

Università degli Studi di Bergamo  
Facoltà di Lingue e Letterature Straniere

Dottorato di Ricerca in Letterature Euroamericane  
XX Ciclo

Tesi di Dottorato

**UN RISO CHE TURBA E DISTURBA:  
*DER NAZI & DER FRISEUR* DI EDGAR  
HILSEN RATH E *MEIN KAMPF* DI GEORGE  
TABORI**

ESEMPI DI GROTTESCO E *WITZ* NELLA  
LETTERATURA DELLA SHOAH

Supervisore: Ch.ma Prof.ssa Eva Banchelli

Dottoranda: Cecilia Morelli

Bergamo, Gennaio 2008



A Romolo  
alla mia famiglia  
con amore e gratitudine

### **Ringraziamenti**

Affinché questo lavoro venisse alla luce sono stati preziosissimi i consigli di Prof.ssa Banchelli e il suo costante sostegno. La mia profonda gratitudine va al personale del Centro di Documentazione Ebraica Contemporanea di Milano e della Akademie der Künste di Berlino che mi hanno permesso di accedere a risorse insostituibili per condurre le mie ricerche, offrendomi un sostegno costante e altamente qualificato. Romolo e la mia famiglia mi sono sempre stati vicini, fonti di ispirazione e incoraggiamento senza eguali. Desidero inoltre ringraziare Alena per i suoi validissimi suggerimenti su Edgar Hilsenrath. Grazie, infine, a tutti gli amici che hanno avuto la pazienza di accompagnarmi lungo questo cammino di studio e di crescita.

*Le vrai problème n'est pas de raconter, quelles  
qu'en soient les difficultés. C'est d'écouter...*  
(Jorge Semprun)



## Introduzione

*To begin with, is laughter possible in literary treatment of the Holocaust? If possible, is it permitted?*

(Terence Des Pres)<sup>1</sup>

Trovare un nome per l'annientamento di milioni di esseri umani nei ghetti e nei campi di concentramento durante la seconda guerra mondiale non è impresa dall'esito scontato per chi volesse evitare di servirsi in modo automatico di termini usati da altri, magari letti su giornali e libri o ascoltati al cinema e alla televisione, decidendo piuttosto di inoltrarsi nell'intrico delle possibilità a disposizione, più o meno attuali.

Se oggi l'enormità di questo "evento epocale"<sup>2</sup> pare essere una conquista assodata per i più, da difendere con convinzione e slancio di fronte a qualsiasi tentativo negazionista di metterne in dubbio la realtà storica e la portata senza precedenti, una simile consapevolezza è stata tutt'altro che immediata.<sup>3</sup> Parte dei tanti nomi coniat per lo sterminio accompagnano il processo di presa di coscienza del suo peculiarissimo posto nella storia della civiltà occidentale e rendono conto delle diverse tappe in cui si è articolato. Altri sono invece legati a fortune e diffusioni differenti nei vari Paesi. Ogni nome reca immancabilmente con sé una sua storia, ed è il primo ed evidente segnale di un preciso atto interpretativo. Quello cui si è deciso di ricorrere con prevalenza in questo studio (insieme al più generico "sterminio" e al metonimico "Auschwitz"), scelto per l'appunto all'interno dell'ampio ventaglio di soluzioni messe a punto a questo scopo – che si allarga sino ad abbracciare definizioni diverse come *Khurbun*, catastrofe, universo concentrazionario, lager, deportazione, genocidio, soluzione finale, Auschwitz e Olocausto –, è "Shoah".<sup>4</sup> Si tratta di un termine ebraico di origine biblica che "denota un disastro improvviso, individuale o collettivo, causato dall'ira del Signore o dalla natura o dalla sconfitta per mano del nemico".<sup>5</sup> Il nome, adottato ufficialmente dallo Stato di Israele per indicare il massacro di milioni di ebrei ad opera dei nazionalsocialisti, colloca questi fatti in seno alla storia ebraica senza però metterli in relazione con precedenti

---

<sup>1</sup> Terrence Des Pres, *Holocaust Laughter?*, in Berel Lang (a c. di), *Writing and the Holocaust, Writing and the Holocaust*, New York-London, Holmes and Meier, 1988, pp. 216-233, qui p. 218.

<sup>2</sup> L'espressione di Emil Fackenheim è accolta da Anna-Vera Sullam Calimani, *I nomi dello sterminio*, Torino, Einaudi, 2001, p.3.

<sup>3</sup> Cfr. Enzo Traverso, *Auschwitz e gli intellettuali. La Shoah nella cultura del dopoguerra*, Bologna, Il Mulino, 2004.

<sup>4</sup> Per una puntuale illustrazione del significato e delle implicazioni dei nomi che, per ragioni di spazio e opportunità, non è possibile qui approfondire si rimanda all'ottimo saggio di Sullam Calimani appena ricordato.

<sup>5</sup> Anna-Vera Sullam Calimani, *I nomi dello sterminio*, op. cit., p. 21.

tragedie<sup>6</sup> e, nonostante la connotazione di sapore religioso insita nella sua etimologia, è inteso a sottolineare il carattere di distruzione e desolazione legati all'eccidio di proporzioni e qualità inaudite.<sup>7</sup>

La cesura profonda che la Shoah rappresenta per l'intera civiltà occidentale ha imposto una radicale riflessione sul ruolo dell'arte dopo Auschwitz: in una prima (lunga) fase il dibattito si è acceso intorno a un pugno di affermazioni formulate, a tale proposito, dal filosofo della scuola di Francoforte Theodor W. Adorno – frasi ritagliate dal loro contesto, citate quasi come apodittici aforismi – e si è concentrato sulla possibilità della poesia dopo lo sterminio. Solo in un secondo tempo l'attenzione si è rivolta ad altri quesiti, riguardanti il tipo di arte possibile (o accettabile) dopo la Shoah e sulla Shoah, così come le funzioni ad essa riconosciute.

Nel contesto di una letteratura della Shoah nata sul crinale dell'indicibilità, condannata geneticamente all'inadeguatezza della parola, abituata, sin dagli esordi, a dover legittimare se stessa e le sue diverse forme, un posto particolare è occupato da testi che, con strategie e stili differenti, provocano o ricercano il riso del loro lettore. Sono state, queste, (e spesso sono ancora oggi) opere guardate con diffidenza o addirittura con sospetto perché paiono sfidare il sacro rispetto nei confronti delle vittime e ridicolizzare la gravità di quanto è stato.

Si impongono qui due riflessioni preliminari di fondamentale importanza. Va innanzi tutto ricordato che il problema di una letteratura – e, più in generale, di un'arte – che si affida al riso per attuare il suo intento di denuncia nei confronti del nazionalsocialismo e, in particolare, di Hitler non si pone per la prima volta al termine della guerra. È vero l'esatto contrario: molti intellettuali, (siano qui menzionati solo i significativi esempi di Walter Mehring, Heinrich Mann, Bertolt Brecht, Charlie Chaplin, Ernst Lubitsch)<sup>8</sup> affilarono già

---

<sup>6</sup> James Edward Young, *Beschreiben des Holocaust. Darstellung und Folgen der Interpretation*, Frankfurt a. M., Jüdischer Verlag, 1992; (ed. or.: *Writing and Rewriting the Holocaust. Narrative and the Consequences of Interpretation*, Bloomington, Indiana U. P., 1988), p. 144.

<sup>7</sup> L'alternativa più conosciuta, "Olocausto", è di origine greca e indica originariamente la vittima di un sacrificio religioso bruciata interamente con il fuoco. Questo termine ha attirato su di sé molteplici critiche, perché sembra avvolgere lo sterminio in un alone mitico-religioso che vela la sua irriducibile brutalità e attribuisce un senso all'accaduto assimilando a vittime sacrificali persone uccise in nome dell'odio razziale e della volontà di stigmatizzare e annientare quanto bollato come "diverso". "Olocausto" è ampiamente diffuso in ambito anglosassone e nei Paesi di lingua tedesca, che hanno recepito il nome dagli innumerevoli studi sulla Shoah prodotti negli Stati Uniti e lo hanno fatto proprio. Esso compare inevitabilmente in molti dei contributi consultati per realizzazione dell'analisi proposta nelle pagine a seguire, anche se è possibile notare una nuova tendenza, nell'ambito della critica letteraria tedesca, a ricorrere sempre più spesso al termine "Shoah", specie a partire dalla fine degli anni '90. Una significativa testimonianza in tal senso è offerta dal titolo di autorevoli pubblicazioni come quelle di Sven Kramer (*Auschwitz in Widerstreit: Zur Darstellung der Shoah in Film, Philosophie und Literatur*, 1999), Michael Hoffmann (*Literaturgeschichte der Shoah*, 2003), Norbert Otto Eke e Hartmut Steneicke (*Shoah in der deutschsprachigen Literatur*, 2006).

<sup>8</sup> Per approfondimenti sugli esempi di satira e parodia nei confronti del regime nazionalsocialista offerti da queste e altre figure di spicco del panorama artistico e intellettuale prima del 1945 cfr., tra gli altri, il lavoro di Uwe Naumann *Zwischen Tränen und Gelächter. Satirische Faschismuskritik 1933 bis 1945* (Pahl-Rugenstein,



negli anni '30 le armi della satira e della parodia, vibrando con esse sferzanti colpi al movimento delle camicie brune prima, e al regime poi. Altri, che pure della satira furono esperti e maestri, ammutolirono di fronte al dilagante fenomeno nazista, ammettendo la sconfitta della loro pungente arte: Karl Kraus si accomiatò, come è noto, dai suoi lettori nell'ottobre del 1933 con versi che, dalle pagine della sua rivista *Fackel*, formulavano la scelta del silenzio. La presa di posizione dello “Swift tedesco del XX secolo”<sup>9</sup> scatenò un'accesa polemica negli ambienti dell'emigrazione tedesca, esempio concreto di un dibattito che fu più ampio e discusse la capacità della satira di confrontarsi in modo adeguato con Hitler e i suoi. La questione assunse però innegabilmente una forma diversa dopo la fine della guerra, quando cominciò a farsi strada una conoscenza sempre più precisa dei crimini compiuti dal regime nazionalsocialista e il nome di Hitler venne progressivamente legato – a doppio filo – alla realtà della Shoah. La considerazione di Charlie Chaplin, che dichiarò che non avrebbe realizzato “Il grande dittatore” se avesse saputo dell'incredibile mattanza che stava insanguinando in quegli anni l'Europa, da l'idea di come, anche in questo campo specifico, la Shoah si configurò come uno iato irricucibile, tale da rendere improcrastinabile una nuova riflessione sulla relazione (possibile o impossibile, accettabile o condannabile) del riso e della rappresentazione artistica del nazionalsocialismo e dello sterminio.

Il secondo punto che va affrontato in questa sede riguarda una questione terminologica. Dopo l'attenzione dedicata alla scelta meditata di “Shoah”, occorre giustificare l'ampia ricorrenza del sostantivo “riso”, in cui il lettore si imbatte più e più volte nelle pagine a venire. Spesso la decisione di adottare questo termine è valsa a dare ragione di una pluralità di strategie testuali che non poteva essere ridotta al concetto unificante di “umorismo” o di “comico”.<sup>10</sup> Sono di eterogenea natura, in altre parole, gli elementi dei testi considerati che possono indurre il riso nel fruitore. Le due opere su cui ci soffermeremo, *Der Nazi & der Friseur* di Edgar Hilsenrath e *Mein Kampf* di George Tabori esemplificano, in particolare, le potenzialità del grottesco e del *Witz*<sup>11</sup> in tal senso. Anche il tipo di riso sarà,

---

Köln, 1983); il tema è stato ripreso e approfondito in Stephan Braese, *Das teure Experiment. Satire und NS-Faschismus*, Opladen, Westdeutscher Verlag, 1996; sul versante cinematografico da segnalare il volume curato da Margrit Frölich, Hanno Loewy e Heinz Steinert: *Lachen über Hitler - Auschwitz Gelächter? Filmkomödie, Satire und Holocaust* (München, Edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag, 2003).

<sup>9</sup> La definizione è citata in Stephan Braese, *Das teure Experiment. Satire und NS-Faschismus*, op. cit., p. 17.

<sup>10</sup> Noterà il lettore che il termine comico è stato accuratamente evitato in questa trattazione. Il riferimento teorico alla base di questa esclusione è offerto dalle fondamentali considerazioni di Pirandello che distingue, come è ben noto, l'umorismo dal comico, riconoscendo come costitutivo del primo un momento di presa di coscienza che si spinge oltre il livello del riso per ricostruire le cause anche dolorose delle inaspettate contraddizioni che muovono al riso stesso. I testi di seguito analizzati si iscrivono proprio nelle potenzialità di un riso che stimola un'interrogazione critica (e sofferta) di sé, mettendo in moto un percorso che porta a una nuova conoscenza.

<sup>11</sup> In tedesco il vocabolo “Witz” ha un duplice significato che è impossibile rendere in italiano in maniera appropriata; il termine indica infatti tanto la “barzelletta”, la “battuta di spirito”, quanto il senso dell'umorismo che coincide con la capacità di dare vita a queste storielle divertenti e di servirsene nel modo più adeguato.

naturalmente, differente a seconda di una serie di fattori da valutare; che la fonte testuale attinga a componenti grottesche o proponga argute battute di spirito rappresenta, a questo proposito, solo uno degli aspetti degni di nota.

La parola “riso” si presta alle nostre riflessioni certamente meglio rispetto alla sua parente prossima, quella “risata” che suggerisce un atto incontenibile, esuberante e divertito. Il termine cui abbiamo accordato la nostra preferenza garantisce da un lato maggiore neutralità, promettendo di non tralasciare reazioni ilari di intensità o qualità più contenute o sfumate; dall’altro designa un’idea più generale, che può però, al contempo, essere declinata in molti modi diversi, includendo anche la risata generosa senza bandire dal discorso la possibilità di un risolino forzato e strappato al lettore contro ogni aspettativa. Indagando le forme, i presupposti e gli esiti del riso perseguito da certa letteratura della Shoah ci si addentra inevitabilmente nel regno per alcuni versi nebuloso della possibilità, abbandonando il nitore rassicurante della certezza. Non si tratta qui di tenere in considerazione solo la natura squisitamente soggettiva del ridere in sé, ampiamente registrata dagli studi di carattere psicologico sull’argomento, ma di fare i conti con delle ritrosie o vere e proprie forme di resistenza che tendono ad opporsi a un riso percepito come fuori luogo, se non profano. In questo caso, però, il silenzio inteso come rifiuto del riso di fronte a rappresentazioni della Shoah e di temi ad essa strettamente correlati è forse più significativo del riso stesso, perché mette a nudo un preciso paradigma epistemico dello sterminio e quanto profondamente esso sia radicato nel fruitore.

Ragionare più sull’effetto che sulla causa significa, nell’ambito del nostro studio, interessarsi soprattutto della ricezione delle opere, dei meccanismi che i testi mettono in moto nel fruitore, dei potenziali esiti raggiungibili nel pubblico. La presenza dei riferimenti al riso, pur nelle sue molteplici e varie sfaccettature, tradisce quindi l’orientamento di questa analisi, che sposa e fa propri interessi cari ai due autori considerati, da sempre molto attenti a valutare l’impatto del proprio lavoro sul lettore e a modulare in base ad esso le proprie scelte artistiche.

Ci faremo guidare, nelle nostre riflessioni, da una fondamentale considerazione di Walter Benjamin che individua, per la critica letteraria, il doppio compito di collocare l’opera considerata nel periodo in cui è nata e di metterla in relazione con l’attualità che la riconosce e

---

Naturalmente il contesto di utilizzo permette di comprendere, il più delle volte, se applicare alla parola un significato o l’altro, eppure la doppia accezione lascia il termine “in sospeso” in uno spazio di indecidibilità che il traduttore è sempre chiamato a sciogliere, facendo riferimento ora all’uno, ora all’altro dei significati possibili. Per coerenza rispetto allo studio fondamentale dedicato da Freud proprio al *Witz*, – il suo famosissimo *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten* del 1905 – e, soprattutto, alla sua versione in italiano, si è scelto di tradurre il vocabolo per lo più come “motto di spirito” ogni volta che sta a intendere, appunto, “barzelletta” o “battuta di spirito”.

di essa si interessa.<sup>12</sup> Non mancheranno quindi indicazioni utili al fine di considerare il romanzo di Hilsenrath e la pièce di Tabori come parte del tessuto culturale degli anni in cui sono state scritte, in modo da non perdere di vista la loro carica provocatoria e innovativa, come pure il fatto che, attraverso di esse, gli autori abbiano preso significativamente posizione rispetto a dibattiti in corso sui modi di raccontare nazionalismo e Shoah e di confrontarsi con un “passato che non passa”.<sup>13</sup> Su questo piano è essenziale tener conto della condizione peculiare e specifica di un pubblico tedesco – per il quale tanto l’opera di Hilsenrath quanto quella di Tabori erano inequivocabilmente pensate –, alle prese con la difficile rielaborazione degli anni del nazionalsocialismo. Se si cercherà di illustrare il contesto di produzione dei testi, un’attenzione particolare sarà rivolta a un’analisi più ampia che coinvolge anche il pubblico di oggi. Questo lavoro intende concentrarsi infatti soprattutto sul significato e i potenziali effetti del riso – scaturito, come si è detto, da fonti differenti – su un lettore che sia informato, almeno in via di massima, dei fatti storici legati al nazionalsocialismo e alla Shoah e condivida, in maniera più o meno meditata o consapevole, una concezione secondo cui rielaborazioni artistiche dello sterminio debbano essere improntate all’aderenza alla verità storica e a un rispetto delle vittime espresso in forma di serietà e solennità nell’affrontare il tema del loro annientamento.

