui stesso che «Auschwitz non esclude altri Auschwitz».

[1] Hannah Arendt, La banalità del male. Eichmann a Gerusalemme, Feltrinelli, Milano 1964.

[2] Cfr: T. W. Adorno, «Critica della cultura e società» (1949) in Prismi. Saggi sulla critica della cultura, trad. it. di Carlo Mainoldi, Einaudi, Torino 1972, p.22.

[3] Cfr: T. W. Adorno, Dialettica Negativa, trad.it di Carlo Donolo, Einaudi, Torino 2004, p.327.

[4] Cfr: T. W. Adorno, Metafisica, ed. it. a cura di S. Petrucciani, Einaudi, Torino 2006, p.330.

[5] Marcello Flores, Simon Levis Sullam, Marie-Anne Matard-Bonucci, Enzo Traverso (a cura di), Storia della Shoah in Italia. Vicende, memorie, rappresentazioni. Volume II, UTET, Torino 2010.

[6] Wlodek Goldkorn, Ma l'arte può davvero raccontare Auschwitz? In «La Repubblica», 1° settembre 2015, pag. 40.

[7] Cfr: A. Wieviorka, L'era del testimone, Raffaello Cortina, Milano 1999.

[8]Wlodek Goldkorn, Ma l'arte può davvero raccontare Auschwitz? «La Repubblica», 1° settembre 2015, pag. 40.