

Arturo Mazzearella, *La Shoah oggi. Nel conflitto delle immagini*, Milano, Bompiani, 2022, 301 pp., € 13,00.

Nell'agosto del 2010, nella pagina del *New York Times* che ospita la recensione a firma della scrittrice Francine Prose alla traduzione inglese di *The Death of the Adversary* e *Comedy in a Minor Key*, due romanzi ambientati nell'Olanda occupata dai nazisti dove aveva vissuto in clandestinità il loro autore, Hans Keilson, campeggia l'immagine inquietante di una scena di guerra. Il grado angosciante, l'aspetto misterioso derivano da quella valle perturbante di incertezza e indecidibilità, che sospende riconoscimento e identificazione, in cui sembra cadere la riproduzione realizzata da Paolo Ventura. L'immagine scura, virata al verdognolo dalla nebbia e dalla luce mattutina, che raffigura delle persone in fila che s'incamminano lungo un muro è forse una fotografia? Oppure, invece, è un dipinto? I redattori della *Book Review* che a lungo hanno discusso dell'immagine decidono di interpellare l'artista italiano. Si tratta di un modellino, di una scenografia, di un diorama costruito con tessuto, legno, cartoncino e poi fotografato da Paolo Ventura: la scena rappresenta la deportazione degli ebrei italiani dalla stazione di Milano ed è attivata dal ricordo, dell'artista bambino, di una targa presente sulla banchina di un binario a testimonianza delle "famosse tradotte tedesche" partite all'alba del 6 dicembre 1943 e poi ancora del 30 gennaio 1944. Una *Vision of Darkness*, come recita il titolo dell'articolo di Steve Coates sulla fotografia di Ventura, proprio del binario 21 che nel 2013 sarebbe diventato l'area museale del Memoriale della Shoah di Milano.

È un riferimento a un'opera che, pur temporalmente estranea al ricchissimo nucleo di romanzi e film realizzati più o meno nell'ultimo lustro (per la precisione dal 2015 al 2022) che Arturo Mazzearella riporta in apertura di *La Shoah oggi*, appare essere fedele alle questioni che quel gruppo di testi solleva e che in esso si annidano: la triangolazione tra i romanzi di Keilson, la fotografia di Ventura e l'articolo *A Vision of Darkness* carica di senso il rapporto tra lontananza e vicinanza nel tempo e nello spazio rispetto all'esperienza

del Lager, la valenza di un oggetto artistico nel suo portato testimoniale, lo spostamento delle gerarchie percettive nel passaggio tra le forme. Soprattutto, però, in tale triangolazione è implicita la domanda che Mazzarella rende esplicita dopo aver passato in rassegna il composito gruppo di opere, ‘alte’ e ‘basse’, che provengono da arti diverse e rispondono a esperienze estetiche diverse, vale a dire: come interpretare la riproposizione della scena traumatica primaria del Novecento? Perché essa

Deve provenire dalla richiesta di un ulteriore, serrato confronto con la Shoah: non solo con gli eventi a tutti visibili che ne hanno scandito la storia, ma principalmente con il grumo oscuro di immagini che le sopravvivono, talmente estese da disporsi in un’area cruciale del nostro attuale “inconscio ottico”, direbbe Benjamin, riletto, però, alla luce delle fondamentali integrazioni di Rosalind Krauss. (Mazzarella 2022, 19)

Per sottrarsi dal cono d’ombra proiettato dalla produzione di consumo sulla Shoah – senza per questo esautorarla dei tratti di produzione dell’immaginario di cui è nondimeno portatrice – Mazzarella formalizza un rapporto di scambio tra il piano estetico e quello visivo in cui a prendere il centro della scena è il valore della visività nell’esperienza e dell’esperienza del Lager.