Nell’ambito di questo studio sulla delicatissima questione della convivenza di riso e Shoah verrà spostato il baricentro di un interrogativo a prima vista ovvio e inevitabile. La vera domanda da porsi, infatti, non è tanto se sia *possibile* parlare dello sterminio con i mezzi dell’umorismo o se di fronte alla Shoah si possa ridere. Ciò è già stato fatto, come vedremo, con modalità e in circostanze diverse. Il problema va affrontato riconducendo innanzi tutto ogni coabitazione di riso e sterminio al contesto specifico in cui esso è stato generato o si sviluppa, perché esistono tanti tipi diversi di riso, varie cause che lo possono scatenare e funzioni altrettanto molteplici cui esso può assolvere. I quesiti davvero aperti in questo campo sono: chi ride? Perché? Di che tipo di riso si tratta? Sono domande, queste, non ancora intaccate dai dubbi dell’etica che interpreta il verbo potere nella sua accezione morale e nutre una seconda schiera di questioni aperte e scottanti: è lecito ridere in questi casi? Se sì, a quali condizioni e con che limiti? E chi può ridere o far ridere parlando di un tema simile? Ma, soprattutto, perché a lungo ci si è chiesti (e ci si chiede spesso tuttora) se sia possibile (lecito?)

---

<sup>12</sup> Walter Benjamin, *Literaturgeschichte und Literaturwissenschaft*, in Id., *Gesammelte Schriften*, a c. di Rolf Tiedemann; Hermann Schweppenhäuser, 7 voll., Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1991, III, *Kritiken und Rezensionen*, pp. 283-290.

<sup>13</sup> Ernst Nolte, *Die Vergangenheit, die nicht vergehen will. Eine Rede, die geschrieben, aber nicht gehalten werden konnte*, in “Frankfurter Allgemeine Zeitung”, 6.6.1986.

ricorrere all'umorismo per raccontare lo sterminio o se lo sia ridere di fronte a temi intimamente legati alla Shoah come il nazionalsocialismo che la partorì o Hitler?

Questi interrogativi sono nati dalla lettura del romanzo e della pièce cui si rivolge l'analisi proposta in questo studio; l'intenzione di focalizzare le nostre riflessioni solo su due opere trova origine e giustificazione nella necessità di intessere con il testo un rapporto strettissimo di lettura ravvicinata. Dopo un primo capitolo che si sofferma su questioni più generali – nel corso del quale viene affrontato il tema del rapporto tra riso e Shoah anche nella letteratura, in modo da inquadrare il lavoro di Hilsenrath e Tabori in una cornice che renda giustizia al suo valore innovativo e provocatorio – l'analisi si indirizzerà immediatamente su *Der Nazi & der Friseur* e *Mein Kampf*. È stato tanto interessante quanto necessario cercare di comprendere e descrivere *cosa*, nel romanzo e nella pièce, muovesse al riso, prima di indagare gli effetti del riso stesso; interessante perché è proprio la presenza di questo riso, in relazione ai temi raccontati, che può sorprendere. Il suo carattere non scontato o addirittura irritante ha reclamato per sé un'attenzione che spesso gli viene negata: nella letteratura critica non ci si sofferma quasi mai sulle fonti testuali del riso. Che il riso arrivi, da parte del lettore e del pubblico, è un dato quasi acquisito e non ci si interroga sul vero mistero della sua nascita. La necessità di cercare una risposta ai due quesiti fondamentali (cosa fa ridere? quali sono gli effetti di questo riso? – non ci si può dedicare con esiti soddisfacenti al secondo senza aver sciolto il nodo del primo), ha per forza di cosa determinato una decisa circoscrizione del campo (testuale) della nostra indagine.

La scelta è caduta su Edgar Hilsenrath e George Tabori per i punti di contatto e le distanze che contraddistinguono esperienze di vita e letteratura molto simili per certi versi e opposte, complementari per altri. Hilsenrath e Tabori sono intellettuali della prima generazione, secondo una tassonomia speciale della letteratura della Shoah che riserva questa definizione a chi fu coinvolto direttamente dai fatti storici dello sterminio. Ma se uno la Shoah l'ha vissuta o, meglio, esperita lottando per non soccombere in un ghetto per oltre due anni, l'altro è riuscito a scampare vivendo tra Londra, Sofia, Istanbul, Gerusalemme e altre città ancora, perdendo però, per mano dei nazisti, due terzi della sua famiglia. Per entrambi la rispettiva identità ebraica è una consapevolezza imposta da Hitler e dalla sua politica che non potrà più venire abbandonata e che poco ha a che fare con una tradizione religiosa e molto di più con l'ombra lunghissima delle ciminiere di Auschwitz. Cosmopoliti (chi più per costrizione, chi più per inclinazione), i due sono accomunati da un'esistenza zingara che attraversa molti Paesi e vive una lunga tappa negli Stati Uniti, senza conoscere una patria che abbia un nome geografico. Per Hilsenrath il luogo di appartenenza assume la fisionomia

impalpabile della lingua tedesca, custodita con tenacia e amore durante un lungo esilio. Tabori, al contrario, da questa lingua si mantiene sempre a distanza: anche dopo essere tornato a vivere in Europa, tra Germania e Austria, continua a scrivere per tutta la sua vita in inglese, pensando però a un pubblico tedesco. La sua, di patria, si riduce a un letto e a un palcoscenico. Tanto Hilsenrath quanto Tabori decidono, a un certo punto, di rientrare nel Vecchio continente e scelgono la Germania.

Capostipiti di un discorso letterario nuovo sulla Shoah, sperimentano entrambi le possibilità del riso nel racconto dello sterminio; ben presente, nelle loro menti, la ricca tradizione dell'umorismo ebraico cui attingere. Le strade che scelgono di percorrere, però, sono diverse: mentre Hilsenrath si affida alla satira e al grottesco, Tabori esplora soprattutto le vie del *Witz*. Strategie artistiche differenti per perseguire un scopo affine: stupire, irritare, per risvegliare l'intelligenza del loro pubblico e indurlo ad abbandonare i soliti schemi.

Il romanzo e la pièce teatrale<sup>14</sup> presi in esame si integrano mirabilmente sul piano tematico: al percorso di un uomo comune, un “pesce piccolo” che, alla ricerca di una personale fetta di potere, si fa trascinare dalla marea montante del nazionalsocialismo macchiandosi dei crimini più turpi (*Der Nazi & der Friseur*) si affianca il singolare ritratto di un giovane Hitler, legato alla storia della sua (non troppo) improbabile amicizia con un ebreo che vende libri porta a porta (*Mein Kampf*). Queste due opere, oltre a consacrare al successo due autori controversi e destinati a un'accoglienza tardiva o esitante nel canone della letteratura della Shoah che ora non viene messa in discussione – quelli considerati sono riconosciuti come testi esemplari, a modo loro, ricordati in ogni studio sulla storia della letteratura della Shoah di lingua tedesca (e non solo) – forniscono esempi paradigmatici proprio delle eterogenee scelte artistiche di Hilsenrath e Tabori, offrendo un'ottima occasione per addentrarsi in risa diverse, per nascita ma non per vocazione, e ugualmente dolenti.

---

<sup>14</sup> Per quanto riguarda la pièce di Tabori, l'analisi si focalizzerà sulla sua dimensione testuale e non terrà conto degli aspetti che riguardano il passaggio del testo a rappresentazione sul palcoscenico. Si tratta di una decisione che mira a delimitare con chiarezza il campo di ricerca per rendere possibile il tipo di indagine che ci è prefissi, di un'ipotesi di lavoro che non vuole certo mettere in discussione l'importanza delle questioni qui, per forza di cose, trascurate.



## 1. Riso e Shoah: una relazione impossibile?

*Es sind die vielfältigen, nuancierten Formen des Lachens, die interessieren.*

(Margrit Fröhlich, Hanno Loewy, Heinz Steinart)<sup>15</sup>

“Die Juden haben einst auch in Deutschland über meine Prophezeiungen gelacht. Ich weiß nicht, ob sie auch heute noch lachen, oder ob ihnen nicht das Lachen bereits vergangen ist. Ich kann aber auch jetzt nur versichern: Es wird ihnen das Lachen überall vergehen”:<sup>16</sup> così si esprimeva Adolf Hitler in un discorso tenuto il 30 settembre del 1942.

Non è un caso che la minaccia di Hitler agli ebrei contenga un riferimento tanto esplicito al riso. Queste parole dicono tante cose, più di quelle che ci si potrebbe immaginare in un primo momento: raccontano della sensibilità – o, meglio, della suscettibilità – dell’apparato nazionalsocialista in generale e del Führer in particolare di fronte all’irrisione, alla satira, allo scherno. Raccontano di un umorismo destabilizzante, pericoloso, da temere e combattere, nella logica dell’oppressore, e che, in mano alle vittime di quell’oppressione, può trasformarsi in uno strumento che è insieme scudo e arma d’attacco. Raccontano di un riso dalle implicazioni serie, profonde e anche scomode che non si esauriscono in un istante di piacere.

### 1.1. Dei diversi tipi di riso

In uno dei suoi discussi contributi dedicati alle barzellette su Auschwitz, Alan Dundes segnala, tra le altre, questa battuta:

Was ist der Unterschied zwischen dem Weihnachtsmann und dem Juden?

---

<sup>15</sup> Margrit Fröhlich; Hanno Loewy; Heinz Steinert, *Lachen darf man nicht, lachen muss man. Zur Einleitung*, in Id. (a c. di), *Lachen über Hitler – Auschwitz Gelächter? Filmkomödie, Satire und Holocaust*, op. cit., pp. 9-18, qui p. 11: “D’interesse sono le forme molteplici, sfumate del riso.”

<sup>16</sup> Discorso di Hitler tenuto il 30 settembre 1942, citato in Margrit Fröhlich; Hanno Loewy; Heinz Steinert, *Lachen darf man nicht, lachen muss man. Zur Einleitung*, in Id. (a c. di), *Lachen über Hitler – Auschwitz Gelächter? Filmkomödie, Satire und Holocaust*, op. cit., pp. 9-18; qui p. 11; (trad. it. *Il Führer allo Sportpalast di Berlino. 30 Settembre 1942*, Roma, Sansini, 1942, p. 20): “Un tempo anche in Germania gli ebrei hanno riso delle mie profezie. Non so se oggi ridano ancora o se sia passata loro la voglia. Anche ora posso assicurarvi una cosa: la voglia di ridere passerà loro dappertutto”. La profezia cui Hitler fa riferimento è il proposito di sterminio formulato il 30 gennaio 1939.

Der Weihnachtsmann kommt von oben durch den Schornstein.<sup>17</sup>

Una simile barzelletta assolve chiaramente alla funzione aggressiva dei moti di spirito che Freud descrive nel suo fondamentale studio sul *Witz*<sup>18</sup>, dando voce, attraverso la forma apparentemente innocua della battuta di spirito, a un antisemitismo ancora virulento nella Germania Ovest degli anni '80. L'impiego delle tecniche e degli accorgimenti dell'umorismo alla vicenda storica dello sterminio trasforma qui in realtà concreta e condannabile i timori generalmente legati all'abbinamento di riso e Shoah: in questo caso sono schernite le vittime ed è polverizzato il rispetto nei confronti di milioni di esseri umani barbaramente lasciati morire o trucidati nei ghetti e nei campi di concentramento nazionalsocialisti. L'umorismo applicato a un complesso di temi così estremi e delicati come quello che ruota intorno alla Shoah non porta però sempre e per forza di cose a simili esiti. Il riso non deve necessariamente essere quello sprezzante dell'antisemita di oggi o dell'aguzzino di ieri che con esso celebrava la sua rivoltante vittoria sulla vittima. C'erano, già ai tempi dello sterminio stesso, tipi di riso differenti, nati da una prospettiva, da una situazione ben diverse rispetto a quelle degli aguzzini e concepiti per assolvere altri compiti, distinguendosi così nettamente dalla derisione di quelli che Primo Levi ha chiamato "i sommersi".<sup>19</sup>

Nella Germania del Terzo Reich, nell'Austria dell'annessione e poi nei territori occupati dalle truppe naziste ed esposti alle piaghe della guerra, della deportazione e dell'annientamento, l'umorismo assunse il ruolo di strumento di resistenza, spesso unica arma, diffusa e pericolosa, a disposizione di chi non ne aveva altre per contrastare l'oppressore. Il pericolo si irradiava nelle due opposte direzioni: si abbatteva contro un regime odiato e messo alla berlina, privandolo di credibilità, ma minacciava di rivoltarsi anche contro chi ideava e propagava barzellette detronizzanti contro il Führer e il suo regime. Hitler e il suo

---

<sup>17</sup>Uli Linke; Alan Dundes, *More on Auschwitz Jokes*, in "Folklore", 99, 1988, pp. 3-10; qui p. 5: "Qual è la differenza tra Babbo Natale e un ebreo? Babbo Natale *scende giù* per il camino". All'argomento delle barzellette su Auschwitz Dundes aveva già dedicato, in collaborazione con Thomas Hauschild, il saggio intitolato *Auschwitz Jokes* apparso sulla rivista "Western Folklore" nell'ottobre del 1983 (volume XLII, numero 4, pp. 249-260). In questo primo studio – ampliato e approfondito con il successivo contributo del 1988 – Dundes aveva commentato storielle sulla Shoah raccolte da Hauschild a Berlino Ovest nell'estate del 1982, scatenando polemiche roventi e proteste a gran voce che indussero lo studioso a una lunga e insistita autodifesa nel secondo articolo. "For those who find Auschwitz jokes offensive – and we include ourselves in that group – we should ask only if they really think it would be better not to report such jokes. Do they honestly think that evil left to its own devices will somehow disappear? [...] Folklore is only a mirror of society, however. [...] It is not our intention to encourage anti-Semitism. Quite the contrary! We are *not* reporting them because we think they are amusing or funny. We are reporting them because we believe it is important to document all aspects of the human experience, even those aspects which most might agree reflect the darker side of humanity" (*Ibidem*, p. 9); questo breve stralcio dell'accorata arringa difensiva con cui Dundes conclude il suo intervento dà un'idea della violenza degli attacchi rivolti all'operazione di ricerca condotta dallo studioso, e, allo stesso tempo, di quanto delicato sia l'argomento della derisione di Auschwitz.

<sup>18</sup>Sigmund Freud, *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, Frankfurt a. M., Fischer, 1960 (trad. it. di Pietro L. Segre, *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, Roma, Newton Compton, 2004<sup>3</sup> (1976)).

<sup>19</sup>Primo Levi, *I sommersi e i salvati*, Torino, Einaudi, 1991.



entourage si dimostrarono sin dall'inizio della loro ascesa politica particolarmente sensibili nei confronti del potere invasivo della satira e della battuta di spirito in grado di spogliare l'autorità delle credenziali mitiche di cui si ammantava, di svergognarla come prodotto di operazioni ideologiche messe in atto da gerarchi derisi come uomini piccoli piccoli dai vaneggiamenti megalomani. Contro un umorismo popolare e diffuso che si traduceva nei *Flüsterwitze*, barzellette che passavano in un sussurro di bocca in bocca, spandendo un veleno mortale per l'attenta opera di propaganda imbastita dal partito, la dirigenza nazionalsocialista combatté su più fronti, ammettendo così implicitamente di trovare nel riso irriverente, demistificante e corrosivo un avversario più che temibile da sconfiggere ad ogni costo.

Già nel dicembre del 1934 fu approvato il "Gesetz gegen heimtückische Angriffe auf Staat und Partei und zum Schutz der Parteiuniformen" (ovvero la "Legge contro attacchi diffamatori allo Stato e al Partito e per la difesa dell'uniforme del Partito") che prevedeva pene pecuniarie e detentive (in galera o nei "rieducativi" campi di concentramento) fino a due anni. Nel mirino del legislatore chiunque fosse coinvolto, a vario titolo, nella produzione e nella diffusione di affermazioni false e distorte atte a minare il benessere del Reich, la credibilità del suo governo e delle sue disposizioni, del partito nazionalsocialista e dei suoi dirigenti. Le barzellette politiche entravano così ufficialmente a far parte della categoria di reati perseguibili penalmente; raccontarle o anche semplicemente ascoltarle diveniva un atto di resistenza e di coraggio che poteva costare caro.<sup>20</sup>

Alla repressione per mezzo della legge si affiancò un'altra strategia di natura alquanto diversa. "Jokes may not be able to topple a dictatorial regime, but there is one important point which adds to the effectiveness of political humor: the oppressors have no defence against it. If they try to fight back they appear only more ridiculous",<sup>21</sup> sosteneva Egon Larsen, un tedesco in esilio, attivo nei cabaret londinesi durante la seconda guerra mondiale. La guida nazionalsocialista della Germania, invece, ribatté alle accuse satiriche mosse sotto forma di caricature con una pubblicazione unica nel suo genere che confermava, da un lato, l'estrema attenzione accordata dal regime a questa forma di critica e dissenso – da tenere sotto controllo – e, dall'altro, la piena fiducia nei confronti della propria macchina propagandistica, in grado non solo di fabbricare lusinghiere versioni ufficiali sulla politica nazionalsocialista, ma anche di smascherare le bugie indirizzate contro il governo e rintuzzare gli attacchi avversari.

