

Amnesia collettiva e *Vergangenheitsbewältigung*: Psicanalisi e letteratura nella Germania degli anni Sessanta

Filippo Pelacci

Alma Mater Studiorum Università di Bologna

Abstract (Italiano) Il presente contributo intende analizzare gli effetti che ebbe il rinnovato interesse nei confronti del passato nazista sul mondo letterario degli anni Sessanta. Per farlo si prenderanno anzitutto in considerazione i lavori di Theodor W. Adorno e dei coniugi Mitscherlich, in cui si tenta – da una prospettiva dichiaratamente psicanalitica – di studiare i meccanismi che portarono dapprima all’innamoramento collettivo per il capo carismatico e poi alla rimozione della colpa. Passando poi in ambito letterario, si cercherà di comprendere come e in che termini alcuni autori dei primi anni Sessanta abbiano favorito la *Vergangenheitsbewältigung* del popolo tedesco. Per quanto possibile, si tenterà quindi di analizzare la ricezione presso i contemporanei, per comprendere volta per volta come e in che misura questi testi abbiano contribuito al superamento di quest’amnesia collettiva.

Abstract (English) This paper aims to analyze the effects on German literature of the renewed interest in Nazi past. In order to do that, it considers Adorno’s and Mitscherlich’s studies, in which they try – from a psychoanalytic point of view – to understand the mechanisms which made Germans support the leader and then made them remove their guilt. Then, the article focuses on some author of the early Sixties, in order to verify how they try to begin the Germans’ *Vergangenheitsbewältigung*. As far as possible, the paper examines the reception of these texts, trying to understand how and to what extent they give a contribution to overcome this collective amnesia.

Keywords *Vergangenheitsbewältigung*; Shoah; Nazism; post-war era; German literature

Neppure i morti saranno al sicuro dal nemico, se vince.
Walter Benjamin, *Sul concetto di storia*

1. Introduzione

Il processo ad Adolf Eichmann (1961) rappresentò un primo momento di svolta nella ricezione storico-letteraria della Shoah. Come sottolinea Wieviorka (1999: 71), proprio con il processo di Gerusalemme ebbe inizio una nuova fase “in cui la memoria del genocidio diviene l’elemento costitutivo di una determinata identità ebraica” tanto che “la sua presenza nello spazio pubblico viene rievocata con forza” in diversi paesi d’Europa. Dopo anni di quasi assoluto silenzio, durante i quali molti ex-gerarchi nazisti poterono trovare un posto nella nuova società del dopoguerra, con il processo ad Adolf Eichmann la Shoah tornò ad essere argomento di pubblico dibattito. Per la prima volta, inoltre, l’azione giudiziaria non fu fine a se stessa, ma si pose l’obiettivo di fornire una vera e propria lezione di storia. E così si iniziò a discutere di pedagogia, di trasmissione della memoria, dell’istituzione di musei-memoriali e di archivi di riprese. Ma non furono queste le sole novità. Se infatti il processo di Norimberga “segnò il trionfo dello scritto sull’orale” (Wieviorka 1999: 82), con il processo ad Adolf Eichmann fu l’intero modello probatorio ad essere messo in discussione. Fu lo stesso Gideon Hausner (1966: 382), giurista ebreo di origine ucraina a capo dell’accusa a Gerusalemme, a ricordare qualche anno più tardi come il processo di Norimberga (1945-1946) “con qualche testimone, qualche film sugli orrori dei campi di concentramento, e un’immensa pila di documenti probatori, non fosse riuscito a toccare il cuore degli uomini”. Convinto che anche solo una piccola sezione degli archivi e dei documenti sarebbe stata comunque più che sufficiente per arrivare alla condanna di Eichmann, Hausner (1966: 382) decise di basare l’intera azione giudiziaria “non su un unico pilastro, ma su due: i documenti probatori e le deposizioni dei testimoni”. Secondo Hausner (1966: 384), infatti, solo in questo modo si sarebbe potuto “dare al fantasma del passato un’ulteriore dimensione: quella del reale”.

Il processo di Gerusalemme si inserì però all’interno di un più vasto interesse per le vicende della Shoah, che percorse tutti gli anni Sessanta. Non sembra quindi un caso che la stessa definizione di ‘olocausto’, benché sporadicamente utilizzata già in precedenza, trovi proprio in questa fase la sua

prima attestazione di rilievo, grazie a Elie Wiesel¹ che se ne servì all'interno della recensione a *Terezinské requiem* di Josef Bor pubblicata su *New York Times Book Review* il 27 ottobre 1963. Da questo momento in poi il termine – per quanto non privo di controversie² – andò incontro ad una progressiva diffusione, che lo portò a designare comunemente lo sterminio di milioni di persone, ebrei e non solo, nei campi di concentramento nazisti.

Se quindi da un lato l'importanza del processo ad Adolf Eichmann è indubitabile, altrettanto evidente è che solo con il successivo processo di Francoforte (1963-1965) la discussione fece finalmente ritorno in terra tedesca. Come ricorda Boos (2014: 194), infatti:

durante l'occupazione da parte degli Alleati, i criminali nazisti furono giudicati da autorità straniere, dal momento che la Commissione alleata di controllo proibì ai tribunali tedeschi di perseguire qualsiasi forma di crimine, ad eccezione di quelli commessi da persone di cittadinanza o nazionalità tedesca contro altre persone di cittadinanza o nazionalità tedesca, o apolide.

Si può quindi affermare che il processo di Francoforte “fu di gran lunga il più grande, il più aperto e il più importante processo che abbia mai avuto luogo nella Germania Ovest, che si sia servito di giudici della Germania Ovest e che si sia svolto secondo le leggi della Germania Ovest” (Wittmann 2012: 3).

2. Psicologia delle masse nei regimi totalitari

Prima però di ripercorrere nello specifico le conseguenze di questo rinnovato interesse per le vicende della Shoah in ambito letterario, s'intende analizzare brevemente alcune riflessioni di carattere psicanalitico. Su queste basi si tenterà

¹ Autore polacco di religione ebraica, Wiesel era noto al tempo soprattutto come autore di *La nuit* (1958). Nel 1986 avrebbe poi ottenuto il Premio Nobel per la Pace.

² Una sintesi della genesi di tale etichetta e delle sue criticità si ha in Garber & Zuckerman (1989). I due studiosi mettono in luce l'esplicito ipotesto religioso del termine, utilizzato nella Bibbia dei Settanta per indicare i sacrifici offerti a Dio. In particolare, è lo stesso Wiesel a sottolineare come l'archetipo sotteso a tale espressione sia quello della *Akedah* di Isacco in *Genesi* 22. Isacco rappresenta qui non solo il popolo eletto al sacrificio, ma anche il primo sopravvissuto che, in quanto tale, può permettersi di ridere di fronte alla tragedia mancata. Proprio questo ipotesto religioso-escatologico spinge i due studiosi a rilevare come sia giunto il momento di guardare a ciò che accade agli ebrei da un punto di vista più umano e totalmente smitizzato. Si preferisce quindi l'utilizzo del termine Shoah, dal momento che lo sterminio non dovrebbe implicare il sacrificio di una minoranza in favore di un'altra.

di comprendere le ragioni che portarono a cancellare – almeno superficialmente – il ricordo della dominazione nazista.

