

Arturo Mazzearella
La Shoah oggi.
Nel conflitto delle immagini

“Agone”, Milano, Bompiani, 2022, 304 pp.

Il recente saggio di Arturo Mazzearella, *La Shoah oggi. Nel conflitto delle immagini*, vuole essere al contempo una critica e una soluzione alla manipolazione della memoria della Shoah. L’evento cardine della Seconda guerra mondiale (assieme all’impiego della bomba atomica) si piega gradualmente a una estetizzazione che la trasforma in uno spettacolo al pari degli altri, alterandone la memoria soltanto per rispondere alle esigenze del pubblico, innanzitutto attraverso generi letterari che vanno dal melodramma al romanzo storico, dal genere documentario alla spy story (11).

A tal proposito, Alberto Cavaglion, in *Decontaminare le memorie* (add editore, Torino, 2021), propone di ripensare il nostro rapporto con la memoria di quegli eventi storici che hanno aperto fratture profonde nell’immaginario collettivo. La memoria storica è spesso percepita dalle comunità di oggi come un dovere sociale che schiaccia il passato sul presente e sulle sue preoccupazioni. Uno dei problemi del nostro uso della storia consiste, secondo Cavaglion, nell’aver sviluppato, soprattutto nelle giornate della memoria come quella dedicata alla Shoah, percorsi costruiti su sequenze e tappe prefissate, su immagini preconfezionate che spesso vengono assorbite dal circuito turistico e dall’industria culturale. In sostanza, in virtù di una difesa etica e di un proclama morale, per il quale il passato ci somministra la sua lezione per l’avvenire – il famigerato non ripetersi mai più – non si presta attenzione ai modi con cui la memoria tende a diventare consumo, grazie alla sua derubricazione in un motivo estetico, che trova il proprio posto nel grande magazzino delle merci culturali. La variante più recente di questo fenomeno è stata descritta da Guido Mazzoni in un capitolo di *Destini generali* (Laterza, Roma-Bari, 2015), il quale commenta i *selfie* che alcuni giovani turisti si sono scattati nei pressi del Memoriale per gli ebrei assassinati a Berlino, cui Maz-

zarella dedica un'attenta analisi degli scopi memoriali e degli esiti architettonici (240-41). Una volta diffuse sui social media, quelle fotografie sono accompagnate da *hashtag* che non differiscono sostanzialmente da quelli aggiunti a qualsiasi altra immagine condivisa in rete: l'esperienza della memoria storica, cioè, non è più distinguibile da una qualunque esperienza quotidiana. La memoria diventa essa stessa un codice e un'etichetta da esibire nella circolazione delle nostre merci culturali e nelle loro varianti più private.

Per Mazzearella, che ha studiato a lungo lo statuto dell'immagine nel mondo contemporaneo (*Politiche dell'irrealtà. Scritture e visioni tra Gomorra e Abu Ghraib*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011) e le sue compromissioni con i nostri codici etici (*Il male necessario. Etica ed estetica sulla scena contemporanea*, Torino, Bollati Boringhieri, 2017), la memoria storica – e la Shoah *in primis* – va studiata privilegiando «il potere cognitivo della visione» (*La Shoah oggi*: 20). Gli odierni prodotti culturali (libri, film, opere visive) spesso ostentano la memoria in forme dissolte e spettacolari, tanto da far parlare di una «pop Shoah» (19), di cui la serie televisiva *Hunters* (2020-2023) è l'esito più aggiornato, con la sua squadra di cacciatori di nazisti, moderni vendicatori degli orrori della Shoah in stile pulp fiction. Ma un altro potenziale visivo emerge dai documenti dei deportati come dalle ricostruzioni successive, che mostrano come ogni riduzione della Shoah a «motivo estetico» (8) significhi innanzitutto mancare la lezione che essa somministra riguardo la forza della sua immagine.

L'itinerario di Mazzearella ambisce a uno sguardo critico capace di conferire una nuova visibilità e intelligibilità ai reperti depositati nel tempo. Il percorso si ripartisce così in tre capitoli, che si differenziano per il grado di testimonianza rispetto all'evento ricordato: dagli «occhi che hanno visto» dei testimoni diretti agli «occhi che non possono vedere» di chi eredita i loro ricordi, fino a quelli «che non vedranno mai» e che intrattengono una relazione più problematica con la memoria storica.