---

<sup>20</sup> Cfr. le sentenze di condanna emanate in ossequio a questa legge e raccolte in Franz Danimann, *Flüsterwitze und Spottgedichte unterm Hakenkreuz*, Wien, EPHELANT, 2001; Anton Blauensteiner, ad esempio, fu condannato il 16 giugno 1943 a St. Pölten (Austria) a un anno e sei mesi di detenzione per "afferazioni diffamatorie, e in particolare modo per offese rivolte al Führer", mentre Ottilie Franzl se la "cavò" nel febbraio del 1944, a fronte della stessa accusa, con un anno di galera.

<sup>21</sup> Citato in Steve Lipman, *Laughter in Hell. The Use of Humor during the Holocaust*, Northvale, NJ-London, Jason Aronson, 1993, pp. 27-28.

Nell'autunno del 1933 viene pubblicato il volume *Hitler in der Karikatur der Welt*<sup>22</sup> che accoglie svariate vignette satiriche su Adolf Hitler e sul nazionalsocialismo apparse sulle maggiori testate internazionali, con tanto di didascalie che le corredevano nella loro collocazione originale. Le caricature sono completate, nella raccolta voluta dal partito nazionalsocialista, da un commento introdotto dal titolo "FATTI" in cui il curatore controbatte agli argomenti "falsi" diffusi dalla stampa straniera adducendo verità e prove spacciate per incontrovertibili.

Nonostante gli sforzi delle autorità nazionalsocialiste il rischioso ricorso all'arma dell'umorismo divenne pratica sempre più diffusa in Germania e nei territori occupati, traendo nuova linfa tanto dall'inasprimento delle condizioni di vita con il protrarsi del conflitto (o dalle difficoltà di una sopravvivenza sempre più impossibile), quanto dalle battute d'arresto imposte alle armate di Hitler a partire dalla sconfitta di Stalingrado.<sup>23</sup> I *Flüsterwitze* che si aggiravano in compagnia sempre più nutrita avevano bersagli diversi e un obiettivo comune. A essere presi di mira erano spesso i vertici del partito e del governo: Adolf Hitler in testa, seguito da Goebbels (suo onnipotente ministro della propaganda) e Goering (capo dell'aviazione tedesca). I componenti di questo terzetto, ribattezzati dal mordace umorismo popolare rispettivamente come *der Mächtige* (il potente), *der Prächtige* (lo splendido), *der Schwächige* (il gracilino) si presentavano nelle barzellette da soli o in trio, dialogando magari con altri personaggi storico-politici tedeschi o stranieri. La battuta di spirito giocava con fatti storici ad essi collegati o con i loro umanissimi difetti, beffandosi dell'inevitabile sete di potere o delle idiosincrasie di Hitler, ad esempio, della corpulenza di Goering o del suo marcato narcisismo (pare avesse un debole per divise e decorazioni militari), come pure del suo coinvolgimento nell'incendio al *Reichstag* del marzo del 1933; Goebbels era invece al centro di battute per la sua attività mistificatoria di ministro della propaganda, come pure per le sue famose avventure extra-coniugali che contrastavano platealmente con la moralità puritana predicata dal partito e per l'aspetto certo lontano dagli ideali ariani della razza superiore:

---

<sup>22</sup> Ernst Hanfstaengl, *Hitler in der Karikatur der Welt. Tat gegen Tinte. Ein Bildsammelwerk*, Carl Rentsch, 1933 (trad. it. di Luigi Garzone, *Hitler in caricatura. La satira sul Führer raccolta e commentata dal suo partito*, Roma, manifestolibri, 2003). La raccolta viene ideata già nel 1932 (molte delle caricature che vi compaiono sono antecedenti rispetto a quell'anno) e sarà ristampata nel 1938; nella seconda edizione non comparirà però più il nome del curatore, invisato a Goebbels, nel frattempo caduto in disgrazia agli occhi del Führer ed emigrato in Gran Bretagna prima e negli Usa poi.

<sup>23</sup> Le barzellette politiche erano tenute dal regime nazista in tale considerazione da divenire oggetto di rapporti segreti della Gestapo. Da uno di questi, datato 8 luglio 1943, si evince che le storielle sulla persona del Führer, infamanti e volte apertamente a minare la volontà bellica del popolo tedesco, sarebbero aumentate numericamente in maniera considerevole "dopo Stalingrado"; cfr. Franz Danimann, *Flüsterwitze und Spottgedichte unterm Hakenkreuz*, op. cit., p. 8.

“Who are the three best photographers?”  
“Mussolini, Hitler and Goebbels.”  
“Why?”  
“Mussolini develops, Hitler copies, and Goebbels enlarges.”

Goering arrived in Heaven and the archangel in charge, acquainted with the newcomer's special weakness, decorated him with huge star. Goering was delighted, but later returned from a walk on the Milky Way, indignantly declaring that he had seen a bigger star than his own. “Do be reasonable, Goering,” replied the archangel. “That star belongs to Nero. He set fire to the whole of Rome, you only set fire to the Reichstag.”<sup>24</sup>

I *Flüsterwitze* eleggevano sovente a loro tema le grame condizioni di vita durante l'oppressione dittatoriale e la guerra; non mancavano battute di spirito che riflettevano sulla loro natura illegale e sui pericoli cui esponevano chi, raccontandoli e ascoltandoli, li faceva vivere e diffondere:

Was gibt's für einen neuen Witz?  
Ein Jahr Dachau.<sup>25</sup>

Il compito di queste barzellette politiche non era allora più quello di schernire l'autorità politica, di ridicolizzarla per ridurla così – nel sovversivo gioco umoristico che può capovolgere i rapporti di potere – a un nemico meno temibile e in fin dei conti vincibile; esse fungevano piuttosto da risorsa cui attingere per esorcizzare la paura e arginare il peso schiacciante di limitazioni e privazioni quotidiane.

## 1.2. Quel riso che deriva dalla tradizione dell'umorismo ebraico

Nel contesto di un riso diverso da quello sprezzante dei carnefici e inteso anzi come forma di difficile e perigliosa resistenza si iscrive, caso speciale ed estremo (ma documentato), quello di vittime colpite non solo dalle vessazioni della dittatura e dalla tragedia della guerra, ma da una catastrofe confezionata su misura per loro, categoria “altra” additata, stigmatizzata, odiata, circoscritta, isolata, concentrata e infine annientata con sistematica, industriale programmaticità. Nel Terzo Reich delle leggi razziali, del boicottaggio dei negozi ebrei,

---

<sup>24</sup> Entrambe le barzellette provengono dalla ricca (e già ricordata) raccolta di Lipman (cfr. Steve Lipman, *Laughter in Hell. The Use of Humor during the Holocaust*, op. cit., in particolare pp. 51, 57).

<sup>25</sup> Questa battuta si basa su un gioco di parole: “Was gibt's für” può significare infatti “che tipo di” ma anche, a seconda del contesto, “cosa c'è per”; la domanda può essere dunque letta in un duplice senso come “che barzelletta nuova c'è?” (lettura più probabile in assenza di indicazioni particolari che orientino l'interpretazione in altro senso) o “che cosa c'è per una nuova barzelletta?” In ogni caso la risposta è semplice, lapidaria, limpida e agghiacciante: “un anno a Dachau”.

dell'organizzatissimo e brutale pogrom ribattezzato dagli aguzzini con il nome quasi poetico (e dunque assolutamente inappropriato) di *Kristallnacht* (notte dei cristalli) e, più tardi, nei ghetti e addirittura nei campi di sterminio prese piede un ricorso all'umorismo dalle sfumature molteplici che parlava allo stesso tempo di speranza e disperazione e testimoniava un desiderio di non arrendersi, di non rinunciare a una scintilla di dignità e umanità anche di fronte all'orrore totale.

Questo umorismo, che rientra per certi versi nel fenomeno più ampio dei *Flüsterwitze* diretti contro il regime nazista e i suoi misfatti, merita in realtà un discorso a parte: esso si attesta in risposta a condizioni specifiche di persecuzione e sterminio e discende direttamente dalla ricca tradizione dell'umorismo ebraico. Di fronte all'antisemitismo che si fa brutale azione di sevizia quotidiana (teoria trasformata in pratica con appassionato zelo), di fronte alla reclusione nei ghetti e persino alla deportazione e alla morte nei campi di concentramento ci si aggrappa a questa tradizione e si sviluppano con nuovo impulso i suoi insegnamenti, che si focalizzano su un riso usato come arma di difesa dagli attacchi antisemiti, fonte di coesione interna e punto di riferimento identitario, mezzo di auto-affermazione e sostegno alla resistenza, sono applicati in circostanze che passano il limite delle violenze subite sino a quel momento.

La tradizione dell'umorismo ebraico cui facciamo qui riferimento, che si produce in nuovi, incredibili frutti durante la Shoah, nacque da una realtà storica, sociale e culturale ben precisa, quella delle comunità orientali degli ebrei ashkenaziti che, nella seconda metà del XIX secolo,<sup>26</sup> vivevano in villaggi (o, meglio, *Shtetlakh*) un'esistenza quotidiana di discriminazioni e persecuzioni, forzosamente isolata rispetto al mondo circostante. Fu

---

<sup>26</sup> Una simile tradizione non nasce dal nulla – l'umorismo aveva già avuto, in precedenza, un suo ruolo nella cultura ebraica; se ne trova traccia sin nella Bibbia e nel Talmud, dove non mancano passi colorati di umorismo e satira o significativi riferimenti al riso. Si pensi, ad esempio, all'annuncio a Sara, sposa di Abramo: i due futuri genitori (centenario uno, novantenne l'altra), alla notizia del prossimo arrivo di un figlio... ridono. Il bambino, che Dio chiede loro di chiamare "Isacco" (in ebraico *Itzhak* dal verbo *tzakhak*, "ridere") sarà il capostipite del popolo d'Israele: già nelle sue radici, al principio di tutto, la tradizione ebraica trova inscritto l'esperienza e il destino della risata. Riferimenti al riso, racconti umoristici e vere e proprie regole sull'impiego di forme di derisione fanno la loro comparsa nel Talmud che contiene un'indicazione interessante, segnalata da Ziv: "Rabbi Nahman says, all joking is prohibited except jokes about idol worship". Una norma, questa, che anticipa il carattere fortemente anti-idolatratico – in un'accezione che non si limita solo al piano religioso-teologico – della risata ebraica (avremo modo di approfondire in seguito questo punto essenziale) e postula il fondamento didattico dell'impiego dell'umorismo che sarà tanto spesso presente nelle storielle nate in seno all'*Ostjudentum* di fine Ottocento. Rispetto a questa eredità antica l'umorismo che si sviluppa nelle comunità ebraiche dell'Europa orientale nel XIX secolo (che sempre Ziv chiama "umorismo ebraico moderno" proprio per distinguerlo dai suoi illustri precedenti) mostra caratteristiche nuove e, soprattutto, una capacità di parlare agli uomini ben oltre i confini geografici e culturali dei suoi natali. Per approfondimenti cfr. Moni Ovaia, *L'ebreo che ride. L'umorismo ebraico in otto lezioni e duecento storielle*, Torino, Einaudi, 1998; Marc-Alain Ouaknin; Dory Rotnemer, *Così giovane e già ebreo. Umore ebraico yiddish*, a c. di Moni Ovadia, Milano, Piemme, 2003; Franco Palmieri, *Ridere per vivere. Storia, storielle e lessico del mondo yiddish scomparso nella Shoah tra Nazismo e Bolscevismo*, Milano, Edizioni Ares, 1999; Avner Ziv, *Jewish Humor*, in *Encyclopaedia Judaica Year Book 1986/7*, Lambda Pub Inc., 1986, pp. 53-68.

nell'ambito di questo particolare contesto, sulla scia di importanti influenze derivate dal Chassidismo<sup>27</sup> e degli stimoli critici prodotti in seno all'*Haskalah*,<sup>28</sup> che affiorò una generosa fonte di risate sagge, amare, amorevoli o pungenti scaturite dal confronto con la realtà di tutti i giorni, (quella dello *Shtetl*, appunto), dei suoi ritmi, dei suoi abitanti e dei loro problemi. Non che nella vita di queste comunità vi fosse molto di cui ridere, data la povertà in cui versavano e la costante minaccia di rappresaglie antisemite e pogrom a cui erano esposte; e in effetti l'umorismo che prese vita negli *Shtetlakh* non si offriva come edonistica o spensierata celebrazione del divertimento, ma serviva piuttosto una causa pedagogica<sup>29</sup> e fungeva da filtro nel rapporto con la difficile esistenza quotidiana. Lungi dal proporsi come alternativa escatologica alla vita, l'umorismo yiddish e il riso che ne derivava rappresentavano un modo di affrontare un mondo spesso impossibile, gettavano su di esso una luce nuova, alternativa, cercando in qualche modo di relativizzare la difficoltà che lo caratterizzava: "Ridere non è, in yiddish, una forma di oblio; è un modo altro di vedere la realtà, ed è una sfida perché l'altro si veda con i nostri occhi".<sup>30</sup> Lo sforzo dissacrante si concentrava innanzi tutto sulla comunità dello *Shtetl*, sui personaggi che ne animavano attività, abitudini, riti e costumi, rivelando una vocazione ironico-introspettiva (spesso dai toni aggressivi di una vera e propria auto-denuncia) che Freud fu il primo a rilevare: "Ich weiss übrigens nicht, ob es sonst häufig vorkommt, dass sich ein Volk in solchem Ausmass über sein eigenes Wesen lustig macht."<sup>31</sup>

---

<sup>27</sup> Il Chassidismo, corrente mistico-religiosa nata in Ucraina attorno al 1750 e legata alla figura di Israel ben Eliezer (1698-1760), criticava l'approccio pedante e serio degli ortodossi alle Scritture e a Dio, offrendo l'alternativa di una religiosità semplice, intima e gioiosa che non aveva bisogno di templi e sinagoghe per accostarsi alla divinità; le preghiere dovevano essere personali, spontanee e si liberavano così dalla formalità della tradizione precedente. Canti, balli e espressioni di rapimento religioso collettivo rappresentavano un modo nuovo di mettersi in contatto diretto con un Dio che non appariva più lontano e austero come era stato concepito fino a quel momento. Il movimento chassidico, fieramente osteggiato dagli ambienti ortodossi, esercitò un forte fascino sulle comunità degli *Shtetlakh*, ove si affermò in misura considerevole. Di certo contribuì alla sua diffusione l'impiego di forme di ironia e di umorismo arguto volte, da una parte, a criticare la religiosità convenzionale e, dall'altra, a esemplificare degli insegnamenti morali.

<sup>28</sup> La satira fu uno dei principali strumenti dell'*Haskalah* (o illuminismo ebraico) che se ne servì per criticare in modo pungente tanto i tradizionalisti ortodossi quanto i *chassidim*. Condannando gli eccessi della tradizione religiosa e la limitatezza dell'isolamento e dell'esclusivismo che essa tendeva a promuovere, l'*Haskalah* favorì il fiorire di una vasta letteratura in ebraico e yiddish (lingua impiegata per raggiungere il maggior numero di lettori possibili) in cui si distinsero due principali correnti, quella della satira feroce e quella di una critica più mite, che pur scorgendo – e denunciando – i limiti della vita nello *Shtetl* non poteva fare a meno di rivolgerle uno sguardo addolcito da un amore inguaribile.

<sup>29</sup> "Non era possibile" osserva Palmieri "che nella *Shtetl* una situazione comica si consumasse nel riso e nel divertimento. Il comico era invece l'occasione per offrire un insegnamento metaforico e allegorico in una forma apparentemente dimessa"; cfr. Palmieri Franco, *Ridere per vivere. Storia, storielle e lessico del mondo yiddish scomparso nella Shoah tra Nazismo e Bolscevismo*, op. cit., p. 25.

<sup>30</sup> *Ivi*, p. 23.