2.1 Cosa significa “fare i conti con il passato”

Un primo fondamentale riferimento in tal senso è rappresentato dal celebre discorso tenuto da Theodor W. Adorno presso il Consiglio per la Cooperazione Cristiano-Ebraica il 6 novembre 1959, poi pubblicato con titolo *Was bedeutet: Aufarbeitung der Vergangenheit*.³ Adorno si propone qui anzitutto di identificare alcuni dei tratti comuni ai diversi sistemi di propaganda, definita come “manipolazione razionale dell’irrazionale” (Adorno 1998: 101) e vista come prerogativa essenziale di tutti i regimi totalitari. Tratti che di fatto sono limitati in numero e che quindi possono, secondo Adorno (1998: 102), essere “isolati e ‘somministrati’ alla popolazione, quasi a mo’ di vaccino”.

Per realizzare tale obiettivo, però, Adorno sviluppa una serie di interessanti riflessioni su di un’epoca, quale quella del nazismo, che a suo dire si è voluta assegnare al passato, benché ancora non totalmente superata. Sul finire degli anni Cinquanta, la Germania appare come un luogo in cui ancora il nazionalsocialismo vive, parte come mero fantasma di un’esperienza traumatica, parte nel persistere delle condizioni che ne determinarono la nascita. In tal senso, secondo Adorno (1998: 90), “la sopravvivenza del nazionalsocialismo all’interno della democrazia è potenzialmente più minacciosa della sua sopravvivenza contro la democrazia”. Una sopravvivenza rappresentata da una serie di personaggi che, nonostante il loro ruolo nel Terzo Reich, hanno acquistato posizioni e ruoli di potere nella nuova Germania del dopoguerra. Ma, a differenza di quel che si ritiene di solito, tali difficoltà nel rapportarsi al passato nazista, non riguarderebbero, secondo Adorno, solo una ristretta cerchia di incorreggibili, ma sarebbero ben più diffuse in tutta la società tedesca. Sintomatico di ciò è anzitutto l’uso di circonlocuzioni eufemistiche, di cui ci si serve per descrivere alcuni dei momenti più bui del regime. È il caso, ad esempio, del *pogrom* antisemita del novembre 1938, comunemente noto come *Kristallnacht*, una definizione asettica, dietro cui si nasconde la deportazione di decine di migliaia di ebrei, che certo non dovette passare inosservata agli occhi della gente comune. Strettamente legata a questa forma

³ Letteralmente ‘Cosa significa fare i conti con il passato’. La conferenza si può ascoltare online a <https://www.youtube.com/watch?v=xNN1S2jIDkg> (ultimo accesso 11-12-2022). Il testo si può leggere in Adorno (1998). Ove non diversamente indicato, l’eventuale traduzione di citazioni dalla lingua dell’originale all’italiano è mia.

di rimozione è “la comune prontezza nel negare o nel minimizzare ciò che è accaduto, senza per altro curarsi di quanto possa risultare difficile comprendere che certuni non provino la minima vergogna nel sostenere che solo cinque milioni di ebrei furono uccisi con il gas e non sei” (Adorno 1998: 90). Un’amnesia, che – secondo Adorno (1998: 91) – è esito di “un meccanismo psicologico, utilizzato per difendersi contro dolorose e spiacevoli memorie”. Scoprendo come “un ricordo eccessivamente vivido e persistente possa danneggiare l’immagine tedesca all’estero”, ecco che la collettività attua una sorta di *damnatio memoriae*, frutto di “una coscienza fin troppo attenta, piuttosto che sintomo della sua debolezza se paragonata alla forza superiore di processi inconsci” (Adorno 1998: 92).

2.2 “Lutto e melanconia” nella Germania del secondo dopoguerra

Piuttosto simile è la prospettiva adottata da Alexander Mitscherlich e dalla moglie, Margarete Mitscherlich-Nielsen, in *Die Unfähigkeit zu trauern. Grundlagen kollektiven Verhaltens* (1967).⁴ Riconoscendo anzitutto che non vi sia stato in Germania un vero tentativo di comprendere le ragioni che portarono all’adesione totale al progetto del *Führer*, i coniugi Mitscherlich (1970: 18) sottolineano come si sia “preferito concentrare tutte le energie sulla restaurazione di quel che era stato distrutto, sulla ricostruzione e sull’ammodernamento del potenziale industriale, con una intraprendenza che ha suscitato ammirazione e invidia”. Proprio lo straordinario successo della Germania del *boom* economico dei primi anni Sessanta è visto quindi come una delle ragioni alla base di tale mancata elaborazione del lutto. Accanto a questo, si ebbe però la diffusione della ben nota “tesi dell’obbedienza”, tanto che “tutt’a un tratto, a rispondere del genocidio effettuato, rimasero solo i capi introvabili o già sottoposti a giudizio”, benché in realtà “tutti gli strati, e specialmente gli strati dirigenti, gli industriali, i magistrati, i professori di università, avessero accordato al regime un appoggio deciso ed entusiastico” (Mitscherlich 1970: 23). Altrettanto diffusa a livello popolare è secondo i Mitscherlich (1970: 25) la convinzione per cui “l’irrompere di una dittatura sarebbe un evento naturale che si prepara indipendentemente dal destino dei singoli e che scorrerebbe per così dire sopra di loro”. Per queste ragioni, la

⁴ Il testo fu pubblicato poi in traduzione italiana in Mitscherlich (1970) con titolo *Germania senza lutto. Psicoanalisi del postnazismo*.

maggioranza dei tedeschi si trova a rivivere il periodo della dominazione nazista come “l’episodio di una malattia infettiva dell’infanzia” (Mitscherlich 1970: 23).

Come già Adorno, così anche i coniugi Mitscherlich sostengono che alla base dell’adesione collettiva del popolo tedesco al regime nazista vi sia stata una forma di autoidentificazione narcisistica nel modello carismatico rappresentato dal *Führer*. Questi venne infatti ad occupare “il posto dell’ideale dell’io di ogni singolo: di quell’autoritratto psichico che viene disegnato dalle più ardite fantasie circa la propria importanza, perfezione e superiorità, come pure dalle naturali speranze della vita umana – come e cosa si è o si vorrebbe diventare” (Mitscherlich 1970: 61). Dopo aver aggiogata a sé la massa, il capo è in grado di disporre a suo piacimento della coscienza dei singoli individui, i quali, una volta entrati in questa simbiosi narcisistica, sono in grado di compiere azioni che superano di gran lunga i limiti consueti. Dopo aver ribadito con chiarezza che “la scelta di Hitler come oggetto di amore si svolse [...] su base narcisistica” (Mitscherlich 1970: 64), lo studioso si sofferma a indagare i meccanismi psichici che si azionarono in seguito alla totale disfatta del capo. Perché l’io si potesse risvegliare da una simile ‘ubriacatura’ era infatti necessario un evento scatenante. Fondamentale fu in tal senso la sconfitta della Germania, seguita immediatamente dalla morte del capo carismatico. Un doppio trauma, non privo di conseguenze sulla popolazione. Secondo i Mitscherlich (1970: 33) infatti “per milioni di tedeschi la perdita del *Führer* non fu la perdita di una persona qualunque [...]; alla sua persona erano infatti legate identificazioni che avevano riempito funzioni centrali nella vita dei suoi seguaci”. Lo studioso recupera quindi la distinzione già freudiana tra *lutto* e *melanconia*, come descritta nell’omonimo saggio del 1915. Se nel *lutto* il mondo si è impoverito e svuotato, mentre l’individuo non ha visto scemare in nulla il suo valore soggettivo, diversamente, laddove si abbia un sentimento melanconico, ecco che secondo Freud (1976: 105) ad essere “impoverito e svuotato è l’Io stesso”. Una simile deriva melanconica è per altro più probabile laddove l’oggetto verso cui indirizzare il proprio amore sia stato scelto su base narcisistica, e cioè perché conforme alla propria immagine. Per questa ragione, secondo i Mitscherlich (1970: 33-34) “la massa di coloro che avevano perduto un ‘capo ideale’, il rappresentante di un ideale dell’io generalmente condiviso, poté sfuggire alla propria svalorizzazione” solo e soltanto “rompendo tutti i ponti affettivi con un passato immediatamente alle spalle”. Un processo del tutto inconscio, una forma di autodifesa, che fu però alla base di quell’immobilismo psichico della Germania dei primi anni Sessanta.