Dall’interrogativo iniziale – che cosa di non visto porta a ritornare alla Shoah – consegue uno snodo concettuale che misura e chiarisce l’intera impostazione con cui è condotta l’indagine critica in *La Shoah oggi*: il potere delle immagini, ancora più forte in quella che Rosalind Krauss chiama “era postmediale”, ha un portato cognitivo da cui deriva una risemantizzazione complessiva dei linguaggi che eccede quella dei singoli linguaggi nei singoli media. Ecco, quindi, il passaggio decisivo che Mazzarella introduce nel campo critico, l’idea che la fluidità dei linguaggi estetici consenta di proiettare retrospettivamente la questione percettiva ai testimoni diretti, ai testimoni oculari: non è forse da ipotizzare che ai loro occhi la Shoah appaia una “costellazione enigmatica di immagini?” (Ibid.: 20). Ed è lungo questa traccia che il libro mette alla prova di una serratissima analisi gli assunti interpretativi puntualmente selezionati. La ‘fisiologia sensistica’ del *memoir* di Primo Levi, *Se questo è un uomo*, la fisiologia della vista che diventa fisionomia dell’identità nella *Specie umana* di Robert Antelme, la conservazione delle immagini come strategia di umanizzazione in Jean Cayrol, e poi le politiche dello sguardo di Imre Kertész, Etty Hillesum, Semprún, Hermann Langbein sono attraversate in dialogo con le pagine di Hannah Arendt, Maurice Blanchot, George Didi-Huberman, Elias Canetti,

Michel Foucault, Jean-Luc Nancy, Erving Goffmann, Jean-Paul Sartre, Tzvetan Todorov. Arturo Mazzearella, in tal modo, ci mette innanzi a un percorso comparativo da cui promana una costellazione interpretativa ricchissima. La chiave di volta, il centro verso cui convergono le nervature di un impianto critico che misura le strategie della percezione in relazione ai discorsi sull'etica del sopravvivate, è il potere dell'immagine, che riemerge nella sua forza fantasmica (il rimando è a Luis Marin) e sostiene quel segmento di inconscio ottico che corrisponde alla modalità visiva da cui sono regolati i rapporti tra 'il corpo' delle SS e 'i corpi' dei prigionieri dove si annida l'intreccio tra la legge iniqua del Lager e la logica – priva di ambiguità – per la morte.

La Shoah oggi è modulato su tre tempi: il tempo dei testimoni, il tempo degli eredi e il tempo di chi non ha visto. Per tutte queste temporalizzazioni Mazzearella usa, cadenzandola nell'indice, la parola 'occhi' che diventa – l'autore sollecita i suoi lettori – metafora per indicare ciò a cui la vista è stata esposta e quanto lo sguardo restituisce del visto. Così, infatti, i tempi a cui appartengono gli occhi di chi ha visto, quelli di chi non ha potuto vedere e di chi non vedrà mai dialogano con il passato e il futuro. Uno scambio di temporalità che diventa ancora più chiaro nella seconda parte del libro, dove il passato diventa il tema delle relazioni e degli scambi tra memoria, vissuto e immagine. Se prima l'immagine era ciò che resta nell'elaborazione del passato nella memoria – ci inducono a questa riflessione due puntualissimi rimandi a Ricœur e a Freud – ora, invece, Mazzearella sposta il tema dello sguardo in avanti e lo carica sulle spalle, nelle orbite verrebbe da dire, di chi ha avuto con la Shoah non un contatto personale ma un grado di prossimità che deriva da un legame familiare. Mazzearella recupera a una tradizione dal cui canone era rimasta non tracciata Marguerite Duras, con la storia raccontata in *Dolore*, e torna su Georges Perec, autore che permette di creare una forbice temporale che porta dall'irruzione del trauma nell'infanzia, dalla distruzione della Shoah fino alla Terra del Fuoco, quella del protagonista di *W o il ricordo d'infanzia*, e alla dittatura di Pinochet. Duras, Perec permettono di chiarire che nella nuova condizione, quella degli 'occhi che non possono vedere' a essere in questione è la lingua, come e quanto lo era nei testimoni diretti, eppure con una variazione rispetto all'immagine traumatica con la quale, ora, si stabilisce una relazione posteriore ma non postuma.