<sup>31</sup> Sigmund Freud, *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, op. cit., p. 91 (trad. it. p. 119): "io non so se ci sono molti altri casi di un popolo che faccia dello spirito sulle proprie caratteristiche a questo livello". A partire da questa osservazione di Freud, resa in realtà in tono quasi casuale e piuttosto marginale nel ben più ampio contesto delle sue riflessioni sul motto di spirito, si è aperto un acceso dibattito, tutt'ora vivo, di cui possiamo qui solo ricordare in estrema sintesi le principali posizioni. Gran parte degli studi che si sono occupati di umorismo ebraico hanno accettato la sua qualità auto-delatoria così come fu descritta da Freud e si sono

La capacità di ridere di sé e delle proprie miserie costituiva un'importante strategia di sopravvivenza in più sensi: si rideva per non piangere – e si rideva di un riso, quindi, che portava su di sé il segno della sofferenza, ma anche della decisione a non soccombere sotto tale fardello. L'umorismo ebraico sapeva però anche usare i mezzi della dialettica e del riso per rovesciare le accuse antisemite tradizionalmente rivolte contro gli ebrei, per spuntare le loro armi e mostrare talvolta, insieme ai limiti dei razzisti, la superiorità di chi non si lascia incantare dalla logica del pregiudizio e dai suoi stereotipi.<sup>32</sup>

“Life is often tragic, but its pathos reflects itself most distinctively in jokes”; così Theodor Reik nel suo studio dedicato al “Jewish wit” quando si interroga sull'intima essenza dell'umorismo ebraico, giungendo alla significativa conclusione “In the best examples of this kind of humor there is behind the comic façade not only something serious, but sheer horror”.<sup>33</sup> Questa tradizione di riso amaro, impastato di lacrime, che vibra del paradosso di un popolo eletto esposto a millenni di persecuzioni, si bilancia come un funambolo tra la speranza di una resistenza possibile e una disperazione onnipresente e trova nelle violenze naziste una sfida nuova, di qualità e proporzioni inusitate, alla caparbia volontà di sopravvivenza di cui è espressione.

---

impegnati a spiegarne motivi, dinamiche e funzioni. La tesi principale esplorata da questa corrente di ricerca è che la barzelletta ebraica si appropria spesso di argomenti antisemiti per riprodurli in circostanze controllate che ne neutralizzano la pericolosità, offrendo a chi racconta la storiella la possibilità di padroneggiare una situazione difficile assumendo, al suo interno, un ruolo attivo. L'apparente masochismo che accompagna la ripresa, da parte ebraica, di motivi antisemiti e il loro inserimento in storielle tese a suscitare il riso sarebbe dunque in realtà una strategia volta a scaricare in modo positivo l'aggressione insita nel pregiudizio antisemita. L'umorismo ebraico si approprierebbe così di questi stereotipi per disinnescarne l'efficacia offensiva, la pericolosità. Un secondo orientamento degli studi sull'umorismo ebraico, inaugurato da Ben Amos, contesta la considerazione di Freud appena ricordata (e, implicitamente, i risultati degli studi che su di essa si basano). La tesi che vorrebbe l'umorismo ebraico auto-delatorio presupporrebbe un'identità collettiva forte e monolitica in cui ogni ebreo si riconoscerebbe completamente, senza scarti e reticenze. Ben-Amos sottolinea come la collettività ebraica sia in realtà composita e variegata (per fattori sociali, culturali, storici): in base a questa prospettiva il soggetto ebreo che racconta la storiella prenderebbe in realtà le distanze dall'ebreo che è il bersaglio dell'aneddoto, senza identificarsi affatto con lui. Storielle sugli ebrei come quelle analizzate da Freud nel suo studio sarebbero dunque solo apparentemente auto-delatorie; esse sarebbero comparse e circolate tra gli ebrei emancipati dell'Europa Occidentale che avrebbero definito, in maniera più o meno consapevole anche grazie a simili battute di spirito, un confine netto tra la loro realtà (sempre più laica ed integrata a quella del Paese cui sentivano di appartenere) e quella legata ai valori tradizionali e religiosi delle comunità orientali. Per approfondimenti cfr. tra gli altri, Dan Ben-Amos, *The 'Myth' of Jewish Humor*, in “Western Folklore”, 32, 1973, pp. 112-131; Martin Grotjahn, *Jewish Jokes and their Relation to Masochism*, in Werner Mendel (a c. di), *A Celebration of Laughter*, Los Angeles, Mara, 1970, pp. 135-142; David Meghnagi, *La figura dell'ebreo e dell'antisemita nello humour ebraico*, in Cesare Leporini (a c. di), *Ebraismo e antiebraismo: immagine e pregiudizio*, Firenze, Giuntina, 1989, pp. 3-9; Bernard Saper, *Since When Is Jewish Humor Not Anti-Semitic?*, in Avner Ziv; Anat Zajdman, (a c. di), *Semites and stereotypes*, Westport, Greenwood Press, 1993, pp. 71- 86; Avner Ziv, *Jewish Humor*, op. cit.

<sup>32</sup> È bene puntualizzare che esistono significativi esempi di quelli che Christine Davies definisce, felicemente, “self-gratulatory jokes”: appartengono a questa categoria storielle che mettono in luce una certa superiorità o abilità dei protagonisti ebrei che compaiono nell'aneddoto; cfr. Christie Davie, *Exploring the Thesis of the Self-Deprecating Jewish Sense of Humor*, in Avner Ziv; Anat Zajdman, (a c. di), *Semites and stereotypes*, op. cit., pp. 29- 46.

<sup>33</sup> Theodor Reik, *Jewish Wit*, New York, Gamut Press, 1962, p. 27.

Avner Ziv propone nella prefazione all'importante raccolta di saggi *Semites and Stereotypes* una definizione semplice e sintetica: "Jewish humor is humor created by Jews and reflecting some aspect of Jewish life".<sup>34</sup> Questa descrizione dell'umorismo yiddish è applicabile anche all'umorismo fiorito nei ghetti e nei campi di concentramento. Durante il periodo delle persecuzioni che culminano nella Shoah le storielle ritraggono le mutate condizioni di vita e parlano del nazismo e delle sue misure contro gli ebrei, dei ghetti e dei campi di concentramento. Scompaiono dalle barzellette molti dei personaggi che avevano popolato quelle nate per descrivere la realtà dello *Shtetl* e aiutare a convivere con i suoi limiti e problemi: non si trovano più lo *shnorrer* (mendicante) ingegnoso e dalla lingua tagliente, il barone o banchiere (solitamente di nome Rotschild) favolosamente ricco, lo *shadkhen* (sensale che combina matrimoni) pronto ai virtualismi dialettici più spinti pur di promuovere un'unione, e neanche la famosa (o famigerata?) *yiddishe mame*, una mamma amorevole, presente, affettuosa, protettiva, assolutamente orgogliosa dei figli, esigente, implacabile. L'antisemita, figura già nota e diffusa nelle storielle della *Yiddishkeit*,<sup>35</sup> assume ora la fisionomia, la divisa, il linguaggio del nazionalsocialista:

An elderly Jew sat on a train across from a storm trooper with a large dog. Each time the Nazi spoke to his dog, he adressed the canine as "Moses". The Jew tried to ignore this, but the Nazi persisted in calling "Moses", each time in a louder voice. The old man could not contain himself any longer. "What a pity your dog has a Jewish name!" "Why?" "Well, having a Jewish name these days is quite a handicap. Without it, he might go far. He might even stand a chance of becoming a storm trooper."<sup>36</sup>

La barzelletta diventa l'occasione per riportare una vittoria (morale, intellettuale) di fronte al più temibile dei nemici, di dimostrare una sottigliezza maggiore e, per contro, la rigida stoltezza dell'antisemita che non immagina neanche lontanamente le possibili evoluzioni di ragionamento e dialettica dell'ebreo. Lo stesso meccanismo di derisione, che esorcizza la paura e ritaglia nella storiella il luogo di una struttura di poteri rovesciata rispetto a quella reale, viene applicato anche a Hitler, abilmente battuto sul piano della prontezza di lingua e pensiero dall'arguto interlocutore ebreo:

Hitler viene a sapere che fra gli ebrei girano storielle sul suo conto. Fuori di sé, fa arrestare il primo ebreo che gli capita a tiro. Il poveretto viene portato direttamente dal Führer, che sbraita: "Voi avete inventato queste storielle! Come avete osato?! Su di me, che sono il condottiero del

---

<sup>34</sup> Avner Ziv, *Preface*, in Avner Ziv, Anat Zajdman (a c. di), *Semites and Stereotypes*, op. cit., p. vii.

<sup>35</sup> L'universo variopinto delle tradizioni, delle abitudini, dei temi e dei personaggi che trovava espressione attraverso lo yiddish.

<sup>36</sup> Steve Lipman, *Laughter in Hell. The Use of Humor during the Holocaust*, op. cit., p. 177.

popolo germanico e fondatore del terzo Reich destinato a durare mille anni!” “Giuro, Führer, che questa non l’ho inventata io...”<sup>37</sup>

Le storielle dell’umorismo rispecchiano la realtà storica delle campagne diffamatorie e delle persecuzioni dalle molteplici strategie cui gli ebrei furono esposti durante il regime nazista. In alcuni casi la barzelletta si propone di evidenziare, con la forza irriverente del riso, l’assurdità delle accuse antisemite e diventa in questo senso arma dialettica in una battaglia destinata a consumarsi ben presto sul campo del tutto concreto e fisico della violenza e del massacro:

Due amici ebrei, dopo una lunga e bella passeggiata nel parco di Vienna, si siedono su una panchina e tirano fuori dalla tasca un giornale per riposarsi leggendo un po’: uno un quotidiano in yiddish, l’altro l’organo ufficiale del Partito nazista. Il primo ebreo è sbigottito. “Mma... Mma...Ma come puoi leggere un giornale simile??? Sei completamente impazzito?” “Calma!” risponde l’amico. “Stai prendendo un granchio. Anch’io leggo i nostri giornali, ma quando li leggo non posso fare a meno di soffrire come un cane: pogrom in Cecoslovacchia, persecuzioni in Ungheria, odi razziali in Polonia, spedizioni punitive in Romania, attacchi arabi in Medio Oriente...Non ne posso più! Almeno su questo giornale c’è scritto che gli Ebrei governano il mondo, che dirigono grandi fabbriche, che hanno in pugno la finanza e che influenzano le decisioni economiche degli Stati più potenti e questo, sai, mi dà una grande gioia!”<sup>38</sup>

L’umorismo ebraico, abituato ad accogliere come tema delle sue storielle qualsiasi argomento, anche il più serio e sacro (uno dei motivi principe che attraversa il ridere yiddish riguarda i profeti e persino l’Altissimo, con cui l’ebreo intesse un dialogo ironico e quasi alla pari), elabora con una battuta le persecuzioni, il boicottaggio economico, la notte dei cristalli e trova il coraggio di parlare anche dei campi di concentramento:

Ein Jude wird in einem Konzentrationslager misshandelt und mit dem Tode bedroht. Aus einer plötzlichen Laune heraus hält der SS-Mann inne und herrscht den Juden an: „Ich gebe dir eine Chance. Ich habe ein Glasauge. Wenn du es erkennen kannst, lasse ich dich in Ruhe.“ Ohne zu zögern antwortet der Jude. „Das linke ist das Glasauge.“ Darauf der SS-Mann: „Woran hast du das erkannt?“ Der Jude: „Es blickt so menschlich!“<sup>39</sup>

Sopravvissuti ai ghetti e ai campi di concentramento confermano l’impiego di umorismo come valvola di sfogo dell’enorme tensione accumulata dai prigionieri, esposti a una costante minaccia di morte che non seguiva una logica causale ma era governata sovente dal capriccio

---

<sup>37</sup> Elena Loewenthal, *Un’aringa in paradiso. Enciclopedia della risata ebraica*, Milano, Baldini&Castoldi, 1997, pp. 217-219.

<sup>38</sup> Marc-Alain Ouaknin; Dory Rotnemer, *Così giovane e già ebreo. Umorismo yiddish*, op. cit., pp. 290-291.

<sup>39</sup> Franz Danimann, *Flüsterwitze und Spottgedichte unterm Hakenkreuz*, op. cit., p. 105: “Un ebreo viene maltrattato in un campo di concentramento e minacciato di morte. Per un capriccio improvviso la SS si ferma un attimo e apostrofa l’ebreo “Ti do una chance. Ho un occhio di vetro. Se sei in grado di riconoscere qual è ti lascio in pace.” Senza esitare l’ebreo risponde “Quello sinistro è l’occhio di vetro”. Al che la SS “Come hai fatto a riconoscerlo?” L’ebreo: “Ha uno sguardo così umano!””



degli aguzzini. Per un certo periodo furono attivi, ad esempio, dei cabaret a Theresienstadt e ad Auschwitz, insolitamente tollerati dalle SS che amministravano queste strutture.<sup>40</sup>

Nel libro dedicato ai ricordi dell'esperienza vissuta nei campi di concentramento Viktor Frankl<sup>41</sup> dedica a questo tema importanti riflessioni. Lo psicoterapeuta racconta in particolare come avesse coinvolto un suo compagno di sventura nel proposito di inventare e raccontarsi a vicenda, ogni giorno, una storiella umoristica che prendesse le mosse dalla vita nel campo di concentramento e si proiettasse però nel futuro, in un "dopo" immaginario in cui i prigionieri, sopravvissuti al lager, sarebbero tornati alla vita normale.<sup>42</sup> Sulla scorta delle sue competenze scientifiche, Frankl formula delle considerazioni sul significato e sul ruolo del ricorso all'umorismo da parte delle vittime in un contesto estremo come quello del campo di concentramento. L'autore si aspetta, su questo tema, l'incredulità del lettore – ma sottolinea l'importanza preziosa di una simile arma nella strenua lotta contro l'annientamento:

Ist es schon erstaunlich genug für den Außenstehenden, daß es im Konzentrationslager so etwas wie Natur- oder Kunsterleben gibt, so mag es noch erstaunlicher klingen, wenn ich sage, daß es dort auch Humor gibt. Freilich: wiederum nur in Ansätzen, und wenn, dann natürlich nur für Sekunden oder Minuten. Auch der Humor ist eine Waffe der Seele im Kampf um ihre Selbsterhaltung. Ist es doch bekannt, daß der Humor wie kaum sonst etwas im menschlichen Dasein geeignet ist, Distanz zu schaffen und sich über die Situation zu stellen, wenn auch nur, wie gesagt, für Sekunden.<sup>43</sup>

---

<sup>40</sup> Cfr. Steve Lipman, *Laughter in Hell. The Use of Humor during the Holocaust*, op. cit., pp. 152/153; l'umorismo trovava anche altre forme di espressione; sempre Lipman riporta anche la notizia di disegni satirici e caricature realizzate ad Auschwitz da alcuni prigionieri a rischio della loro vita; internati con il compito di realizzare targhe e simili di cui necessitava l'amministrazione del campo avevano il permesso, da parte delle autorità, di utilizzare alcuni dei materiali per lavori propri, dopo aver svolto l'incarico assegnato – a patto, naturalmente che non fossero irriguardose verso l'autorità nazionalsocialista (disposizione perigliosamente ignorata, per l'appunto, in alcuni dei disegni prodotti).

<sup>41</sup> Viktor E. Frankl neurologo e psichiatra, fondatore della logoterapia, nasce a Vienna nel 1905 da una famiglia ebrea. Deportato a Theresienstadt nel 1942, dove muore l'anno seguente suo padre, riesce a sopravvivere ad Auschwitz, a Kaufering III e Türkheim (entrambi filiali di Dachau). Ad Auschwitz trovano la morte la madre dello studioso (uccisa nelle camere a gas) e il fratello.

<sup>42</sup> Viktor E. Frankl, *...trotzdem Ja zum Leben sagen. Ein Psychologe erlebt das Konzentrationslager*, München, Kösel, 1981<sup>5</sup> (1946), pp. 74-77 (trad. it. di Nicoletta Schmitz Sipos, *Uno psicologo nei lager*, Milano, Edizioni Ares, 1982<sup>4</sup> (1967), pp. 83-84). Per spiegare cosa avesse in mente Frankl produce un primo esempio e riesce a far ridere il suo compagno spiegandogli come, anche in seguito, dopo la liberazione, non si sarebbe riuscito a liberare del tutto delle abitudini acquisite nel campo di concentramento. Frankl immagina e descrive al suo interlocutore, di professione chirurgo, come durante un intervento di routine sarebbe entrato in sala un infermiere ad annunciare l'arrivo del primario con le stesse parole ("Bewegung, Bewegung!" – "movimento, movimento!") usate dalle guardie per velocizzare il lavoro dei prigionieri nei lager.

<sup>43</sup> *Ivi*, p. 74 (trad. it. p. 82): "Chi non abbia mai vissuto in un campo di concentramento trova già abbastanza stupefacente che vi possa sussistere qualcosa come la vita della natura e dell'arte; può quindi sembrare ancora più stupefacente che vi si possa trovare anche dell'umorismo. Certo, ancora una volta, si tratta solo di tentativi, di bagliori che durano solo per alcuni secondi o per alcuni minuti. Anche l'umorismo è un'arma dell'anima nella lotta per l'autoconservazione. Tutti sanno che l'umorismo è in grado, come poche altre cose nell'esistenza umana, di creare un distacco e di porre gli uomini al di sopra di una certa situazione, sia pure, come abbiamo già detto, solo per qualche secondo".