Nel primo capitolo si studiano le immagini della Shoah rintracciabili nelle originarie testimonianze oculari (Primo Levi, Robert Antelme, Jean Cayrol), il cui carattere totalizzante è esplicitato in una loro comune e prolifica vita notturna: i sogni concentrazionari fanno sopravvivere i ricordi di una vita precedente e alternativa (cibo, calore umano, paesaggi), che contrasta con quei fantasmi di se stessi che i deportati ritrovano alla veglia, nel riflesso annichilente dei compagni, nella riduzione a simulacri d'uomini che gli aguzzini restituiscono loro quotidianamente, nella minaccia sempre imminente della morte. Le immagini, tanto diurne quanto oniriche, sono fin dal principio incastonate negli occhi dei prigionieri. La pulsione

all'immaginazione, come un rifugio vitale, si sovrappone e contrasta la reificazione dell'umano attuata dal Lager, realizzando una sorta di «stimolo contrario» che Mazzarella teorizza appoggiandosi a Elias Canetti: «I deportati sognano per liberare la stratificazione di immagini sedimentate, giorno dopo giorno, dall'intasamento in cui rischiano di rimanere soffocate. L'«inconscio ottico» dei prigionieri [Rosalind Krauss, *L'inconscio ottico*, Bruno Mondadori, Milano, 1993] stabilisce proprio nell'attività onirica, come ha indicato Freud, la sua custodia e la sua fonte di rigenerazione» (71).

La Shoah, allora, non è stata solo la cancellazione materiale dell'umano (e dell'ebreo), ma una lotta tra due immaginari: uno, scatenato dal mito nazista, di dominio e distruzione e uno di resistenza, una «iconofilia» che perdura innanzitutto nei ricordi dei prigionieri «come indispensabile risorsa per la sopravvivenza» (113). È questa conflittualità tra annientamento e sopravvivenza che ogni museo della Shoah, ancorché immaginario, deve restituire, *contro* la percezione ormai consolidata che esso sia un evento oggi *inimmaginabile*. L'indagine scruta il potere d'annientamento sullo sguardo dei testimoni oculari e parimenti registra la metamorfosi vitale che si compie nel loro campo del visivo, prendendo in esame memoriali, opere di grandi scrittori (Jean Améry) e i diari dei reclusi (Etty Hillesum).

Nel secondo capitolo un medesimo conflitto è rintracciato nel passaggio dalla testimonianza vera e propria alla memoria di altri che non hanno subito direttamente la Shoah, ma che non hanno smesso di interrogarne gli effetti, innanzitutto su se stessi in quanto individui posti nelle immediate vicinanze dell'evento. Questa seconda memoria tende a deviare dall'asse della storia documentata. Riprendendo le teorie freudiane sul passato psichico, Mazzarella evidenzia la differenza di questa seconda memoria. Se «tutti i reperti della memoria devono passare attraverso il filtro di un'immagine deformante» (129), questa deformazione è diversa da quella impressa, per esigenza di sopravvivenza, dall'inconscio dei deportati.

Ad esempio, Mazzarella dimostra che tutta l'opera poetica sviluppata da Paul Celan tra il 1959 e il 1967 sorge dal punto di vista di un «esule inquieto» (134) – sopravvissuto ai genitori morti nei campi di concentramento – il quale non riesce a staccarsi dal ruolo di testimone impossibile e indiretto e non cessa di confrontarsi con questa strage collettiva. Ecco che l'immagine poetica, attraverso la figura di una grata, che restringe le possibilità di visione, oppure l'insistenza sulla cenere rimasta tra le mani come resto materiale della storia, si coalizza con un'entità fantasmatica, un rimosso che prende visibilità e danza con la morte stessa, per cercare di destituire il suo stesso effetto di annientamento (142).

Il fantasma sembra infatti il personaggio più idoneo a popolare questi ritorni della memoria della Shoah sui volti e le figure di chi è venuto dopo. Particolarmente importante la lettura di Mazzearella di un testo di Marguerite Duras, *Il dolore*, una narrazione autobiografica (la cui redazione impiega quasi quarant'anni) incentrata sull'attesa del marito, Robert Antelme (apparso già nel primo capitolo), di ritorno dai campi di concentramento. Anche in questo caso, il ricongiungimento tra il reduce e chi aspetta avviene all'insegna di due «simulacri» che s'incontrano, i quali possiedono ormai una coscienza alterata del loro passato e diventano essi stessi «due immagini alle quali non corrisponde alcuna identità definita» (168). Il fantasma o il simulacro, cioè, esemplifica come la materia del conflitto tra le immagini del passato e quelle del presente risieda, per il percorso della memoria, in un'identità evaporata, che rappresenta tanto quella del testimone quanto quella di chi osa rivolgere lo sguardo verso la Shoah.

L'evaporazione progressiva della memoria storica lascia, infatti, un residuo sempre più problematico da individuare e processare per chi si volta indietro al passato, soprattutto quando tale gesto scaturisce da un'indagine non oggettiva, come quella dello storico, ma personale, come quella di chi cerca risposte rispetto alla propria storia familiare. Per Georges Perec la Shoah è un ostacolo in questo senso. In *Wo il ricordo d'infanzia* lo scrittore si confronta con l'assenza di propri ricordi originari, cancellati dalla morte del padre in guerra e della madre nei campi di concentramento. Paradossalmente, la memoria dovrebbe intervenire laddove gli occhi non hanno potuto vedere e, come tale, si precisa meno ricordo che immaginazione, per diventare una sorta di «memoria di finzione» (185).