Accanto a ciò, molto interessante è l'esposizione che i coniugi Mitscherlich conducono di tre casi clinici esemplari. Stupisce anzitutto rilevare come ben pochi siano stati i pazienti psichici i cui sintomi fossero direttamente collegabili alla loro esperienza all'interno della gerarchia nazista. Con tutta evidenza, dunque, questo gruppo di persone “non ricusò i crimini del Terzo Reich, ma il fatto stesso che di crimini in genere si fosse trattato” (Mitscherlich 1970: 39). Per l'individuo è per altro ben più facile difendersi da una colpa che può facilmente essere scaricata sulla collettività. “Se – infatti – tutta una società si sottrae alla responsabilità con la scusa di aver solo obbedito, ciò si ripercuote perfino su individui che tentano di liberarsi da questa comunanza di opinioni e di fede” (Mitscherlich 1970: 47-48). Non mancano però esempi di pazienti che non rinnegarono mai il proprio attaccamento di un tempo alla dottrina nazista. È il caso del paziente Q. che “appellandosi all'obbedienza, si ritiene discolpato e fuori questione” (Mitscherlich 1970: 45).

2.3 Eros e Priapo come trattato di psicopatologia delle masse

Prima di vedere come tali riflessioni psicanalitiche si ripercuotano in ambito letterario, si intende uscire per un istante dal campo della germanistica. Si prende quindi brevemente in analisi *Eros e Priapo*, vero e proprio trattato di psicopatologia delle masse di Carlo Emilio Gadda che si propone di descrivere – sia pure con un tono stilisticamente elevato – i meccanismi psichici che spinsero il popolo italiano a sostenere il Duce. Gadda intende dunque:

annotare ed esprimere, non per ambage delfica ma per chiaro latino, ciò che a pena è 'ntravisto e sempre e canonicamente è taciuto in ne' nobili cicalari delle perzone da bene: que' modi e que' procedimenti oscuri, o alquanto aggrovigliati e intorti, dell'essere che pertengono alla zona ove l'errore si dà vestito in pensiero: quegli impulsi animali a non dire animaleschi da i' Plato per il suo Timeo e per il Fedro topicizzati nello ἐπιθυμητικόν [*epithymetikòn*] cioè nel pacco dello addome, ch'è il gran vaso di tutte le trippe: i quali impulsi o moventi hanno tanta e talora preminente parte nella bieca storia degli omini, in quella dell'omo individuo, come in quella d'ogni aggregazione di òmini. (Gadda 1967: 23)

Il testo fu pubblicato a Milano presso Garzanti nello stesso 1967. Se da un lato, però, la coincidenza cronologica è quasi del tutto casuale,⁵ ben più interessante

⁵ Gadda si decise alla pubblicazione di quello che lui stesso definì un “poco giudizioso libello” (Gadda 2013: 83) solo in seguito alle pressioni editoriali di Garzanti, portando così

è ai nostri occhi la vicinanza tematica. Come in Adorno e Mitscherlich, così anche in Gadda la psicanalisi diviene uno strumento attraverso cui cercare di comprendere il comportamento delle masse sottoposte a regimi totalitari. Non si tratta però “di utilizzare la chiave psicoanalitica per capire il ventennio fascista, ma di utilizzare piuttosto il ventennio fascista per capire, attraverso una degenerazione estrema, l’articolarsi del rapporto tra narcisismo individuale e vivere civile” (Gadda 2016: 376). Al di là di qualunque abusata circonlocuzione eufemistica, Gadda intende quindi analizzare gli impulsi irrazionali e quasi bestiali che spinsero anzitutto i singoli individui e quindi le masse all’adesione al progetto del Duce. È poi lo stesso Gadda a riconoscere e spiegare questa forma di inconscia abdicazione al principio del Logos:

Non è la istoria del Logos; e nemmeno l’agghindato e consacrato elenco dei fasti né la conflagrante istoria dei puri di cuore, poarini! e de’ bene istruiti e de’ meglio intenzionati a riconoscere le perfezioni del mondo: è il povero atto di chi oppone la lampada al viso del cadavero, e ne irradiano in ogni verso della notte le blatte. E la sudicia istoria d’un tripudio della demenza briaca: ma che dovrà cangiarsi in un atto di dolorosa conoscenza. (Gadda 1967: 23)

Gadda si propone quindi di raccontare non una storia gloriosa, né tanto meno una storia in sé e per sé edificante, ma piuttosto la storia “sudicia” della follia di un intero popolo la cui analisi doveva risultare tutt’altro che piacevole. Non sembra essere, però, questa una ragione sufficiente per rinunciare alla sua conoscenza, che anzi a quest’altezza sembra trasformarsi in imperativo categorico.

3. *Il Vicario* e il silenzio di Pio XII

Già da questa breve sezione introduttiva si evince come, a partire dai primi anni Sessanta, diventò sempre più diffusa l’esigenza di arrivare a un confronto con il passato. Un’esigenza che, come si vedrà, ebbe importanti ripercussioni anche in ambito letterario. Un primo esempio che si intende analizzare risale al 20 febbraio 1963, quando alla *Freie Volksbühne* di Berlino, andò in scena la prima de *Il Vicario* (*Der Stellvertreter*) sotto la direzione di Erwin Piscator. Un testo chiaramente polemico, scritto da un giovane Rolf Hochhuth e frutto di quattro

a compimento un lavoro iniziato almeno vent’anni prima e che lo vide intervenire ripetutamente per censurare le sezioni più esplicite del testo.

anni di lavoro, nel corso dei quali l'autore ebbe modo di consultare direttamente testimoni e documenti, che in parte confluirono nell'appendice dal titolo *Delucidazioni storiche* aggiunta alla pubblicazione in volume.