Nella sua analisi di quell'universo a parte che è il campo di concentramento, Sofsky lo definisce come il luogo del potere assoluto cui si contrappone un'impotenza assoluta. Il sistema del lager era studiato appositamente non solo per spezzare la resistenza fisica e morale di chi vi era detenuto, ma anche per annientare l'individualità e la consapevolezza di sé di ogni singolo prigioniero, per ridurlo a un fascio di bisogni fisici elementari da soddisfare per poter sopravvivere.<sup>44</sup> Ricorrere all'umorismo significava opporre una resistenza a questo processo e compiere così un passo significativo per preservare quella "libertà spirituale" ("innere Freiheit") e dignità umana di cui parla Frankl.<sup>45</sup> La storiella umoristica e il coraggio che presuppone (coraggio di pensarla, di raccontarla, di riderne) somiglia molto, per la funzione che svolge, al canto di Ulisse che Primo Levi si sforza di ricordare, dire e spiegare al suo compagno di lager tedesco<sup>46</sup> in un atto di ribellione alla volontà di un sistema concepito per defraudare l'uomo della sua umanità fatta di valori, pensieri, gusti e sensazioni che esulano dalle richieste urgenti di un corpo straziato. L'umorismo e il riso servono da strumenti di sopravvivenza; combattono l'oppressore e insieme la paura di ridursi a un vuoto involucro di pelle e ossa cui vivere o morire è indifferente.<sup>47</sup>

Lipman riporta una riflessione di Israel Kaplan, ebreo lituano sopravvissuto a diversi ghetti e campi di concentramento, che sottolinea l'importanza dell'umorismo per cercare di risollevare il morale degli oppressi e fornire nuove risorse alla loro resistenza: "The expressions, mottoes and witticisms which were created by, and circulated among, the captives contained within them the power to comfort and encourage the broken-hearted".<sup>48</sup>

L'umorismo nei ghetti e nei campi di concentramento poteva quindi accendersi della speranza di sopravvivere, di riuscire a vedere, un giorno, la fine dell'orrore grazie anche al sostegno del riso:

Lomir zayn freylech un zogn zich vitsn,  
Mir veln noch hitlern shive noch sitsn.<sup>49</sup>

---

<sup>44</sup> Wolfgang Sofsky, *Die Ordnung des Terrors: Das Konzentrationslager*, Frankfurt a. M., Fischer, 1999<sup>3</sup> (1997), pp. 36 e ss.; trad. it. di Nicola Antonacci, *L'ordine del terrore. Il campo di concentramento*, Roma-Bari, Laterza, 1995, pp. 38 e ss.

<sup>45</sup> Viktor E. Frankl, *...trotzdem Ja zum Leben sagen. Ein Psychologe erlebt das Konzentrationslager*, op. cit., pp. 106-110; (ed. it. pp. 113-117).

<sup>46</sup> Cfr. Primo Levi, *Se questo è un uomo; La tregua*, Torino, Einaudi, 1989, pp. 98-103.

<sup>47</sup> Ci riferiamo qui in particolare alla figura del musulmano descritta da Levi; cfr. Primo Levi, *Se questo è un uomo; La tregua*, op. cit., in particolare pp. 78-90; Giorgio Agamben, *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998, pp. 37-80; Wolfgang Sofsky, *Die Ordnung des Terrors: Das Konzentrationslager*, op. cit., pp. 229-236.

<sup>48</sup> Steve Lipman, *Laughter in Hell. The Use of Humor during the Holocaust*, op. cit., p. 143.

<sup>49</sup> *Ivi*, p. 137; "Dobbiamo essere felici e raccontare barzellette, vivremo ancora per vedere la morte di Hitler".

Queste parole in yiddish venivano cantate nel ghetto di Varsavia su una melodia chassidica. La strenua volontà di resistere e l'auspicio di una sopravvivenza possibile si fa anche tema di diverse storielle:

Goebbels was touring the German schools. At one, he asked the students to recite patriotic slogans.

"Heil Hitler!" shouted one pupil.

"Very good," said Goebbels.

"Duetschland über alles," another called out.

Goebbels beamed. "Excellent. And how about a stronger slogan?"

A hand shot up. Goebbels nodded, and the little boy decleraed: "Our people shall live forever."

"Wonderful," exclaimed Goebbels. "What's your name, young man?"

"Israel Goldberg".<sup>50</sup>

Si trattava naturalmente di un umorismo e di un riso che dovevano negoziare costantemente la propria esistenza con le lacrime della disperazione e con esse convivevano. Si rideva, secondo la migliore tradizione dell'umorismo ebraico, per non piangere o, come sottolinea Loewenthal, "per smettere un attimo di piangere",<sup>51</sup> per fornire uno sfogo alla disperazione soverchiante o per conferirle un'espressione che le desse in qualche modo una misura, la rendesse oggetto di una storiella e consentisse all'individuo che la storiella la concepiva, raccontava o ascoltava di prendere le distanze da essa, anche solo per lo spazio di un'amara risata:

Nel 1939, a Vienna, un ebreo che ha intuito le immanenti sciagure che colpiranno i giudei vuole lasciare per tempo il Paese e si reca in un'agenzia di viaggi – dove gli hanno detto che lavorano persone che aiutano gli ebrei ad espatriare – per acquistare un biglietto.

"Dove vuole andare?" chiede l'impiegato.

"Non avrebbe un mappamondo?"

"Eccolo...Vediamo un po'... Inghilterra! Mmm... richiedono un visto... nno... Stati Uniti! Mmm... hanno chiuso le quote e non accettano più Ebrei... Sudamerica!... Meglio di no, ci sono delle dittature poco rassicuranti... Australia! Accidenti, per questo Paese c'è una lista d'attesa di dieci anni!..."

"Scusi" lo interrompe l'ebreo. "Non avrebbe un altro mappamondo?"<sup>52</sup>

Questo riso ricercato dalle vittime della Shoah vive di una tensione costante, impossibile da sciogliere, tra desiderio di resistenza e disperazione, terrore da esorcizzare e sollievo che lo ridimensiona per un attimo, impotenza e vitale necessità di affermarsi contrastando il sistematico lavoro di annientamento cui si è sottoposti. Quando uno di questi elementi predomina, fugacemente, sugli altri, definisce una particolarissima sfumatura sulla vasta e

---

<sup>50</sup> *Ivi*, p. 172.

<sup>51</sup> Elena Loewenthal, *Un'aringa in paradiso. Enciclopedia della risata ebraica*, p. 221.

<sup>52</sup> Marc-Alain Ouaknin; Dory Rotnemer, *Così giovane e già ebreo. Umore yiddish*, op. cit., p. 290.

cangiante tavolozza dell'umorismo. Anche nelle sue espressioni più fosche, macabre e apparentemente ciniche che rientrano nella categoria del *Galgenhumor*<sup>53</sup> si avverte l'esigenza di addomesticare con la parola e il riso l'orrore di una fine imminente che non è semplicemente morte e il guizzo della mente, dello spirito, dell'intelligenza che si sottrae all'annichilimento del corpo, ritagliando per sé un luogo e un modo di opposizione allo sterminio nazionalsocialista. La frase di consolazione rivolta da un prigioniero di Treblinka a un compagno prima di morire ("Coraggio, amico, ci incontreremo di nuovo, un giorno, in un mondo migliore – nella vetrina di un negozio come pezzi di sapone") e la risposta che riceve ("Già, ma mentre dal mio grasso ricaveranno fine sapone da toeletta, tu diventerai una barra di sapone da bucato economico")<sup>54</sup> risuonano come un ultimo, certo disperato, ma incredibilmente caparbio e coraggioso atto di sfida a un sistema che puntava a distruggere l'individualità e la dignità umana delle sue vittime prima di massacrarne brutalmente i corpi. Una replica significativa all'annuncio di Hitler che profetizzava anche la cancellazione del riso degli ebrei.

### 1.3. Riso e letteratura della Shoah: un altro problema ovvero un sotto-problema

L'esempio delle vittime che si servono dell'umorismo come arma ed estrema difesa di fronte ai loro aguzzini e allo sterminio incombente che li attende sembrerebbe denunciare come falso problema quello del rapporto tra riso e Shoah, quesito a cui sarebbe stata fornita, sin dal

---

<sup>53</sup> Letteralmente "umorismo da forca", il termine designa, in un'ottica funzionale, una forma di umorismo cui ricorre un individuo che si trova, letteralmente o figurativamente, di fronte alla forca, ovvero in una situazione disperata e senza scampo; la battuta di spirito prodotta in simili circostanze si focalizza sul pericolo stesso con lo scopo di ridimensionarne l'impatto sul piano psicologico attraverso la creazione del motto di spirito (cfr. Paul Lewis, *Three Jewish and a Blindfold: The Politics of Gallows Humor*, in Avner Ziv; Anat Zajdman, (a c. di), *Semites and stereotypes*, op. cit., pp. 47-58; in particolare p. 49).

<sup>54</sup> Steve Lipman, *Laughter in Hell. The Use of Humor during the Holocaust*, op. cit., p. 151. Nel commentare queste macabre battute Lipman accoglie come vera quella che gli storici hanno ormai dimostrato essere una leggenda, la "leggenda del sapone", stando alla quale presso l'Istituto Anatomico dell'Accademia Medica di Danzica i nazisti avrebbero messo a punto un metodo per ricavare sapone servendosi di grasso umano (proveniente dai corpi degli ebrei sterminati nei lager). Non esistono prove concrete a suffragio di questa diceria, per altro ampiamente diffusa durante la seconda guerra mondiale e ancora ostinatamente radicata nella memoria collettiva odierna legata alla Shoah. Sulla confutazione e sulla genesi di questa convinzione, sulla sua persistente presenza nell'opinione comune anche attuale, e sugli effetti da essa sortiti in relazione alle rivendicazioni dei negazionisti cfr. tra gli altri, Bill Hutman, *Nazis never made human-fat soap*, in "Jerusalem Post", 24.4.1990 (l'articolo accoglie le dichiarazioni dello storico Yehuda Bauer in proposito); Joachim Neander, *The Danzig Soap Case: Facts and Legends around 'Professor Spanner' and the Danzig Anatomic Institute, 1944-1945*, in "German Studies Review", 29, 2006, 1, pp. 63-86 (una versione in lingua tedesca di questo contributo dal titolo „Seife aus Judenfett“ – Zur Wirkungsgeschichte einer urban legend è reperibile on-line presso il sito della University of California, Santa Barbara, URL: <http://www.history.ucsb.edu/faculty/marcuse/dachau/legends/NeanderSoapOral049.htm>; data di ultima consultazione: 20.1.2008).

principio, una risposta inequivocabile, una sorta di permesso valido per le generazioni a venire.

La questione non è, naturalmente, così semplice. Se i casi considerati sino a questo momento richiamano l'attenzione sulle potenzialità di un riso che può andare ben oltre l'espressione di un istante di divertimento e ci ricorda quanto molteplici e complessi siano le sue funzioni e i suoi significati, il ricorso all'umorismo nella fase di estrema emergenza – fisica e psicologica – della catastrofe stessa è ben altra cosa rispetto alla ricerca del riso nella rielaborazione artistica (e, qui, specificatamente letteraria) della Shoah. È inevitabile, in altre parole, operare una distinzione basilare tra la rilevanza e il ruolo dell'umorismo (nelle sue varie declinazioni, più o meno fosche) da parte delle vittime nel momento contingente della persecuzione e dello sterminio onnipresenti e il significato del riso in un'opera della letteratura della Shoah.

Prima di inoltrarci nel problema di *questo* riso, poliedrico e stratificato, che spesso deve lottare ancora oggi per ottenere una sua legittimazione, prima di indagare la sua genesi e i suoi effetti sulla scorta di due testi esemplari e antesignani come *Der Nazi & der Friseur* di Edgar Hilsenrath e *Mein Kampf* di George Tabori, sarà bene formulare qualche considerazione preliminare sull'oggetto più ampio di questo nostro studio – la letteratura della Shoah – e riassumere per sommi capi i punti salienti di un dibattito lungo decenni che la riguarda.

### 1.3.1. Che cos'è la “letteratura della Shoah”?

Il concetto di “Holocaust Literature”, originariamente emerso nell'ambito della critica americana<sup>55</sup> e ormai diffusamente adottato negli studi che si occupano del rapporto tra letteratura e Shoah,<sup>56</sup> non ha una definizione univoca. A seconda dei contesti di impiego il termine può designare il corpus delle testimonianze dei sopravvissuti, includere rielaborazioni artistiche con pretese di aderenza a fatti storici o dichiaratamente “fictional”, o estendersi fino a coprire tutti i testi che, a vario titolo, si confrontano con la politica di persecuzione e sterminio a danno degli ebrei attuata dal regime nazista dal 1933 al 1945 (in quest'ultimo caso

---

<sup>55</sup> Sascha Feuchert (a c. di), *Holocaust-Literatur. Auschwitz*, Stuttgart, Reclam, 2000, p. 5.

<sup>56</sup> “Holocaust literature” e “Holocaust-Literatur” sono ormai entrati nell'uso comune nei contributi critici in lingua inglese e tedesca; per le ragioni spiegate in precedenza (cfr. “Introduzione”) nel corso della presente esposizione si preferisce impiegare, quando possibile, il termine “Shoah” per definire la persecuzione e lo sterminio degli ebrei da parte del regime nazista; talvolta, tuttavia, si renderà necessario il ricorso alle formule sopra menzionate (specialmente nelle citazioni da studi di area americana o tedesca).

si considerano parte integrante del filone anche opere prodotte dalle cosiddette “seconda” e “terza generazione”, vale a dire dai figli e dai nipoti di coloro che parteciparono in modo più o meno diretto a quegli eventi).

Talvolta il dibattito su quale complesso di testi possa essere legittimamente riconosciuto come “letteratura dell'Olocausto” si intreccia con quello, acceso e spinoso, relativo all'idea stessa di Shoah:

Obwohl die Holocaust-Literatur alle literarischen Gattungen und Genres umfaßt, ist nicht jede Literatur über die Verbrechen des Nationalsozialismus unter ihr zu subsumieren. Im engeren Sinn ist unter ihr die Beschreibung und Interpretation des Völkermordes an den Juden zu verstehen; in einem erweiterten Sinn gehören zu ihr auch Darsellungen über die Konzentrationslager des Dritten Reiches. Literarische Darstellungen anderer Sujets im historischen Kontext des Nationalsozialismus sollten dagegen nicht der Holocaust-Literatur hinzugerechnet werden, da eine solche Erweiterung ihres Geltungsbereichs zweifellos ihr eigentliches Anliegen verwässern würde.<sup>57</sup>

Il proposito di approfondire temi legati alla rappresentazione letteraria del genocidio degli ebrei, quale che sia il fine critico e l'argomento specifico che ci si accinge a trattare, impone una presa di coscienza del dibattito in corso. Nell'introduzione alla recente *Encyclopedia of Holocaust Literature* da lei curata, S. Lillian Kremer spiega le sue scelte editoriali, offrendo al contempo una definizione della letteratura della Shoah analoga a quella che sottende il presente lavoro:

*Shoah* literature is a literature of witness and mourning, a literature mediating trauma and its implications for postwar thought. *Holocaust Literature* examines texts in all literary genres, the response of writers who were there and writers who had the good fortune “not to be there”; writers of widely differing cultural and national backgrounds; and writers of diverse aesthetic philosophies. Among those who were not there are members of contemporaneous generation who responded when they absorbed the news in the years immediately following the *Shoah*; those who wrote in response to postwar *Shoah* evocations such as the 1961 Eichmann trial and the controversy surrounding Hannah Arendt's report of the trial, the German Auschwitz trial, the ominous Nazi annihilation rhetoric associated with the 1967 Arab-Israeli Six-Day War, the 1968 international students' revolts, and relaxation of the ban on Holocaust information with the demise of Soviet control of eastern Europe. Perhaps the most compelling writing by those who

---

<sup>57</sup> Dietrich Dopheide, *Das Grotleske und der Schwarze Humor in den Romanen Edgar Hilsenraths*, Berlin, Weißensee 2000, p. 25: “Sebbene la letteratura dell'Olocausto comprenda tutti i generi letterari, non è lecito includere nella categoria ogni espressione letteraria sui crimini del nazionalsocialismo. Si deve intendere come letteratura dell'Olocausto, in senso stretto, la descrizione e l'interpretazione del genocidio degli ebrei; in un senso più ampio le appartengono anche rappresentazioni dei campi di concentramento del Terzo Reich. Rappresentazioni letterarie di altri motivi legati al contesto storico del Nazionalsocialismo non vanno invece attribuite alla letteratura dell'Olocausto, dal momento che un simile ampliamento del suo ambito ne annacquerebbe la sostanza.” Dopheide prosegue la sua argomentazione accreditando la distinzione di Claudia Brecheisen tra “letteratura dell'Olocausto”, “letteratura di guerra” e “letteratura sul Terzo Reich” (cfr. Claudia Brecheisen, *Literatur des Holocaust: Identität und Judentum bei Jakov Lindt, Edgar Hilsenrath und Jurek Becker*, Augsburg, tesi di dottorato, 1993).

were not there is the recent work of second- and third-generation authors, the children and grandchildren of Holocaust survivors.<sup>58</sup>

Sebbene la fondamentale distinzione tra “chi c'era” e “chi non c'era” rischi di semplificare troppo la delicata questione della posizione dei singoli autori rispetto agli eventi della Shoah (ne ripareremo nel corso del capitolo), le parole di Kremer mettono in luce il carattere fondamentale di questo tipo di letteratura: l'eterogeneità. I contributi alla rielaborazione letteraria dello sterminio attuato dai nazisti si distribuiscono su un arco estremamente ampio, sia in senso spaziale che temporale. La sola *Encyclopedia* curata da Kremer raccoglie scrittori tedeschi, austriaci, italiani, greci, algerini, tunisini, polacchi, russi, cechi, ungheresi, olandesi, francesi, israeliani, inglesi, canadesi, nordamericani, sudamericani e australiani che scrivono in una varietà caleidoscopica di lingue (incluso lo yiddish, quasi annientato dallo sforzo nazista): pluralità, queste, che testimoniano a un tempo la spaventosa estensione della politica di distruzione di Hitler e dei suoi e la portata della ferita inferta dalla Shoah all'intera cultura occidentale. Il confronto continuo con questi eventi non si è arrestato, come si è detto, alla generazione che ne fu investita direttamente, ma è continuato fino a oggi e si avverte forte il desiderio di adoperarsi perché questa riflessione si sviluppi anche in futuro.