Penso sia utile ricordare quanto scriveva Bruno Moroncini nella *Lingua muta* a proposito della distanza che esiste tra la lingua di 'laggiù' (espressione presa da Antelme) e la lingua 'qui'. Essere testimoni vuol dire torcere la lin-

gua: se si sceglie di dar parola alla lingua di ‘laggiù’, del campo, come fanno Antelme e Levi, “allora a dover cambiare è lo statuto della scrittura” (Moroncini 2000, 29). A un discorso non molto dissimile Arturo Mazzearella ritorna con Paul Celan ma vi ritorna con uno spostamento percettivo che dalla lingua passa all’occhio: la questione dello statuto della scrittura diventa, allora, quella dell’immagine poetica. Ce lo mostra, è il caso di dirlo, Mazzearella quando scrive in commento ad alcuni componimenti di *Grata di parole*:

Un’arida distesa si espande intorno all’occhio di Celan, arrivando a lambire perfino le palpebre. Anche rivoltando le ciglia all’indietro, spazzando il campo visivo da ogni altro elemento che non sia la pietra con cui aderisce, l’occhio viene trafitto da punte acuminate. Eppure non si chiude, prosegue a scavare tra i sassi: come se accanto, o sotto, giacessero dei corpi sotterrati che attendono di ritornare in superficie [...] gli “occhi, ciechi al mondo, dentro / le crepe del morire”, evocati poco dopo in *Letto di neve*, siglano l’impotenza dello sguardo che vorrebbe riappropriarsi di quel passato sepolto sotto il cumulo di pietre. Non c’è niente da fare per Celan. Esso è destinato a rimanere escluso da una visione frontale, da uno sguardo a cui corrisponda un’immagine trasparente. (Mazzearella 2022, 136)

È una citazione lunga ma che andava riportata nella sua interezza perché rivela il passaggio, anche per gli ‘eredi’, tra un ‘laggiù’ intangibile e i limiti della parola di un ‘qui’ che porta alla più forte delle immagini di Celan, anch’essa una torsione ma di natura ermeneutica: la traccia di cenere, il discorso della cenere.

L’interrogativo su cosa succeda al passato quando mancheranno i testimoni, quando anche l’ultimo testimone scomparirà è una questione di natura narrativa: il terzo capitolo del libro si apre infatti col ricordare che anche Perec ha dovuto ricorrere all’ “invenzione favolistica” per accedere a un passato sconosciuto e Mazzearella ricorre a una fulminea triangolazione tra Semprún, Žižek e Wiesel per arrivare alle immagini in movimento e al progetto documentaristico di Godard, *Histoire(s) du cinéma*. In assenza del testimone diretto, in assenza del testimone toccato familiarmente dalla devastazione della Shoah, la questione della scomparsa di forme testimoniali immediate o mediate viene impostata da Arturo Mazzearella con uno spostamento dalla singolarizzazione dell’immagine alla pluralità delle immagini. Non è un atto senza conseguenze, come dimostra Godard, come dimostra Resnais e come spiega Mazzearella, perché nelle operazioni di riuso, manipolazione ci sono tagli prospettici, mosse del cavallo in cui le forme rappresentative (documentario e finzione poetica), interpretative (Farocki, per cui la storia della Shoah è ancora aperta e Lanzmann per cui

invece è chiusa e sigillata), dei tempi storici (il presente che rivendica la propria ‘priorità prospettica’) che portano Mazzarella a indicare quanto il montaggio dei piani temporali svincoli dal rischio di profonda tautologia delle immagini “presente in quelle interpretazioni della Shoah pronte a ribaltare in una sorta di teologia negativa, anche se di matrice squisitamente laica, un evento intriso, viceversa, della più profonda e profana storicità” (Ibid.: 221). E il passaggio su *Austerlitz* di W.G. Sebald, a cui Arturo Mazzarella consegna il passaggio finale del libro, sembra essere lì a confermarlo.

Bibliografia

Mazzarella, Arturo. 2022. *La Shoah oggi. Nel conflitto delle immagini*. Roma: Bompiani.

Moroncini, Bruno. 2000. *La lingua muta ed altri saggi benjaminiani*. Napoli: Filema.

Coates, Steve. 2010. “A Vision of Darkness: Behind This Week’s Cover Art.” *New York Times*, August 6. <https://archive.nytimes.com/artsbeat.blogs.nytimes.com/2010/08/06/a-vision-of-darkness-behind-this-weeks-cover-art/> (ultimo accesso: 07/03/2024).

GIUSEPPE EPISCOPO
Università degli Studi Roma Tre