Fin dalle bozze, *Il Vicario* fu però guardato con estremo sospetto. Hochhuth, infatti, propose in un primo momento il testo alla casa editrice Bertelsmann la quale, però, ne rifiutò la pubblicazione, temendo che le inevitabili contestazioni potessero ritorcersi a suo danno. Fu quindi il capoufficio della stessa Bertelsmann, Karl Ludwig Leonhardt, a salvare un'opera che rischiava altrimenti di essere condannata all'oblio ancor prima della sua effettiva pubblicazione. Questi, infatti, consegnò il testo ancora in bozze a Heinrich Ledig-Rowohlt, proprietario della omonima casa editrice con sede ad Amburgo, il quale, nella primavera del '62, lo girò a sua volta a Erwin Piscator. Fu lo stesso Piscator a ripercorrere per intero la vicenda, nella *Nota introduttiva* pubblicata fin da subito come prefazione al dramma:

Mi mandarono il testo, non manoscritto, come s'usa di solito, ma in bozze, non della Rowohlt, ma di un'altra casa editrice che, dopo aver stampato le bozze, dovette ammettere di non avere il coraggio di pubblicare il testo; Rowohlt, invece, cui era stato in seguito offerto, ne aveva avuto come sempre il coraggio, l'ardimento. (Hochhuth 1967: 12-13)

E fu sempre Piscator a spiegare le ragioni che lo convinsero ad accettare una sfida che certo doveva apparire piuttosto complicata. Il passo divenne quindi un'ulteriore occasione per ribadire alcuni degli obiettivi che il regista si proponeva come direttore artistico della *Freie Volksbühne*:

Hochhuth non rappresenta una propria esperienza; ma ci offre una materia che si svolge a porte chiuse e che ha potuto conoscere solo dopo annose e pazienti ricerche. [...] Egli forza lo spettatore ad interessarsi a una materia che più di ogni altra fin'oggi è stata protetta da una specie di consegna del silenzio. Quando nella primavera del 1962, sono stato nominato direttore artistico della *Freie Volksbühne* di Berlino mi sono prefisso, grazie allo strumento che m'era stato offerto, e attraverso un preciso programma drammatico, di combattere questa tendenza generale all'oblio, il generale voler dimenticare i fatti del nostro passato più recente. [...] Ed è proprio nel superamento del "romanzesco", dello straordinario, dell'unico, del "caso" che consiste il grande merito di Hochhuth. Il suo dramma non mira all'"interessante", alla "pointe", al "plot" [...], l'autore mira piuttosto a una rappresentazione storica, e non romanzesca, oggettiva, che consideri la totalità, l'insieme degli umani comportamenti. (Hochhuth 1967: 12-13)

Come ampiamente prevedibile, già dai primi giorni dopo la pubblicazione l'autore fu oggetto di numerose polemiche. *Il vicario* apparve fin da subito come un esplicito atto di accusa nei confronti della Santa Sede, e in particolare di Pio XII, defunto nel 1958. Al Pontefice e soprattutto al suo 'assordante silenzio' riguardo alle persecuzioni naziste sembrò guardare Hochhuth, domandandosi se e fino a che punto fosse lecito mantenersi neutrali di fronte ad uno dei crimini peggiori della storia dell'umanità. E proprio a Pio XII sono rivolte alcune delle domande più scottanti dell'intero testo, messe in bocca a padre Riccardo Fontana:

Come possiamo noi giustificare
 un simile silenzio! E queste campane!
 Suonano, suonano come se questo
 mondo fosse il Paradiso: quale stoltezza
 affidare un mondo simile al cuore di Maria!
 Non è forse il Papa, che tiene
 nelle sue mani mezzo miliardo di cattolici,
 e tra questi venti su cento sudditi di Hitler –
 non è corresponsabile
 per il livello morale di questo mondo? (Hochhuth 1967: 15)

Un'accusa che si fa via via sempre più pesante, fino a raggiungere il culmine nell'atto IV, intitolato *Il gran rifiuto* e aperto dalla citazione in esergo dei versi 52-60 del canto terzo dell'*Inferno* di Dante.

Per comprendere a pieno la carica polemica del testo di Hochhuth è però opportuna una breve contestualizzazione del passo della *Commedia*. Dopo aver varcato la porta dell'*Inferno* (*Inf.* III, 1-21), Dante trova di fronte a sé una delle scene più strazianti di tutta la prima cantica, con i gemiti e i lamenti dei dannati che, accompagnati da un incessante battere di mani, si perdono nell'oscurità del luogo (*Inf.* III, 22-30). Come spiegherà Virgilio, sono queste le anime di quanti "visser senza 'nfamia e senza lodo" (*Inf.* III, 36) respinti tanto dalle altezze paradisiache, quanto dalla degradazione infernale (*Inf.* III, 40-42). Dannati di cui non conviene neppure parlare (*Inf.* III, 49-51), ma tra cui Dante ha comunque modo di riconoscere alcune anime:

Poscia ch'io v'ebbi alcun riconosciuto,
 vidi e conobbi l'ombra di colui
 che fece per viltade il gran rifiuto. (*Inf.* 58-60)

Un riferimento che, come spesso in Dante, appare ai nostri occhi ambiguo e sibillino, ma dietro cui già i contemporanei dovettero scorgere la figura di Celestino V, eletto al Soglio Pontificio nel 1294 e primo papa dimissionario nella storia della Chiesa Cattolica. Papa Celestino è quindi colpevole, agli occhi di Dante, di viltà (*pusillanimitas*); un'accusa gravissima che, all'interno del suo dramma, Hochhuth sembra rivolgere a Pio XII, incapace di reazione persino quando le deportazioni ebbero luogo sotto le sue finestre, perché desideroso di mantenere la Chiesa su posizioni neutrali⁶ o forse perché timoroso delle conseguenze di una sua presa di posizione nella lotta condotta dalla Germania nazista contro il comunismo bolscevico.⁷ Contrariamente a quanto padre Riccardo aveva previsto,⁸ neppure la deportazione degli ebrei da Roma – inclusi quanti si erano recentemente convertiti al cristianesimo – spinse il Pontefice ad un intervento esplicito. L'intero atto IV si presenta così come una *climax* tragica, con l'acceso diverbio tra Riccardo, il Conte Fontana, il Pontefice e un cardinale; è proprio in conclusione di tale discussione che Pio XII – novello Ponzio Pilato (cfr. Mt. 27.24) – chiede a un servitore un po' d'acqua per lavare le mani. Vinto dall'ira per la mancata reazione del Pontefice, Riccardo si appunta alla tunica ecclesiastica la stella di David, dichiarandosi così pronto alla deportazione e al martirio.⁹

Dopo aver ripercorso brevemente i principali spunti polemici del testo, s'intende ora ad analizzare la reazione della stampa e dell'opinione pubblica contemporanea. Nel giro di pochi mesi, infatti, il testo di Hochhuth divenne a

⁶ Si veda la reprimenda che Pio XII infligge al Cardinale, quando questi propone di aggiungere un riferimento alle deportazioni degli ebrei da Roma nella protesta che il Pontefice sta dettando allo scrivano: “No, Eminenza, così no, no! | Non così direttamente | né particolareggiatamente: | sarebbe già una presa di posizione | nei confronti del conflitto. | Il Sacro Soglio deve rimanere | la sede dello spirito neutrale” (Hochhuth 1967: 228).

⁷ È proprio Pio XII, sempre nell'atto IV, a dichiarare: “Certamente, questa persecuzione | degli ebrei è cosa ripugnante, ma non deve | portarci a scordare quali saranno | i doveri dei tedeschi | nel prossimo futuro | come protettori di Roma” (Hochhuth 1967: 224).

⁸ Era infatti lo stesso Riccardo a dire, di fronte a Gerstein, che “da noi a Roma | questo sarebbe impossibile! Dal Santo Padre, | al venditore di castagne sulla piazza: | l'intera nazione si solleverebbe | contro il terrore, se ebrei connazionali | venissero imprigionati; ed ugualmente | se imprigionati da gente straniera” (Hochhuth 1967: 90).