L'ampissimo panorama della elaborazione letteraria della persecuzione e dello sterminio include praticamente tutti i generi, dall'autobiografia al dramma, dalla poesia alla fiction, dalla memorialistica alla biografia.<sup>59</sup> In molti, riflettendo sulle caratteristiche di questi testi, sottolineano una loro peculiarità esclusiva, nata dal confronto della parola con degli eventi percepiti come unici nella storia della civiltà umana. Ne risulta che la letteratura della Shoah assume un rilievo particolarissimo; afferma, ad esempio, Alvin H. Rosenfeld: “Holocaust literature must be counted among the most compelling literatures of our day...if we were to deny centrality to Holocaust literature, we would be falsifying not only the literary history of our time but a large part of its moral history as well”.<sup>60</sup> La considerazione di Rosenfeld è emblematica perché propone le due direttrici lungo le quali si sviluppa il discorso

---

<sup>58</sup> S. Lillian Kremer (a c. di), *Holocaust Literature: An Encyclopedia of Writers and Their Work*, 2 voll., New York-London, Routledge, 2003, I, p. XXI.

<sup>59</sup> Per una panoramica relativa ai vari generi letterari e agli autori si rimanda ai saggi bibliografici: Laurence Kutler, *Holocaust Diaries and Memoirs*, Harry James Cargas, *The Holocaust in Fiction*, Gloria Young, *The Poetry of Holocaust*, contenuti in Saul S. Friedman (a c. di), *Holocaust Literature. A Handbook of Critical, Historical and Literary Writings*, Westport, Connecticut-London, Greenwood Press, 1993, rispettivamente alle pagine 521-532, 533-546, 547-573; il volume curato da Friedman ha inoltre il pregio di soffermarsi sulla rappresentazione della Shoah nelle arti visive e nella musica. Il tema del rapporto tra Shoah e teatro viene approfondito in Elinor Fuchs: *Plays of the Holocaust. An International Anthology*, New York, Theatre Communications Group, 1987 e Robert Skloot, *The Darkness we Carry: The Drama of the Holocaust*, Madison, WI, University of Wisconsin Press, 1988.

<sup>60</sup> Alvin H. Rosenfeld, citato in S. Lillian Kremer (a c. di), *Holocaust Literature: An Encyclopedia of Writers and Their Work*, op. cit., p. XXI.

di uno “statuto speciale” di questo tipo di letteratura: da una parte la sfida alla parola e alle tecniche di rappresentazione che hanno a che fare con l'indicibile, dall'altra la missione morale che spesso viene ascritta alle opere che tentano di “dire” la Shoah (o alla maggior parte di esse). La prima direttrice, passando attraverso la qualità sperimentale di molti testi (la ricerca di una forma espressiva in grado di accettare e vincere la “nuova” scommessa posta dalla Storia si risolve spesso nella ridefinizione dei generi letterari e delle convenzioni che tradizionalmente li regolano) conduce insieme alla seconda a una strettoia comune: la difficoltà della critica nel relazionarsi alla letteratura della Shoah. Rosenfeld denuncia i limiti degli strumenti teorici a disposizione: Auschwitz ha rappresentato una cesura nel pensiero della civiltà occidentale, dopo Auschwitz siamo venuti a conoscenza di cose che prima non avremmo neanche potuto immaginare, per questo gli approcci critici tradizionali (di stampo freudiano, marxista, formalista, linguistico) non possono funzionare con la letteratura dell'Olocausto.<sup>61</sup> L'altra faccia della medaglia è definita dalla natura stessa dei temi affrontati. L'inaudita mostruosità dei fatti storici alla base delle rielaborazioni artistiche ad essi riconducibili viene assunta da molti (autori, critici, lettori) come ragione valida per conferire alle opere (o aspettarsi da esse) messaggi morali e intenti educativi per le generazioni future. Una simile, diffusa posizione, può portare alla conseguenza estrema di imbrigliare l'attività critica in modo soffocante e inaccettabile. Gloria Young, che nel suo saggio bibliografico afferma “Holocaust poetry is a body of poetry like no other, centred in a historical event like no other. Part of its reason for being lies in the hope that there will be no other”,<sup>62</sup> scrive, a commento di un componimento di Ephim Fogel:

It is difficult to read this poetry and even more difficult to judge it by ordinary literary criteria. Poetry with such a subject verges on the obscene. Still, the poems are here, like a veil between the reader and the dead, and should be read respectfully, with compassion and humility, as one would listen to a dying person's words. The best of the poets do not ask us to understand how such events could happen; they merely want us to hear and remember.<sup>63</sup>

A parte la sconcertante pretesa di abbinare la qualità dell'opera dei poeti alle intenzioni carpite dalle loro menti (che potrebbe essere vezzo particolare dell'autrice), le parole di Young definiscono i termini di un atteggiamento piuttosto comune, che vede nel confronto con la

---

<sup>61</sup> Cfr. S. Lillian Kremer (a c. di), *Holocaust Literature: An Encyclopedia of Writers and Their Work*, op. cit., I, p. XXV.

<sup>62</sup> Gloria Young, *The Poetry of Holocaust*, p. 568.

<sup>63</sup> *Ivi*, pp. 550-551; a questo tipo di posizione si contrappone la voce di chi ritiene doveroso servirsi degli strumenti che la critica letteraria mette a disposizione per analizzare le varie forme possibili di narrazione della Shoah; la rivendicazione della peculiarità di tale *corpus* letterario non viene accettata come giustificazione per un “trattamento speciale”: pur nel rispetto e riconoscimento delle caratteristiche uniche, distintive di questi testi – e della sfida alla parola da cui essi scaturiscono – si ritiene inaccettabile privare la riflessione su di essi del suo rigore scientifico.



letteratura della Shoah un'occasione per cercare di entrare in contatto empatico con le vittime (perché chiaramente solo a loro si pensa come autori di componimenti sullo sterminio) e di dividerne lo strazio in sbigottito, commosso e rispettoso silenzio. Non di rado furono gli autori stessi a sottolineare l'inconsistenza di una simile convinzione, rivendicando per le proprie opere una dignità letteraria fatta di criteri artistici ed estetici:

Ich glaube, daß ein Buch über di Judenverfolgung gerade so gut oder schlecht ist wie ein anders Buch. Es muß sich den Kriterien unterordnen wie ein anderes Buch. Wenn es gelingt, freue ich mich vielleicht mehr über dieses Gelingen. Aber daß ich anderen Gesetzmäßigkeiten, anderen Sympathien und anderen Regeln unterworfen wäre, das wäre absurd zu verlangen und zu erwarten.<sup>64</sup>

Quale che sia la posizione scelta (a sostegno di uno statuto speciale della letteratura della Shoah o contro di esso), è bene stare in guardia per evitare le insidie di un sentimentalismo che, per quanto umanamente comprensibile, non rende giustizia alla natura discorsiva di testi che come tali vanno analizzati.

### 1.3.2. Come rappresentare la Shoah? In principio fu Adorno

La letteratura della Shoah è sospesa tra parola e silenzio. Sono numerosi gli interventi che lamentano i limiti del linguaggio comune, che non ha i mezzi per rappresentare l'orrore dello sterminio; uno dei più famosi e significativi è certo quello di Primo Levi, che in apertura di *Se questo è un uomo* racconta dell'intuizione che colse lui e i suoi compagni di prigionia poco dopo il loro arrivo ad Auschwitz: "Allora per la prima volta ci siamo resi conto che la nostra lingua manca di parole per esprimere questa offesa, la demolizione di un uomo";<sup>65</sup> più avanti, nel suo racconto, la riflessione sui limiti della lingua si approfondisce:

Come questa nostra fame non è la sensazione di chi ha saltato un pasto, così il nostro modo di avere 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

---

<sup>64</sup> Questa considerazione è di Jurek Becker, autore del famoso romanzo *Jakob der Lügner* (1969; *Jakob il bugiardo*), citato in Elke Kasper, *Nicht zu erinnernde Vergangenheit. Zu Jurek Beckers Roman Jakob der Lügner*, in Stephan Braese; Holger Gehle; Doron Kiesel; Hanno Loewy (a c. di), *Deutsche Nachkriegsliteratur und der Holocaust*, Frankfurt a. M.-New York, Campus, 1998, pp. 141-155 (in particolare pp. 145-146): "Penso che un libro sulla persecuzione degli ebrei possa essere buono o cattivo esattamente come qualsiasi altro libro. Deve sottostare agli stessi criteri che valgono per gli altri libri. Quando è riuscito, mi rallegro forse di più di questo successo. Ma sarebbe assurdo pretendere ed aspettarsi che io sia soggetto ad altre misure, altre simpatie e altre regole."

<sup>65</sup> Primo Levi, *Se questo è un uomo. La tregua*, Torino, Einaudi, 1989, p. 23.

lungo, 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>66</sup>

Il discorso della Shoah, in questa ottica, può rimanere strozzato nella gabbia del silenzio, soffocato dalla parola che manca, o, come spesso accade, articolarsi sulla base di un paradosso che non si può superare; quando l'impossibilità di trovare un linguaggio adeguato deve fare i conti con la necessità (o la volontà) di raccontare, nonostante tutto, "qualcosa" viene detto e scritto.<sup>67</sup> Di qui la condizione denunciata *in primis* dagli scrittori-testimoni, che con la loro opera affermano il tentativo di trasmettere il ricordo di quello che è stato, anche quando sono consapevoli del fallimento cui andranno incontro. Il campo di concentramento e il ghetto si presentano come mondi a parte, alieni rispetto alla dimensione quotidiana che lo scrittore riconduce alla vita prima della persecuzione – e che condivide con il lettore. La politica di sterminio ha creato una realtà nuova in cui alla perdita dell'identità e all'annientamento progressivo dei prigionieri corrisponde un processo di sovvertimento dei principi e dei punti di riferimento validi nel mondo al di là del filo spinato. Quando le angherie e le violenze si spingono oltre il limite dell'immaginazione umana, il linguaggio annaspa nel tentativo di tenere il passo:

The definition of words such as faith, or death, or eternity, or friendship, or hope or loyalty, or humanity, was not the one we would commonly find in dictionaries. That is way it is impossible for someone who was not there to understand what it meant to be there. [...] Only those men and women who lived through the experience know what it was, and others – to my great disterss – will never know. [...] Hence, here lies the tragedy in the survivor's mission. He must tell a tale that cannot be told, he must tell a story that cannot be communicated. We have no tools, we have no vehicles, we have no methodology. We don't even know where to begin.<sup>68</sup>

---

<sup>66</sup> *Ivi*, pp. 110-111.

<sup>67</sup> Il 1° marzo 1995, in occasione del cinquantenario della liberazione dei campi di concentramento e di sterminio, viene mandato in onda da ARTE il *Dialogo fra Elie Wiesel e Jorge Semprún* (trasmissione proposta da Klaus Wenger e Laurent Andres, realizzata da Stéphane Loison). Nell'incontro tra i due sopravvissuti, che si erano incrociati senza conoscersi nel campo di concentramento di Buchenwald, figure cardine del discorso sulla Shoah, viene sottolineato questo conflitto irrisolvibile:

“E.W.: [...] Quello che tu e io abbiamo visto, nessuno lo vedrà mai. Si tenta. In effetti si fa di tutto per...Io però non credo...”

J.S.: Qualche volta si scrive, non sempre. Non scriviamo solamente di questo, né tu, né io, e scriviamo sapendo che ci sono cose che non sono...”

E.W.: Che non possono essere dette.

J.S.: Non si può dire tutto. Non si può far immaginare tutto. È chiaro che è impossibile.

E.W.: Tacere è proibito, parlare è impossibile.” Jorge Semprún; Elie Wiesel, *Tacere è impossibile. Dialogo sull'Olocausto*, Parma, Guanda, 1996, p. 20.

<sup>68</sup> Elie Wiesel, *Some questions that remain open*, in Asher Cohen; Joav Gelber; Charlotte Wardi (a c. di), *Comprehending the Holocaust. Historical and Literary Research*, Frankfurt a. M.-Bern-New York, Peter Lang, 1988, pp. 9-20; qui p. 12.

A questa difficoltà di fondo, di per sé insormontabile, eppure incapace di frenare il fiume delle parole e delle narrazioni, si sommano problematiche peculiari relative alle rappresentazioni artistiche della Shoah.

Qualsiasi approfondimento sul rapporto tra letteratura e Shoah non può sottrarsi al confronto con il dibattito aperto dalla famosa affermazione di Adorno, contenuta nel saggio (scritto nel 1949, ma pubblicato nel 1951) *Kulturkritik und Gesellschaft*: “[...] nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch, und das frißt auch die Erkenntnis an, die ausspricht, warum es möglich ward, heute Gedichte zu schreiben”.<sup>69</sup> Questa breve considerazione del filosofo della Scuola di Francoforte, parte di un ben più ponderoso saggio che riflette sul ruolo della cultura e della critica della cultura nell'età contemporanea, dopo Auschwitz, ha avuto un impatto sorprendente – soprattutto in ambito tedesco – non solo sui lettori degli anni '50, ma anche sulle generazioni successive, tanto che ancora oggi si discute sull'interpretazione da dare alle parole di Adorno e sulla loro attualità. Illuminante è, in proposito, l'osservazione di Krankenhagen:

Nimmt man die unübersehbare Zahl derer, die im Zusammenhang mit Darstellungen von Auschwitz auf Theodor W. Adorno verweisen, als einen quantitativen Maßstab, so müßte Adorno zumindest ein, wenn nicht mehrere Bücher zur Frage der Darstellbarkeit von Auschwitz geschrieben haben. Dies ist bekanntlich nicht der Fall. Adornos Überlegungen zu einer Darstellbarkeit der Vernichtung der Juden beschränken sich auf einzelne Texte, teilweise nur wenige Sätze aus seinem Gesamtwerk nach Kriegsende.<sup>70</sup>

Nella sua analisi delle tesi proposte da Adorno e delle numerose reazioni da esse suscitate, Krankenhagen cerca di spiegare anche la particolare sensibilità (nel senso di ricettività e suscettibilità insieme) che il contesto culturale tedesco ha mostrato nei confronti di queste riflessioni. L'opera di Adorno trova, nella Germania dell'immediato dopoguerra, un pubblico impegnato a fare i conti col passato recentissimo e con le sue implicazioni. Il confronto con la morte e la distruzione seminate dal regime nazista viene spesso posto in secondo piano rispetto al richiamo ad una cultura alta e nobile, parte integrante della tradizione tedesca, che dopo l'oscura e torbida parentesi appena conclusa può essere ora recuperata e rappresentare il

---

<sup>69</sup> Theodor W. Adorno, *Kulturkritik und Gesellschaft*, in Id., *Gesammelte Schriften*, a c. di Rolf Tiedemann, 20 voll., Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1977, X, 1, (*Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*) pp. 11-30, qui p. 30 (trad. it. di C. Mainoldi, *Critica della cultura e società*, in *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, Torino, Einaudi, 1972 (1955), pp. 3-22, qui p. 22): “Scrivere una poesia dopo Auschwitz è un atto di barbarie, e ciò avvelena la stessa consapevolezza del perché è divenuto impossibile scrivere oggi poesie”.

<sup>70</sup> Stefan Krankenhagen, *Auschwitz darstellen. Ästhetische Positionen zwischen Adorno, Spielberg und Walser*, Köln-Weimar-Wien, Böhlau, 2001, p. 21: “Se si assumesse, come metro di riferimento sul piano quantitativo, il numero sterminato di coloro che in tema di rappresentazioni di Auschwitz rimandano a Theodor W. Adorno, egli dovrebbe aver scritto uno, se non più libri sulla questione della rappresentabilità di Auschwitz. Non è questo il caso, come è noto. Le riflessioni di Adorno su una rappresentabilità dell'annientamento degli ebrei si limitano a singoli testi, talvolta a poche frasi nella sua produzione complessiva dopo la fine della guerra.”

primo, importante passo verso il riscatto di una nazione in macerie e divisa. Il filosofo che torna dall'esilio americano si trova davanti a questo scenario e contesta in modo radicale la legittimità di una simile operazione. In *Kulturkritik und Gesellschaft* Adorno dà voce alla sua profonda sfiducia nei confronti della cultura e della critica della cultura, che avrebbe dovuto vigilare sulle sorti della civiltà e ha vistosamente fallito il suo compito. Adorno non condivide la visione di una civiltà improvvisamente caduta nella barbarie, e di una cultura estranea a questo abbruttimento: la cultura e la critica se ne sono rese complici e non possono essere invocate come valori puri in grado di fornire una via d'uscita. È in quest'ottica che vanno compresi i suoi interventi riguardo il rapporto tra arte<sup>71</sup> e Auschwitz, che coprono un arco di tempo piuttosto ampio (dal 1949 al 1967) ed entrano in dialogo con alcune delle reazioni al suo pensiero formulate da intellettuali e scrittori tedeschi negli anni '50 e '60. Il pensiero di Adorno è difficilmente riassumibile in poche righe, specie alla luce del fatto che le affermazioni relative alla possibilità dell'arte dopo la Shoah si inseriscono in una riflessione decisamente ampia e articolata; è tuttavia possibile dare un'idea dei nuclei tematici affrontati nel corso degli anni.