La memoria obliqua di cui parla Perec rappresenta quell'alternativa, l'unica apparentemente concessa al nostro presente, con cui circoscrivere l'evento della Shoah e avvicinare i suoi fantasmi: una modalità che Cavaglion propone come un ripensamento dei nostri tragitti nella memoria storica dei luoghi delle stragi novecentesche e Mazzearella predispone come attività saggistica, che seziona le rappresentazioni della Shoah trasversalmente, per mostrare le varie riformulazioni che nuovi punti di vista, identità, immagini del presente impongono a un passato dai contorni sempre più sfumati.

In quest'ultimo capitolo, Mazzearella si concentra soprattutto su ciò che nell'immaginario visivo contemporaneo è avvenuto dei Lager. Analizza il punto di vista di chi non conserva un rapporto personale con la Shoah, ma s'impegna nella sua riconsiderazione storica. Il materiale di lavoro è soprattutto cinematografico. Mazzearella studia il montaggio compiuto sui primi filmati provenienti dai campi alla loro liberazione e in cui si ci-

mentano cineasti e registi come Alfred Hitchcock, Samuel Fuller, Jean-Luc Godard, Alain Resnais, Harun Farocki, Claude Lanzmann. La scelta di un punto di vista irrimediabilmente sorto da un tempo successivo e sempre più lontano può intercettare un significato ulteriore in quelle immagini sparpagliate perché non rinuncia al passato, ma decide di attraversarlo obliquamente, attraverso un particolare montaggio cinematografico: «solo utilizzando questo tipo di montaggio – che in ogni caso muove da un punto di vista soggettivo, posteriore agli eventi raffigurati – si possono strappare nuovi lembi di visibilità a un archivio di immagini già pienamente perlustrato» (213-14).

Tutte queste manifestazioni del conflitto di immagini in cui si dibatte la Shoah nella sua storia postuma vengono, in definitiva, articolate da Mazzarella con precisione e originalità: la modalità onirica come stimolo contrario all'annientamento (primo capitolo), il carattere fantasmatico dell'immagine e dell'identità dei sopravvissuti come simulacri, l'obliquità del punto di vista come soccorso all'imperfezione della memoria (secondo capitolo), la struttura visiva del montaggio come salvagente dell'amnesia (terzo capitolo). Esse non sono solo le forme del visibile con cui si è manifestata la Shoah, ma rappresentano anche i modi con cui il nostro immaginario recupera, in generale, gli eventi storici. Ogni saggio che vuole ricomporre le immagini del passato dovrebbe confrontarsi con questi strumenti, la cui azione è resa manifesta da Mazzarella per un caso tanto noto quanto problematico come la Shoah, ma il cui studio può contribuire largamente a un ripensamento del nostro confronto con la storia, che deve essere altro dall'isolare le sue apparizioni più spettacolari per dimenticare il conflitto con cui queste, immagini uscite vincenti, si sono avvicinate, tagliando a metà vittime e tutti coloro che, a un certo punto, fino alla posterità, ne sono stati inghiottiti.

L'autore

Guido Mattia Gallerani

Guido Mattia Gallerani è ricercatore in Critica letteraria e Letterature comparate e insegna Sociologia della letteratura presso l'Alma Mater Studiorum – Università di Bologna. Studia i modi di interazione tra generi (letterari e non) nella cornice dei supporti mediatici e della loro evoluzione nel tempo. Il suo ultimo libro è dedicato a un genere sospeso tra giornalismo e letteratura: *L'intervista immaginata. Da genere mediatico a invenzione letteraria* (Firenze University Press, 2022). Ha pubblicato un volume sulle evoluzioni creative della saggistica: *Pseudo-saggi. (Ri)Scritture tra critica e letteratura* (Morellini, 2019). L'indagine sul genere del saggio e i suoi rapporti col romanzo viene declinata in una precedente monografia: *Roland Barthes e la tentazione del romanzo* (Morellini, 2013).

Email: guido.gallerani@unibo.it

La recensione

Data invio: 15/04/2023

Data accettazione: 30/04/2023

Data pubblicazione: 30/05/2023

Come citare questa recensione

Gallerani, Guido Mattia, "Arturo Mazzearella, *La Shoah oggi. Nel conflitto delle immagini*", *La narrativa illustrata tra Ottocento e Novecento*, Eds. C. Cao – G. Carrara – B. Seligardi, *Between*, XIV.25 (2023): 285-290, www.betweenjournal.it