⁹ Il termine andrà qui inteso nel senso più profondo ed etimologico di ‘testimonianza’. È per altro lo stesso Riccardo a sottolineare tale interpretazione, nel prendere commiato dal Pontefice e dal Cardinale: “Mi perdoni, Eminenza: non giura | forse ogni cardinale fedeltà alla porpora | del suo mantello, | e d'essere pronto | a testimoniare per la fede | fino a versare tutto il proprio sangue?” (Hochhuth 1967: 233)

tutti gli effetti “l’opera più discussa dell’intera storia del teatro tedesco” (Schwarz 1964: 211). La risposta senza dubbio più severa fu quella proveniente dal Vaticano,¹⁰ che scelse di affidare la prima reazione alle colonne dell’*Osservatore Romano*. In un articolo del 29 marzo 1963 Paolo Vicentin criticò, spesso con toni anche piuttosto aspri, quella che viene definita come “un’opera teatrale assurda contro l’operato pacifico di Pio XII”, un tentativo “facile ed estremamente cinico” di cercare un capro espiatorio:

Se la tesi di Hochhut fosse corretta né Hitler, né Himmler, né Eichmann, né le S.S. sarebbero state responsabili di Auschwitz, di Dachau, di Buchenwald, di Mauthausen, di tutte le crudeltà che furono commesse in ogni paese d’Europa a nome di un regime diabolico. Tutto questo sarebbe colpa di papa Pacelli. (Nobécourt 1964: 39)

Già qui si può cogliere una delle accuse che più spesso fu rivolta a Hochhuth dopo la pubblicazione del testo, quella cioè di aver cercato – lui tedesco, di religione protestante e per di più troppo giovane per aver vissuto in prima persona la dittatura nazista – di scaricare tutte le colpe del suo paese sulla sola persona di Pio XII.

Fu però questo solo uno dei moltissimi articoli che accompagnarono le prime rappresentazioni de *Il Vicario*. Solo in Germania, già nel settembre del ’63, si contavano almeno 3000 pubblicazioni in proposito, firmate tanto da cattolici, quanto da protestanti ed ebrei (Fabre 2014: 677). Non è possibile qui fornirne un quadro esaustivo;¹¹ si ricorderà pertanto soltanto l’intervento in merito di Hannah Arendt, che permette di comprendere come il vero argomento di dibattito fu di fatto rappresentato dalla mancata reazione della Chiesa di fronte al genocidio nazista. In un articolo apparso sul *New York Herald Tribune* dal titolo “*The deputy, Guilt by Silence?*”, Arendt riportò infatti nuovamente all’attenzione il sorprendente silenzio della Santa Sede, che non fu interrotto neppure di fronte alle richieste di aiuto inviate dalla monaca polacca Edith Stein. “Il fatto che non abbia avuto successo non sorprende, ma è forse così normale – si chiede Arendt – anche il fatto che non abbia neppure ricevuto nessuna risposta?” (Bentley 1964: 92).

¹⁰ Si noti, però, come tale polemica ebbe ripercussioni anche di tipo politico. A seguito degli scandali suscitati nei teatri di tutto il mondo, il 15 febbraio del 1965 Paolo Taviani, all’epoca Ministro dell’Interno, decise di vietarne la rappresentazione in tutti i teatri di Roma (ma non nel resto d’Italia) perché contraria al primo articolo del Concordato del 1929, che obbligava lo Stato a garantire il carattere sacro della città di Roma.

¹¹ Si veda in proposito Raddatz (1963).

Come descritto per sommi capi, lo scontro si trasformò ben presto in una sorta di “mercato della colpa” (Bentley 1964: 28) che se da un lato dimostrò il notevole impatto di un testo straordinariamente innovativo e provocatorio come quello di Hochhuth, d’altro canto poco contribuì al processo di ricostruzione storica del passato nazista in corso nei primi anni Sessanta. Come si è visto, gran parte dell’attenzione mediatica fu infatti fagocitata dalla disputa sorta attorno al ruolo svolto da Pio XII e al suo silenzio, lasciando in secondo piano tutte le altre questioni sollevate dal testo di Hochhuth, benché questi dovesse avere a cuore il tema della memoria storica. Quasi a riprendere la tesi di Benjamin citata in esergo, Hochhuth – per bocca del conte Fontana – ci appare infatti ben consapevole di come “la verità sia solo con chi vince – e chi vince | detta legge anche a chi scrive la storia” (Hochhuth 1967: 115).

Se dunque *Il vicario* contribuì solo parzialmente al recupero della memoria del passato nazista da parte del popolo tedesco, occorrerà d’altro canto ricordare come Hochhuth abbia pensato l’intera opera su basi religiose, tanto da presentarla fin da subito come un “dramma cristiano”.¹² Centrale in tal senso è la figura di Kurt Gerstein, ufficiale delle SS che svolge un ruolo di primo piano tanto nel dramma quanto in *Amen* (2002), adattamento cinematografico del testo di Hochhuth diretto da Costa-Gavras. Membro dei gruppi giovanili della chiesa evangelica, Gerstein fu arrestato nel settembre del ’36 per aver distribuito pamphlet antinazisti. Tornato in libertà, decise di entrare a far parte delle SS per indagare le cause della morte della cognata Bertha Ebeling, che si scoprirà essere stata gasata ad Hadamar assieme a migliaia di altri disabili. All’interno delle SS, Gerstein condusse quindi un pericoloso doppio gioco. Arrivato ai vertici dell’“Hygien-Institut”, questi tentò infatti di ostacolare l’arrivo del gas Zyklon B, portando al contempo testimonianza all’esterno delle efferatezze commesse dal regime di Hitler. Molti sono i documenti che Hochhuth raccolse in proposito all’interno dell’appendice di *Delucidazioni storiche*. Ma ciò che lo spinse a ideare il dramma stesso fu l’atteggiamento religioso di Gerstein, poi descritto in un’intervista concessa a Judy Stone nella primavera del 1964 e pubblicata su *Ramparts*. “Ciò che più mi interessò – ricorda Hochhuth – fu il fatto che Gerstein fosse un Protestante nel senso più alto del termine. Io credo che lo spirito cristiano, così come egli lo espresse, sia lo spirito reale, la forma dello spirito cristiano dei nostri giorni” (Bentley 1964: 50). Come tutti i membri della Chiesa, che diedero testimonianza della loro fede fino alle estreme conseguenze, così anche Gerstein è agli occhi di Hochhuth

¹² Questo, infatti, il sottotitolo della prima edizione a stampa: *Ein christliches Trauerspiel*.

ben più degno di essere santificato rispetto allo stesso Pontefice, dal momento che “santi furono quei preti cattolici che morirono nei campi di concentramento e non un uomo che morì nel suo letto, ormai anziano” (Bentley 1964: 50). Di famiglia protestante, con *Il Vicario* Hochhuth sembra voler sottolineare come la rovina della Chiesa abbia inizio laddove questa ragioni secondo logiche mondane. Il silenzio del Pontefice è quindi sì un utile strumento politico, ma risulta comunque contraddittorio se guardato da una prospettiva evangelica. Come sottolinea lo stesso Gerstein nella scena terza dell’atto primo, “di questi tempi un cristiano, | se è coerente, non sopravvive”. (Hochhuth 1967: 88)