Più volte il filosofo riprende le posizioni precedentemente espresse, per chiarirle, modificarle o confermarle. In uno scritto del 1962 (*Jene Zwanziger Jahre*) viene sottolineato il concetto di aporia cui la cultura contemporanea è esposta: se da un lato Adorno rifiuta la concezione di una cultura e di un'arte risorte dalle ceneri di Auschwitz e della Seconda Guerra Mondiale, dall'altra egli riconosce che il mondo, dopo essere sopravvissuto al proprio declino (se non alla sua fragorosa caduta) ha bisogno di trovare nell'arte una forma di testimonianza e individua i veri artisti del presente in coloro che riescono a infondere alle loro opere il senso dell'orrore estremo. Sempre del 1962 è il saggio *Engagement* in cui Adorno sottolinea che l'immenso dolore causato dai fatti dello sterminio non ammette di essere dimenticato, ma ribadisce la validità dell'affermazione del 1951, che non intende mitigare. Adorno riconosce ancora una volta il diritto di espressione al "dolore perenne" in *Negative Dialektik* (1966),

---

<sup>71</sup> Parte del dibattito attorno ad Adorno si interroga sull'impiego, da parte del filosofo, nella sua celebre frase, della parola "Gedicht" (poesia), chiedendosi se con questa scelta Adorno volesse affermare una speciale condizione della lirica di fronte alla Shoah, o se la sua attenzione non sia piuttosto rivolta alla letteratura in generale o addirittura all'arte nel suo complesso (posizione, quest'ultima, maggiormente diffusa tra i commentatori ed effettivamente più convincente). Una voce a sostegno dell'ipotesi che Adorno avesse in mente proprio la poesia è quella di Zuckermann, che sottolinea come il filosofo ritenesse caratteristica precipua della poesia quella di dare voce all'io di un soggetto che nella società moderna è soffocato dagli oggetti e dal materialismo (Auschwitz rappresenterebbe infatti, nel pensiero elaborato da Adorno e da Horkheimer, il culmine negativo del processo di reificazione portato avanti dalla civiltà occidentale, con la morte che si trasforma in un processo industriale e gli uomini privati completamente di una propria individualità e ridotti a semplici oggetti di cui disporre a piacimento); in tal senso il genere lirico sarebbe, più di altri, vittima della Shoah. Cfr. Moshe Zuckermann, *Zum Begriff der Lyrik bei Adorno*, in Stephan Braese (a c. di), *In der Sprache der Täter. Neue Lektüren deutschsprachiger Nachkriegs- und Gegenwartsliteratur*, Opladen-Wiesbaden, Westdeutscher Verlag, 1998, pp. 31-41.

lasciando però aperta la questione della possibilità della vita dopo Auschwitz e confermando la convinzione del fallimento della cultura e della critica ad essa:

[...] Auschwitz [hat] das Mißlingen der Kultur unwiderleglich bewiesen. Daß es geschehen konnte inmitten aller Tradition der Philosophie, der Kunst und der aufklärenden Wissenschaften, sagt mehr als nur, daß diese, der Geist, es nicht vermochte, die Menschen zu ergreifen und zu verändern. [...] Alle Kultur nach Auschwitz, samt der dringlichen Kritik daran ist Müll.<sup>72</sup>

Il quadro dell'impulso iniziale e dell'apporto che Adorno ha dato alla discussione delle possibilità della cultura e dell'espressione artistica dopo la terribile cesura della Shoah non è solo ricco, ma anche contraddittorio nelle aporie che lo fondano e che si sottraggono a una soluzione definitiva e univoca. Kiedaisch, il cui volume<sup>73</sup> ha il merito di porre a confronto le tesi del filosofo con molte delle risposte "eccellenti" arrivate dal mondo intellettuale tedesco dagli anni '50 sino ai nostri giorni, riassume in modo esauriente le caratteristiche della riflessione di Adorno:

Durch die Jahrzehnte hindurch bleiben die Thesen Adornos, seine Korrekturen eingeschlossen, im unaufgelösten Widerspruch. Sie sind Ausdruck einer negativ-dialektischen Denkbewegung zwischen der Möglichkeit und Unmöglichkeit von Kunst nach Auschwitz: keine positive Synthese wird angestrebt, die Situation der Kunst bleibt für ihn paradox. Betont und – wohl aufgrund von Mißverständnissen – erklärt hat er nur, daß sein Verdikt über Gedichte nicht als "Verbot" gemeint war, daß es generell auf Kunst und Kultur zielte und daß das "Leiden" bei aller Gefahr ästhetischer Stilisierung nach wie vor ein "Recht auf Ausdruck" habe. Kunst bleibt ihrem Wesen nach nötig.<sup>74</sup>

La qualità dinamica e aperta del discorso di Adorno, irriducibile a una sintesi composta e univoca, viene spesso ignorata nell'ambito del dibattito che si scatena in risposta alla famosa frase di *Kulturkritik und Gesellschaft*. La tesi del filosofo viene ripresa in svariate occasioni, e, di citazione in citazione (spesso si tratta di citazioni poco accurate), si astrae dal contesto dell'argomentazione ben più ampia dalla quale era scaturita per diventare un motto, una

---

<sup>72</sup> Theodor W. Adorno, *Negative Dialektik*, in Id., *Gesammelte Schriften*, op. cit., VI (*Negative Dialektik; Jargon der Eigentlichkeit*), 1973, pp. 7-412, qui p. 359; ed. it. a c. di Stefano Petrucciani, *Dialettica negativa*, Torino, Einaudi, 2004, p. 330: "[...] Auschwitz ha dimostrato inconfutabilmente il fallimento della cultura. Che sia potuto accadere nel bel mezzo di tutta la tradizione filosofica, artistica e scientifico-illuministica non dice solo che questa, lo spirito, non è stata in grado di scuotere gli uomini e cambiarli. [...] Tutta la cultura dopo Auschwitz, compresa l'urgente critica ad essa, è spazzatura."

<sup>73</sup> Petra Kiedaisch, *Lyrik nach Auschwitz? Adorno und die Dichter*, Stuttgart, Reclam, 1995.

<sup>74</sup> Ivi, p. 16: "Nel corso dei decenni le tesi di Adorno, comprese le sue correzioni, rimangono in una contraddizione irrisolta. Sono espressione di un pensiero di dialettica negativa che si muove tra la possibilità e l'impossibilità dell'arte dopo Auschwitz: non si tende a una sintesi positiva, la situazione dell'arte rimane paradossale per il filosofo. Egli ha solo sottolineato e – certo a causa dei fraintendimenti – spiegato che il suo verdetto sulla poesia non era inteso come "divieto", che si rivolgeva in generale all'arte e alla cultura, che la "sofferenza", nonostante tutti i pericoli di una stilizzazione estetica, mantiene, come sempre, un "diritto all'espressione". Data la sua essenza, l'arte resta necessaria."

stringa, un “Diktum” o “Verdikt”.<sup>75</sup> Molti degli scrittori tedeschi che si sentirono chiamati in causa ribatterono a quello che era ormai comunemente percepito come un vero e proprio divieto, inaccettabile nella sua mancanza di fiducia nei confronti della letteratura e nella sua conseguente (supposta) pretesa di ridurla al silenzio. Gli interventi si susseguirono, numerosi, a partire dagli anni ‘50 e negli anni ‘60 e ‘70, intrecciandosi via via anche con le discussioni più ampie sul senso profondo della letteratura e sul suo ruolo nella società che caratterizzarono la riflessione critico-letteraria di quel periodo. Innumerevoli le voci che si levarono a rispondere ad Adorno, il più delle volte per contrastarne le presunte tesi, da Hans Magnus Enzensberger ad Alfred Andersch, da Paul Celan a Peter Rühmkorf, da Heinrich Böll a Peter Weiss, da Peter Härtling a Wolfgang Hildesheimer, solo per citare alcuni nomi. Nella varietà delle diverse prese di posizione si intravedono dei fili rossi di continuità che passano per la dolorosa consapevolezza delle difficoltà della lingua nel confrontarsi con un reale nuovo, sconvolto da una frattura che non potrà mai essere ricomposta, per giungere alla rivendicazione della possibilità (se non del dovere) di continuare a scrivere, nonostante tutto, rinegoziando costantemente il labile confine tra parola e silenzio messo impietosamente a nudo dalla Shoah. Forse nessuno come Celan ha tematizzato il paradosso in cui si dibattono la lingua e l’arte:

Gewiß, das Gedicht – das Gedicht heute – zeigt, [...] das ist unverkennbar, eine starke Neigung zum Verstummen.

Es behauptet sich [...] am Rande seiner selbst; es ruft und holt sich, um bestehen zu können, unausgesetzt aus seinem Schon-nicht-mehr in sein Immer-noch zurück.

Dieses Immer-noch kann doch wohl nur ein Sprechen sein [...] aktualisierte Sprache, freigesetzt unter dem Zeichen einer zwar radikalen, aber gleichzeitig auch der ihr von der Sprache gezogenen Grenzen, der ihr von der Sprache erschlossenen Möglichkeiten eingedenk bleibenden Individuation.<sup>76</sup>

---

<sup>75</sup> “Diktat”, “verdetto”, “divieto” vengono introdotti a metà degli anni ‘60 per designare la famosa frase di Adorno e in questa veste riscuotono un grande successo; fu anche la diffusione di questi termini a consolidare l’idea di una volontà di prescrizione e censura che sarebbe emersa dal passo di *Kulturkritik und Gesellschaft* dagli scritti successivi. Naturalmente l’impiego di una di queste denominazioni è indicativo dell’interpretazione data alle parole del filosofo e della posizione che chi si esprimeva in quel momento aveva assunto rispetto ad esse.

<sup>76</sup> Paul Celan, *Der Meridian. Rede anlässlich der Verleihung des Georg-Büchner-Preises. Darmstadt, am 22. Oktober 1960*, in Id.: *Gesammelte Werke*, a c. di J. Wertheimer, 7 voll., Frankfurt a. M., Suhrkamp, III (*Prosa. Reden*), 2000<sup>2</sup>, pp. 187-202, qui p. 197 (trad. it. *Il meridiano. Discorso in occasione del conferimento del Premio Georg Büchner. Darmstadt, 22 Ottobre 1960*, in Giuseppe Bevilacqua (a c. di), *Celan. La verità della poesia. Il meridiano e altri scritti in prosa*, Torino, Einaudi, 1993, pp. 3-22, qui p. 15): “Certo, il poema – il poema, oggi – rivela [...] è innegabile, una forte inclinazione ad ammutolire. Il poema [...] si afferma al margine di se stesso; per poter sussistere esso incessantemente si evoca e si riconduce dal suo Ormai-non più al suo Pur-sempre. Ma codesto Pur-sempre non può non essere un parlare [...] linguaggio attualizzato, affrancato sotto il segno di un processo individuante, indubbiamente radicale, ma, allo stesso tempo, perennemente consapevole dei limiti che la lingua gli impone, delle possibilità che la lingua gli dischiude.”

Soltanto a partire dagli anni '80 si affermano degli studi che liberano le parole di Adorno dal marchio dell'editto imposto dall'alto, per restituirle alla cornice ben più complessa della riflessione globale sulla cultura e sulla civiltà occidentale di cui si è detto.<sup>77</sup>

Una figura autorevole che racchiude in sé l'intera parabola della ricezione delle tesi di Adorno è Günter Grass, che riflette su questi temi in occasione di una conferenza tenuta nel 1990 a Francoforte, tirando un significativo bilancio personale che descrive al contempo l'atteggiamento di una intera generazione di scrittori. Dopo aver fatto riferimento (non a caso) alla *frase* di Adorno e aver riconosciuto il fraintendimento che ne aveva inizialmente fatto, avvertendola come un divieto di sapore quasi biblico, Grass spiega:

Wir alle, die damals jungen Lyriker der fünfziger Jahre – ich nenne Peter Rühmkorf, Hans Magnus Enzensberger, auch Ingeborg Bachmann –, waren uns deutlich bis verschwommen bewußt, daß wir zwar nicht als Täter, doch im Lager des Täter zur Auschwitz-Generation gehörten, daß also unserer Biographie, inmitten der üblichen Daten, das Datum der Wannsee-Konferenz eingeschrieben war; aber auch soviel war uns gewiß, daß das Adorno-Gebot – wenn überhaupt – nur schreibend zu widerlegen war.<sup>78</sup>

La lunga, articolata discussione sorta intorno ai testi di Adorno rappresenta un nucleo fondamentale delle meditazioni sulla rielaborazione artistica della Shoah, ma non è l'unico. Altri dibattiti si sono accesi riguardo questioni centrali come chi abbia il diritto di parlare e scrivere di questo tema e quali siano le forme lecite o più efficaci della narrazione. Il fatto che la rappresentazione della Shoah sia spesso abbinata all'idea di un fine educativo per la generazione presente e per quelle a venire, così come la particolare natura traumatica degli eventi in gioco non fanno altro che complicare le posizioni del confronto, accendendo i toni e ostacolando, talvolta, la valutazione critica. Quando la necessità o il desiderio di scrivere dello sterminio sono più forti dell'avvertita impotenza o frustrazione linguistica, si pone il problema successivo, quello del modo. Dopo una prima fase caratterizzata dalle testimonianze, sempre più numerose, ci si è interrogati sulla possibilità di raccontare la Shoah attraverso opere di fantasia. Questa modalità narrativa doveva però fare i conti con una questione spinosa, quella relativa all'esperienza vissuta. L'idea di una sorta di "esclusiva" dei sopravvissuti, investiti del

---

<sup>77</sup> Per approfondire questa svolta cfr. Peter Stein, "Darum mag falsch gewesen sein, nach Auschwitz ließe kein Gedicht mehr sich schreiben". (Adorno) *Widerruf eines Verdikts? Ein Zitat und seine Verkürzung*, in: "Weimarer Beiträge", 42, 1996, 4, pp. 485-508; Petra Kiedaisch, *Lyrik nach Auschwitz? Adorno und die Dichter*, op.cit.

<sup>78</sup> Günther Grass, *Schreiben nach Auschwitz. Frankfurter Poetik Vorlesung*, in Id., *Werkausgabe*, a c. di Volker Neuhaus, Daniela Hermes, 16 voll., Göttingen, Steide, XVI (*Essays und Reden III*), 1997, pp. 235-256, qui p. 241: "Tutti noi, gli allora giovani poeti degli anni '50 – menziono qui Peter Rühmkorf, Hans Magnus Enzensberger, anche Ingeborg Bachmann – avevamo la consapevolezza, più o meno chiara, di appartenere alla generazione di Auschwitz se non come carnefici, in qualche modo dalla parte dei carnefici, che nella nostra biografia, insieme alle altre date, quelle normali, era inscritta la data della conferenza sul Wannsee; ma eravamo anche certi che al divieto di Adorno si poteva ribattere solo attraverso la scrittura."

compito di costruire la memoria collettiva della civiltà occidentale, entrava in conflitto con la prospettiva che altre voci potessero levarsi e in altre forme: forse persone che non avevano esperito quel trauma inaudito e che volevano tuttavia narrarlo.