5. Il processo di Francoforte sul palcoscenico

Altrettanto importante nella letteratura concentrazionaria degli anni Sessanta è *L'istruttoria (Die Ermittlung)* di Peter Weiss, testo teatrale rappresentato per la prima volta nell’ottobre del 1965, in contemporanea in venti diverse città¹³ e considerato fin da subito come uno dei più alti esempi di ‘teatro documentario’. Esule dal 1934 per motivi razziali, Weiss giunse in Svezia, dove acquisì la cittadinanza nel 1945. Il ’45 fu però anche l’anno del trauma, che lo portò ad elaborare un mai estinto senso di colpa, come descritto nel romanzo autobiografico *Punto di fuga* (1962):

Poi nella primavera del ’45 vidi la conclusione di quella successione di avvenimenti nella quale ero cresciuto. [...] Là davanti a noi, fra monti di cadaveri, stavano accovacciate figure umane, immagini di estremo avvilitamento, nei loro cenciosi panni. I loro movimenti erano infinitamente lenti, essi andavano intorno barcollando, fasci di ossa, ciechi gli uni per gli altri, in un regno di ombre. Gli sguardi di quegli occhi nei crani scheletrici non sembravano più rendersi conto che i cancelli erano stati aperti. Dov’era lo Stige, dove l’Inferno, dov’era Orfeo nel suo Oltretomba, percorso dai trilli del flauto. [...] Quello non era un regno dei morti. Quelli erano uomini in cui il cuore batteva ancora. Quello era un mondo costruito dagli uomini. E poi li vedemmo i custodi di quel mondo, non avevano corna né code, portavano uniformi, e si raggruppavano impauriti, e dovevano trasportare morti alle fosse comuni. A quali appartenevo ora io, come vivente, come sopravvissuto, appartenevo a quelli che mi fissavano

¹³ Si ricordi in particolare la messinscena di Erwin Piscator in occasione del settantacinquesimo anniversario della *Freie Volksbühne* di Berlino, presentata da Babelt (1970: 173-174) come la sua “ultima battaglia, tappa conclusiva della sua ricerca di un teatro politico in presa diretta sulla realtà del tempo”.

coi loro occhi troppo grandi e che io avevo tradito da tempo, o non appartenevo piuttosto agli assassini e ai carnefici. (Weiss 1967: 147-148)

Evidente in queste poche righe è il paragone che Weiss intende istituire tra la realtà di Auschwitz e l'*Inferno* di Dante. Un paragone che certo non sorprende dal momento che tale associazione “domina la letteratura concentrazionaria fin dalle sue origini” (Castellari 2008: 237). Già qui, però, Weiss sembra mettere in crisi tale accostamento, forse proprio in risposta alle critiche che si stavano levando in proposito. Molto dura a riguardo è la posizione di Martin Walser (1965: 191):

Paragonare Auschwitz all'*Inferno* di Dante è quasi una spudoratezza, a meno che non ci sia l'attenuante dell'ignoranza. [...] Nell'*Inferno*, in fin dei conti, sono i colpevoli a espiare i “peccati”. All'*Inferno* seguono pur sempre *Purgatorio* e *Paradiso*. Gli internati di Auschwitz non avrebbero saputo rispondere a un Dante che, passando per quelle lande, avesse chiesto loro di elencare i peccati per i quali erano lì torturati.¹⁴

In *Punto di fuga*, quindi, Weiss è ben consapevole di come la realtà dell'*Inferno* dantesco non coincida in senso stretto con i campi di concentramento nazisti. Non può quindi sorprendere che, l'anno seguente, nell'elaborare il suo *Progetto di Divina Commedia*, i rapporti consueti vengano di fatto ad essere ribaltati. Come spiega Miglio (2011: 15), infatti, “se i beati sono gli innocenti, il paradiso nell'oggi non può essere altro che il luogo già consegnato alla tradizione come inferno: il Lager”. Al contrario, l'*Inferno* è quindi associato – in queste prime bozze del *Progetto* – al mondo contemporaneo, dove i carnefici di un tempo sono liberi di occupare posti di prestigio all'interno della società:

La Germania a Weiss appare il paese della dimenticanza e della rimozione, teatro di una fallimentare denazificazione degli apparati politici e amministrativi. Un paese dotato di un inconscio linguistico niente affatto esplorato, in cui diffusi sono tra gli stessi intellettuali i modi e i linguaggi che del nazismo portano i segni.¹⁵ (Miglio 2011: 8)

¹⁴ Cito qui dalla traduzione di Castellari (2008: 241-242).

¹⁵ Il riferimento è qui, evidentemente a quella che Klemperer (1949) ha ribattezzato ‘Lingua Tertii Imperii’. Nel secondo dopoguerra, infatti, lo spostamento di tutta l'attenzione mediatica sulla Guerra Fredda fece sì che il linguaggio della burocrazia nazista non venisse superato, ma piuttosto risemantizzato e utilizzato in funzione anticomunista.

E tuttavia ben presto Weiss dovette ridimensionare il suo progetto iniziale. Ormai consapevole dell'eccessiva lunghezza della immaginata trilogia, questi si convinse ad accantonare *Inferno*, facendo dell'originario *Paradiso* un "dramma del tutto indipendente" (Weiß 2008: 284). Saranno poi le contingenze storiche e l'attualità del testo su Auschwitz a convincere l'autore a restringere ulteriormente i tempi, pubblicando quest'ultimo già nell'ottobre del '65 con il titolo *L'istruttoria*. Si trattava, infatti, di uno dei primi e più riusciti esperimenti di 'teatro documentario' al cui interno si raccolgono le dichiarazioni di testimoni e imputati a Francoforte. Non a caso, fu lo stesso autore a presentare il suo lavoro come un "grande collage",¹⁶ un vero e proprio "concentrato di deposizioni" (Bablet 1970: 160). Un metodo di lavoro tutto sommato piuttosto simile a quello di Hyeronimus – personaggio di *Punto di fuga* e figura del pittore svizzero Erik Heinertz – il quale ci appare impegnato nella realizzazione di un libro che "non scriveva con parole che avesse pensato lui, ma che componeva con frammenti che trovava" (Weiss 1967: 151). Lo stesso Weiss narratore del romanzo è d'altra parte ben consapevole di come, con la scoperta dei campi di concentramento, "non fosse più concepibile che si cercassero nuovi termini di paragone, nuovi punti di riferimento davanti a quelle immagini definitive" (Weiss 1967: 148). Trovandosi di fronte alla più immane delle tragedie che l'umanità potesse concepire, Weiss decise quindi di fare un passo indietro lasciando che a parlare fossero le dirette testimonianze di vittime e aguzzini. Come spiega Boos (2014: 163), infatti, "[l'autore] si astiene da ogni tipo di invenzione, si serve di materiale documentario e lo presenta sulla scena senza alcuna modifica dei suoi contenuti". Questo non significa però che l'intero dramma si limiti a una ricostruzione in veste teatrale del processo. I materiali furono infatti selezionati in una forma che è a tutti gli effetti letteraria. Scritta in versi liberi e priva di segni di punteggiatura, *L'istruttoria* viene così ad abbattere i tradizionali confini tra l'aula di tribunale e il palcoscenico di un teatro, mescolando di fatto le categorie di discorso pubblico e performance teatrale (Boos 2014: 160) ed invitando quindi lo spettatore ad elaborare un giudizio individuale.

Ma quel che più importa in questa sede è l'obbiettivo che lo stesso Weiss si propose di raggiungere. Molto importante, in tal senso, è la testimonianza offertaci dal *Notizbuch* dello stesso autore:

¹⁶ La definizione è tratta dall'articolo del venti ottobre 1965 apparso su *Der Spiegel*, dal titolo *Weiss. Gesang von der Schaukel*.

Sulla soluzione finale: è la nostra generazione a saperne ancora qualcosa, la generazione dopo di noi già non ne sa più nulla. Abbiamo il dovere di parlarne in qualche modo. Ma ancora non ne siamo capaci. Quando ci proviamo non ci riusciamo.

Questo sono i racconti oggettivi. Ma per noi cosa sono.

Ma è importante dire qualcosa su tutto questo – lasciate che si posi.

Dobbiamo provare a dire qualcosa.

Cosa è stato? (Weiss 1982: 665)¹⁷

Ancora una volta, quindi, Weiss dimostra di voler combattere contro un'amnesia che, nella società tedesca del secondo dopoguerra, doveva sembrare ormai piuttosto radicata. Sarà non a caso il Testimone 3 – portavoce dell'autore all'interno del dramma – a richiamare l'attenzione su questo punto, ricordando come molti dei responsabili dell'eccidio godessero al tempo di totale impunità:

In questo processo gli imputati
 figurano solo alla fine
 come esecutori materiali
 Ce ne sono altri sopra di loro
 che non furono mai chiamati
 alla resa dei conti
 davanti a questo tribunale
 Alcuni li abbiamo incontrati qui
 come testimoni
 Vivono incensurati
 Coprono alti uffici
 accrescono i loro averi
 continuano a lavorare in quelle industrie
 dove si consumarono gli Häftlinge
 di allora (Weiss 1966: 246)

Proponendosi un fine che è prima di tutto di natura storico-documentaria, Weiss ha modo di toccare alcuni dei nodi cruciali della Shoah, a partire dalla “grottesca impenitenza” (Arendt 1966: xi) degli imputati, soliti ricorrere al *Befehlsnotstand*, principio giuridico che garantisce l'impunità a chi commetta un reato obbedendo a ordini di superiori. Emblematica in tal senso è la risposta fornita da Hofmann:

Che dovevo fare
 Gli ordini sono ordini

¹⁷ Cito dalla traduzione di Miglio (2011: 7).

Perciò ora ho sul collo
questo processo
Signor procuratore
ero un uomo tranquillo
uno come tutti gli altri
quando a un tratto mi vengono a prendere
e gridano Hofmann
È lui Hofmann
dicono
Non capisco
cosa vogliono da me (Weiss 1966: 27)

Altrettanto importante è il tema della responsabilità individuale, già ben presente in ambito psicanalitico. Nel *Canto del lager*, è così il Testimone 5 a ricordare l'operato caritatevole dell'infermiere Flacke, sottolineando come ogni membro del personale sarebbe stato in grado di opporsi segretamente agli ordini (Weiss 1966: 62). Sarà poi di nuovo il Testimone 3 a ribadire con forza il concetto:

Ogni membro del personale del Lager
disponeva d'un potere illimitato
Ognuno era libero di uccidere
o di ringraziare
Vidi il dottor Flacke con le lacrime agli occhi
accanto al recinto oltre il quale
una fila di bambini era portata ai crematori
Permise
che prendessi le cartelle cliniche
di alcuni Häftlinge già selezionati
sottraendoli così alla morte
Il medico del Lager Flacke mi mostrò
che era possibile
scorgere una singola vita in mezzo a migliaia
mi mostrò
che sarebbe stato possibile
agire sul meccanismo
se ce ne fossero stati di più
della sua specie (Weiss 1966: 101-102)

In tal senso, il testo di Weiss rappresenta anche un utilissimo strumento per analizzare il punto di vista di quanti, pur limitandosi ad una passiva obbedienza, si resero corresponsabili delle atrocità. Il quadro che ne emerge è quello di

un'intera collettività ormai assuefatta da più un decennio di dominazione nazista. Fondamentale in tal senso è la replica dell'Imputato 9 che, alla domanda se mai avesse tentato di opporsi alle uccisioni tramite iniezioni di fenolo, tenta di difendersi rispondendo:

Signor Presidente
avevamo tutti la camicia di forza
Eravamo solo numeri
proprio come gli Häftlinge (Weiss 1966: 181)

Ancora una volta è però il Testimone 3 a fornirci un quadro più generale, ricordando come una stessa mentalità fosse condivisa tanto dalle vittime quanto dai persecutori:

Molti di quelli destinati
a figurare come Häftlinge
erano cresciuti sotto gli stessi principî
di quelli
che assunsero la parte di guardie
Si erano dedicati alla stessa nazione
impegnandosi in uno sforzo per un guadagno comune
e se non fossero finiti Häftlinge
sarebbero potuti riuscire guardie
Smettiamo di affermare con superiorità
che il mondo del Lager ci è incomprensibile
Conoscevamo tutti la società
da cui uscì il regime
capace di fabbricare quei Lager (Weiss 1966: 106)

Nel dramma, quindi, Weiss non solo ripercorre alcuni degli eventi più atroci del lager, ma esorta anche lo spettatore ad una presa di posizione critica che possa superare le mura del teatro. In tal senso, la conclusiva richiesta di amnistia avanzata dall'Imputato 1¹⁸ sembra andare nella direzione opposta al sentimento che Weiss immagina di suscitare nel pubblico. L'autore intende portare lo spettatore ad abbandonare il teatro con lo stesso atteggiamento del figlio

¹⁸ "Tutti noi | vorrei ancora sottolineare | abbiamo fatto solamente il nostro dovere | anche se spesso ci riusciva difficile | ed eravamo sull'orlo della disperazione | Oggi | che la nostra nazione ha di nuovo raggiunto una posizione eminente | dovremmo occuparci di altre cose | piuttosto che di accuse | che da tempo si sarebbero dovute considerare | cadute in prescrizione" (Weiss 1966: 250-251).

maggiore nel gruppo scultoreo del Laocoonte, descritto nel discorso tenuto in occasione del conferimento del premio Lessing (1965):

Rivolgendosi al mondo esterno, questi [*i.e.* il figlio maggiore] annuncia la sua intenzione di scappare dall'abbraccio [dei serpenti]. Egli è ancora parte di un mondo vivo, e scappa via dal gruppo statuario così da riferire quanto accaduto a coloro che potranno giungere in suo soccorso. (Weiss 1990: 246)

Un obiettivo solo in parte realizzato, dal momento che oggi *L'istruttoria* risulta pressoché sconosciuta al grande pubblico. Pochissime, d'altra parte, sono le sue rappresentazioni in Germania.¹⁹

6. *Biliardo alle nove e mezzo* come 'romanzo intergenerazionale'

In conclusione, s'intende analizzare brevemente *Biliardo alle nove e mezzo* (*Billard um halb zehn*, 1959), primo grande romanzo di Heinrich Böll. Benché la guerra rappresenti già un tema centrale di molti dei racconti brevi di Böll, fu questa la prima occasione in cui poté trattare in maniera più distesa quel passato che la società tedesca del dopoguerra tendeva a rimuovere. Per farlo, Böll adottò però una prospettiva del tutto innovativa. In *Biliardo alle nove e mezzo*, infatti, mezzo secolo di storia tedesca è raccontato ripercorrendo le vicende della famiglia Fähmel attorno all'abbazia di Sant'Antonio, costruita dal nonno Heinrich nei primi del Novecento, poi distrutta dal figlio, Robert, a poche ore dall'arrivo a Colonia degli Alleati. Spetta quindi a Joseph, figlio di Robert e nipote di Heinrich, il compito di ricostruire l'abbazia.

L'edificio diviene così veicolo di memoria storica, in un romanzo il cui vero protagonista sembra essere il tempo. La vicenda si svolge interamente il 6 settembre 1958, giorno dell'ottantesimo compleanno di Heinrich Fähmel. Come sottolinea Conard (1992: 71), la narrazione del presente cede qui ampiamente il passo al racconto del passato, tanto che in "otto ore di un solo giorno si ripercorrono cinquant'anni di storia". Uno schema, questo, che risponde perfettamente all'idea di Böll secondo cui "idealmente, un romanzo dovrebbe potersi svolgere in un solo minuto" (Conard 1992: 71). Attraverso *flashback* e flussi di coscienza, i personaggi sulla scena arrivano a ripercorre –

¹⁹ Paradossalmente, il testo è oggi più noto in Italia, anche grazie alla messa in scena di Gigi Dall'Aglio scritta nel 1984 e da allora riproposta annualmente al Teatro Due di Parma. Si veda in proposito Gandolfi (2011a; 2011b).

in un contesto ampiamente simbolico – il mezzo secolo appena trascorso, in quello che potremmo definire un ‘romanzo intergenerazionale’. Il ricordo, dapprima strumento di fuga dall’“oppressione continua del tempo presente” (Böll 1980: 362) diviene, in conclusione, la chiave di volta attraverso cui Heinrich può superare – assieme per altro al resto della famiglia – quella rigida *routine* che ne scandisce l’esistenza da più di cinquant’anni.

Pur nel suo denso simbolismo, *Biliardo alle nove e mezzo* ci appare oggi come il primo e forse più efficace tentativo di *Vergangenheitsbewältigung*, intesa al contempo come confronto e superamento del passato. Un superamento che è descritto dapprima nell’ottica dei personaggi del romanzo, ma che da qui si allarga per assumere una dimensione potenzialmente universale. Benché sia innegabile che nella finzione letteraria tale passaggio si realizzi in un ambito essenzialmente privato, occorrerà d’altra parte ricordare come “il cambiamento auspicato sia quello del mondo reale e non quello del mondo fittizio del romanzo”. Spetta quindi ora al “lettore nel mondo reale, e non ad un personaggio letterario in un mondo fittizio, impegnarsi per il cambiamento” (Conard 1992: 74).

Riferimenti bibliografici

Adorno, Theodor W. 1998. *Critical models: Interventions and catchwords*. Trad. H. Pickford. New York: Columbia University Press.

Arendt, Hannah. 1966. “Prefazione.” In Bernd Naumann, *Auschwitz: A Report on the Proceedings against Robert Karl Ludwig Mulka and Others Before the Court at Frankfurt*, xi-xxx. New York: Praeger.

Bablet, Denis. 1970. “L’instruction de Peter Weiss.” In Odette Aslan & Denis Bablet (eds.), *Les voies de la création théâtrale*, Vol. 2, 155–235. Paris: CNRS.

Benjamin, Walter. 1997. *Sul concetto di storia*. Trad. G. Bonola & M. Ranchetti. Torino: Einaudi.

Bentley, Eric. 1964. *The storm over The Deputy. Essays and articles about Hochhuth’s explosive drama*. New York: Grove Press.

Böll, Heinrich. 1980 [1959]. *Biliardo alle nove e mezzo*. Trad. M. Marianelli. Milano: Arnoldo Mondadori Editore.

Boos, Sonja. 2014. *Speaking the Unspeakable in Postwar Germany: Toward a Public Discourse on the Holocaust*. New York: Cornell University Press.

Castellari, Marco. 2008. "Dei molti inferni. La Shoah di Dante e Peter Weiss." In Peter Weiss, *Inferno*, 237-261. Milano-Udine: Mimesis.

Conard, Robert. 1992. *Understanding Heinrich Böll*. Columbia: University of South Carolina Press.

Fabre, Giorgio. 2014. "Il caso Hochhuth." *Studi storici* 54(3), 671–698.

Freud, Sigmund. 1976. *Opere*, Vol. 8: 1915-1917. *Introduzione alla psicanalisi e altri scritti*, a cura di C.L. Musatti. Torino: Boringhieri.

Gadda, Carlo Emilio. 1967. *Eros e Priapo: da furore e cenere*. Milano: Garzanti.

Gadda, Carlo Emilio. 2016. *Eros e Priapo: versione originale*, a cura di P. Italia & G. Pinotti. Milano: Adelphi.

Gandolfi, Roberta. 2011a. "La parete nera. Dispositivi della memoria nella messinscena de *L'istruttoria* di Peter Weiss, ad opera del Collettivo di Parma." *Ricerche di S/Confine* 2(1), 69–88.

Gandolfi, Roberta. 2011b. "Storia e performance: un confronto fra due scritture sceniche de *L'istruttoria* di Peter Weiss." *Castello di Elsinore* 24, 97–113. <https://doi.org/10.13135/2036-5624/155>

Garber, Zev & Bruce Zuckerman. 1989. "Why Do We Call the Holocaust 'The Holocaust'? An Inquiry into the Psychology of Labels." *Modern Judaism* 9(2), 197–211. <https://doi.org/10.1093/mj/9.2.197>

Hausner, Gideon. 1966. *Justice in Jerusalem. Eichmann devant ses juges*. New York: Harper & Row.

Hochhuth, Rolf. 1967 [1963]. *Il vicario*. Trad. I. Pizzetti. Milano: Feltrinelli.

Klemperer, Victor. 1949. *LTI. Lingua Tertii Imperii. Notizbuch eines Philologen*. Berlino: Aufbau-Verlag.

Miglio, Camilla. 2011. "Dante dopo Auschwitz. L'*Inferno* di Peter Weiss." *Critica del testo* 14(1), 1–23. <https://doi.org/10.1400/177173>

Mitscherlich, Alexander & Margarete Mitscherlich-Nielsen. 1970 [1967]. *Germania senza lutto. Psicoanalisi del postnazismo*. Trad. P. Monaci & R. Torsini. Firenze: Sansoni.

Nobécourt, Jacques. 1964. *“Le Vicaire” et l’histoire*. Paris: Éditions du Seuil.

Raddatz, Fritz Joachim. 1963. *Summa iniuria oder, Durfte der Papst schweigen? Hochhuths “Stellvertreter” in der öffentlichen Kritik*. Reinbek: Rowohlt.

Schwarz, Egon. 1964. “Rolf Hochhuth’s *The Representative*.” *Germanic Review* 39, 211–230.

Walser, Martin. 1965. “Unser Auschwitz.” *Kursbuch* 1, 189–200.

Weiss, Peter. 1966 [1965]. *L’istruttoria*. Trad. G. Zampa. Torino: Einaudi.

Weiss, Peter. 1967 [1962]. *Punto di fuga*. Trad. U. Gimmelli. Torino: Einaudi.

Weiss, Peter. 1982. *Notibücher* 1. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag.

Weiss, Peter. 1990. *Rapporte*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag.

Weiß, Cristoph. 2008 [2003]. “Postfazione.” In Peter Weiss, *Inferno*. Trad. M. Castellari, 263–285. Milano-Udine: Mimesis.

Wieviorka, Annette. 1999. *L’era del testimone*. Trad. F. Sossi. Milano: Cortina.

Wittmann, Rebecca. 2012. *Beyond Justice: The Auschwitz Trial*. Cambridge: Harvard University Press.