La letteratura memorialistica della Shoah si inserisce in un contesto ben preciso della cultura ebraica, tradizionalmente legata al compito di perpetuare il ricordo delle vicissitudini del Popolo di Israele, e nasce dalla necessità avvertita dai reduci di portare testimonianza per sopravvivere. Certo non tutti coloro che fecero ritorno dai campi di concentramento ebbero la stessa reazione: in molti decisero, per vari motivi, di non parlare di quello che avevano vissuto. C'era chi aveva paura di non essere creduto, come racconta Primo Levi, chi non riusciva in prima persona a capacitarsi della realtà dell'incubo appena concluso, chi desiderava solo lasciarsi tutto alle spalle e cercare di ricostruire, per sé e i suoi cari, una vita normale. Il silenzio fu, generalmente, la prima reazione che gli stessi salvati opposero alla Shoah e al suo schiacciante carico di sommersi.<sup>79</sup> Fu solo in secondo momento, quasi sempre a distanza di anni, che emersero le testimonianze, frutto di una nuova esigenza di sopravvivenza che imponeva di rovesciare la logica del campo di concentramento, luogo dell'annientamento delle persone, dell'identità e della memoria – nel senso più lato possibile. Uno degli esiti che il sistema di sterminio nazista si proponeva di raggiungere era la cancellazione di ogni prova relativa all'esistenza dei lager – inclusi gli stessi prigionieri –; fu anche per opporsi a un simile disegno che molte vittime cercarono la parola:

In qualunque modo questa guerra finisca, la guerra contro di voi l'abbiamo vinta noi; nessuno di voi rimarrà per portare testimonianza, ma se anche qualcuno scampasse, il mondo non gli crederà. Forse ci saranno sospetti, discussioni, ricerche di storici, ma non ci saranno certezze, perché noi distruggeremo le prove insieme con voi. E quando anche qualche prova dovesse rimanere, e qualcuno di voi sopravvivere, la gente dirà che i fatti che voi raccontate sono troppo mostruosi per essere creduti: dirà che sono esagerazioni della propaganda alleata, e crederà a noi, che negheremo tutto e non a voi. La storia dei Lager, saremo noi a dettarla.<sup>80</sup>

L'elaborazione in chiave “fictional” della Shoah è stata a lungo oggetto di forti resistenze, perché la si ritenne impossibile o immorale, o entrambe le cose. Il giudizio di Elie Wiesel è

---

<sup>79</sup> È bene ricordare, a questo proposito, che si tratta di una tendenza (per quanto diffusa) e non di una regola: esistono esempi di rappresentazioni della Shoah (nell'ambito della letteratura memorialistica e non) prodotte durante lo sterminio stesso o immediatamente dopo; per la prima categoria si ricordano, in particolare, gli appunti scritti, a rischio della vita, da prigionieri internati nei ghetti e nei campi di concentramento e alcune tra le più note poesie di Paul Celan e Itzhak Katzenelson; per quanto riguarda le narrazioni apparse nei primi anni del dopoguerra basti citare *Die größere Hoffnung* di Ilse Aichinger (1948) e, di nuovo, la produzione di Paul Celan.

<sup>80</sup> Minaccia delle SS ai prigionieri, raccolta da Primo Levi in *I sommersi e i salvati*, Torino, Einaudi, 1986, p. 4.



lapidario: “Ein Roman über Auschwitz ist entweder kein Roman, oder er handelt nicht von Auschwitz.”<sup>81</sup>

I mezzi della rappresentazione letteraria sono inadeguati per raccontare Auschwitz; non c'è metafora che tenga, dice Alvin H. Rosenfeld: “[...] there are no metaphors for Auschwitz, just as Auschwitz is not a metaphor for anything else. [...] Because the flames were real flames, the ashes only ashes, the smoke always and only smoke. [...] the burnings do not lend themselves to metaphor, simile or symbol – to likeness or association with anything else. They can only 'be' or 'mean' what they in fact were: the death of the Jews.”<sup>82</sup>

La preoccupazione per l'incontro tra letteratura (in particolar modo *fictional*) e Shoah emerge forte anche nella posizione espressa da Berel Lang, il quale promuove la scrittura storiografica e specificatamente documentaristica sullo sterminio, affermando che altre forme di rappresentazione che coinvolgono artifici letterari, sperimentazione, metafora o tropi richiedono una giustificazione speciale.<sup>83</sup>

L'autore di uno dei primi studi sistematici della letteratura della Shoah, Lawrence L. Langer suggerisce già nel titolo della sua opera – *The Holocaust and the Literary Imagination* (1975) – l'idea di una collaborazione possibile tra sterminio e immaginazione letteraria; schierandosi contro gli scettici che lamentano l'inadeguatezza della letteratura nel confrontarsi con la Shoah, Langer analizza testi che smentiscono nei fatti questi dubbi. A commento della poesia di Anthony Hetch *More Light! More Light!* si leggono queste parole: “Perhaps we can say that there are two forces at work in this poem, as there are in most of what I have designated the literature of atrocity: historical fact and imaginative truth. The literature of atrocity is never wholly invented; the memory of the literal Holocaust seethes endlessly in its subterranean depths. But such literature is never wholly factual either [...]”.<sup>84</sup> A distanza di quasi vent'anni, pur rimanendo fermo nella difesa del potere dell'immaginazione letteraria di rielaborare artisticamente l'accaduto, rendendolo così *immaginabile* (e, di conseguenza accessibile) al lettore, Langer ritorna su questo punto specificando i limiti che la creazione non può superare:

When the Holocaust is the theme, history imposes limitations on the supposed flexibility of artistic license. We are confronted by the perplexing challenge of the reversal of normal creative procedure: instead of Holocaust fictions liberating the facts and expanding the range of their implications, Holocaust facts enclose the fictions, drawing the reader into an ever narrower area

---

<sup>81</sup> Elie Wiesel, citato in Dietrich Doppeide, *Das Grotteske und der Schwarze Humor in den Romanen Edgar Hilsenraths*, op. cit., p. 24: “un romanzo su Auschwitz o non è un romanzo, oppure non parla di Auschwitz.”

<sup>82</sup> Alvin H. Rosenfeld, citato in S. Lillian Kremer (a c. di), *Holocaust Literature: An Encyclopedia of Writers and Their Work*, op. cit., I, p. XXV.

<sup>83</sup> Berel Lang (a c. di), *Writing and the Holocaust*, New York, Holmes and Meier, 1988.

<sup>84</sup> Lawrence L. Langer, *The Holocaust and the Literary Imagination*, New Haven-London, Yale U.P., 1977, p. 8.

of association, where history and art stand guard over their respective territories, wary of abuses that either may commit upon the other.<sup>85</sup>

Simili osservazioni pongono il problema della rappresentazione artistica di Auschwitz sotto forma di una dicotomia fattualità storica/finzione che vede i due estremi in gioco ben definiti e nettamente contrapposti. Da una parte i fatti, così come si sono svolti e sono stati vissuti dai testimoni, dall'altra il tentativo di elaborare esteticamente e in modo creativo la realtà, allontanandosi inevitabilmente da essa. Non è però corretto concepire in tal modo i termini della questione, anche se per decenni la critica non ha fatto praticamente altro. La categoria di "autenticità", intesa come aderenza al reale (che sarebbe garantita al meglio dalla scrittura di un testimone e richiederebbe, per affermare la sua credibilità, una veste letteraria ligia ai doveri del realismo e della verosimiglianza), è stata smascherata dalla riflessione critica come fuorviante. Le testimonianze concretizzano un ricordo che non è sovrapponibile con gli eventi cui esse si riferiscono, ma deriva da un processo che seleziona (in modo più o meno consapevole) e organizza il suo oggetto, invalidando la possibilità di un resoconto neutro ed esaustivo dei fatti così come si sono svolti. Nel momento stesso in cui la Storia diventa narrazione, e anche se la narrazione porta la firma di chi era presente, ha visto e ha vissuto, ogni pretesa di resa oggettiva dimostra la sua evanescenza. Nella sua importante analisi *Writing and Rewriting the Holocaust. Narrative and the Consequences of Interpretation* (1988), James Edward Young introduce il concetto di interpretazione, sottolineando come essa sia inscindibilmente legata a ogni forma di rappresentazione della Shoah, anche quella memorialistica. Ogni narrazione nasce da una prospettiva e da un'interpretazione dei fatti, di cui si fa portatrice – e questo, aggiunge Young, determina l'idea che abbiamo noi oggi della Shoah, dal momento che tale concezione, data la distanza storica, si fonda sulla costellazione di testi che ne parlano. Non si tratta, sottolinea l'autore, di mettere in discussione la veridicità dei fatti storici, quanto di sviluppare una consapevolezza critica nei confronti della loro rappresentazione, che non è mai una superficie liscia e trasparente che consente un accesso immediato a quanto sta dietro di essa: "Damit wird nicht bestritten, daß die historische Fakten des Holocaust auch außerhalb ihrer textlichen Darstellungen existieren. Es wird lediglich auf unsere Schwierigkeit verwiesen, diese Fakten jenseits der Formen, in denen wir sie gestalten, zu interpretieren, sie auszudrücken, uns in unserem Handeln zu ihnen zu verhalten."<sup>86</sup>

---

<sup>85</sup> Lawrence L. Langer, *Fictional Facts and Factual Fictions: History in Holocaust Literature*, in Randolph L. Braham (a c. di): *Reflections of the Holocaust in Art and Literature*, New York, Columbia U.P., 1990, pp. 117-130, qui pp. 117-118.

<sup>86</sup> James Edward Young, *Beschreiben des Holocaust. Darstellung und Folgen der Interpretation*, Frankfurt a. M., Jüdischer Verlag, 1992 (ed. or.: *Writing and Rewriting the Holocaust. Narrative and the Consequences of Interpretation*, Bloomington, Indiana U. P., 1988)., p. 17: "Con questo non si intende mettere in discussione che

Il contributo di James Edward Young, con il suo invito a considerare la qualità soggettiva inevitabilmente insita in ogni rappresentazione dello sterminio operato dai nazisti, anche in quelle apparentemente più immediate, solleva delle domande di fondamentale importanza su due temi centrali della letteratura della Shoah: da una parte la questione del canone, dall'altra il problema del punto di vista.

A partire dal dopoguerra e con il passare degli anni i testi e le opere prodotte, incrociando e attraversando i dibattiti cui si è accennato, hanno definito una specie di sistema normativo non compiutamente formalizzato (ma chiaramente percepibile e decisamente influente) che individuava la forma di rappresentazione accettabile della Shoah. Principi cardine del canone che si è andato fissando sono l'autenticità, una certa aderenza alla realtà storica e la serietà nella trattazione dei fatti.<sup>87</sup> Che un testo scaturisse dal filone memorialistico o fosse il frutto di una finzione, doveva rispettare i vincoli della storia (per usare un'espressione che ricorda le parole di Lawrence Langer), anche se la critica che ha teorizzato questi aspetti non ha saputo o voluto descrivere quali siano in definitiva questi limiti, quali gli spazi che la costruzione fittizia può legittimamente rivendicare per sé e dove sia posizionato il confine invalicabile oltre il quale l'immaginazione non può avventurarsi. Il peso dell'enormità dello sterminio ha imposto a lungo, come forma di rispetto nei confronti delle vittime, la scelta di un tono consono alla circostanza, improntato alla stessa mortale serietà che aveva animato gli autori delle memorie dei ghetti. H. J. Cargas raccoglie la considerazione di Elie Wiesel sullo stile che aveva scelto per un libro scritto insieme:

Recently I reread chronicles written by historians in the ghettos: Ringelblum, Kaplan. [...] I was amazed and astounded by the style. Such an incisive, short style; sometimes sentences of one word. When I read them I understood my own style, why I wrote in such a condensed way.

Actually I saw myself following in their footsteps. When they began a sentence they could never tell whether they would be alive to finish it; it had to contain everything.<sup>88</sup>

Per lungo tempo si è ritenuto che un atteggiamento diverso nei confronti della scrittura sulla Shoah fosse inaccettabile. La certezza dell'inadeguatezza dei mezzi linguistici, la necessità spesso dolorosamente comunicata dai sopravvissuti di portare testimonianza, lo sbigottimento

---

i fatti storici dell'Olocausto esistano anche al di là delle loro rappresentazioni testuali. Ci si riferisce piuttosto alla nostra difficoltà di interpretarli, esprimerli, rapportarci ad essi con le nostre azioni al di là delle forme nelle quali li organizziamo." Su questo tema cfr. anche Alberto Costazza, *La Shoah: memoria e rappresentazione*, in Id. (a c. di), *Rappresentare la Shoah*, Milano, Cisalpino, 2005, pp. 11-30. Il dibattito si estenda anche all'area storiografica, in cui si è concretizzata la minaccia del revisionismo storico, che alcuni critici ritengono pericolosamente sostenuta dalle concezioni postmoderne della storia e della storiografia che negano l'esistenza di un'oggettività storica accessibile al di là delle rappresentazioni che di essa si sono date; a questo proposito: Robert Eaglestone, *Postmodernism and Holocaust Denial*, Cambridge, Icon Books, 2001.

<sup>87</sup> Per una trattazione più approfondita di questo punto cfr. paragrafo seguente, "L'etichetta dell'Olocausto'", pp. 46-48.

<sup>88</sup> Harry James Cargas, *The Holocaust in Fiction*, p. 534.

per quanto era accaduto e per l'incapacità di contrastarlo o anche solo di comprenderlo tempestivamente, il senso di colpa nei confronti delle vittime che accomunava così tante persone – a cominciare dai salvati (chi era stato nell'inferno e ne era tornato indietro), per comprendere gli ebrei lontani, che si sentivano coinvolti, la popolazione civile tedesca e non – : tutti questi elementi contribuirono in modo determinante alla formazione del canone della letteratura della Shoah e a definire un orizzonte di aspettativa, nei lettori, in cui una doverosa pietà nei confronti delle vittime giocava un ruolo determinante.

Il problema del punto di vista viene posto con incalzante urgenza da qualsiasi forma di narrazione, dal momento che questa poggia inevitabilmente su un'interpretazione e si realizza, dunque, a partire da una prospettiva per forza di cose parziale che informa di sé la rappresentazione prodotta. Definire le caratteristiche della voce in gioco non è solo operazione preliminare all'analisi, irrinunciabile, ma diviene, nel caso specifico della letteratura della Shoah, un compito talvolta ben più complesso di quanto appare in superficie e costituisce (ancora una volta) concretizzazione della peculiarità di questo complesso variegato di opere.

Si è vista in apertura la tassonomia proposta da S. Lillian Kremer nell'introduzione alla sua *Encyclopedia*: la distinzione fondamentale su cui essa si regge contrappone “chi c'era” a “chi non c'era”. Si tratta di una modalità classificatoria di base diffusamente adottata nell'ambito degli studi sulla letteratura della Shoah; anche Krankenhagen, che approfondisce le premesse critiche delle varie elaborazioni estetiche dello sterminio, la riprende, parlando di “rappresentazione primaria” (ad opera di sopravvissuti dei campi di concentramento e di sterminio) e “rappresentazione secondaria” (realizzata da chi non ha vissuto in prima persona l'esperienza dei lager; essa dà forma alle reazioni generate dalla conoscenza relativa ad Auschwitz).<sup>89</sup>

Questa prima ripartizione incontra delle difficoltà che impongono, se non cautela, di certo una grande attenzione: il presupposto che la legittima pare tendere nella direzione di una scala graduata di autenticità e rispetto dell'esperienza vissuta in prima persona, principi che, come si è detto, rischiano di celare il carattere parziale di ogni racconto.

Ampiamente attestato il ricorso a un'altra suddivisione binaria come criterio di classificazione di testi e prospettive: la contrapposizione tra vittime e carnefici. Anche Krankenhagen fa sua questa ottica nell'approfondire quali siano le posizioni che emergono nell'ambito della “rappresentazione secondaria”: “Die Autoren müssen sich in ihrer Darstellung des Holocaust damit auseinandersetzen, daß sie, wenn nicht Täter, so doch

---

<sup>89</sup> Stefan Krankenhagen, *Auschwitz darstellen. Ästhetische Positionen zwischen Adorno, Spielberg und Walser*, op. cit., pp. 10-13.

“bystander”, Nachkommen der Täter, Nachkommen der Opfer oder Nachgeborene waren beziehungsweise sind”.<sup>90</sup>

Anche questa distinzione, apparentemente così naturale e immediata, porta con sé la necessità di approfondire i presupposti su cui si basa, in modo da prendere coscienza delle sue implicazioni e dei suoi limiti. La cultura ebraica, legata a un senso di appartenenza a una comunità ampia, che trascende limiti nazionali per identificarsi con un credo religioso, riti e tradizioni condivise, rende delicata la definizione di “vittime” della Shoah. Se prigionieri morti o i pochi scampati sono chiaramente da intendere come tali, a essere profondamente colpita è stata la stessa identità ebraica, nelle sue molteplici declinazioni – e, allo stesso tempo, tutti coloro che a essa si sentono in qualche modo legati (e i legami possono essere di natura e forza estremamente varia). Elie Wiesel pone l'accento sul ruolo fondante che la memoria ha per l'ebreo e lo descrive servendosi significativamente di un 'noi' che si allarga in un abbraccio ampissimo:

A Jew cannot be Jewish without his or her memory. And our memory cannot be selective, or limited to one period or to one area alone. We remember Egypt and Sinai. We remember the wandering in the desert and the conquest of Canaan. We remember the judges, Yiftah and Samson, who were so different. We remember Maimonides and Rabbi Itzhak Lurie, who were so different. We remember the Besht and the Gaon of Vilna who, surely, were different. We remember the dream of Jerusalem as we must remember the destruction which preceded it.

We all agree that the centrality of the Holocaust to our lives is irrefutable.<sup>91</sup>

Un altro esempio che testimonia a sfavore di una suddivisione in categorie nette e distinte viene offerto da Peter Weiss, che nasce in una famiglia di origini ebraiche, ma convertita al cristianesimo. Weiss viene bruscamente confrontato con la propria identità ebraica dal diffondersi dell'ideologia nazista, e scopre radici che ignorava di avere. La sua opera nasce dalla lacerante presa di coscienza che solo il caso lo ha collocato dalla parte delle vittime, svelando un'identità fino a quel momento sconosciuta – un'identità che non può essere considerata tale perché imposta dalle circostanze, non consapevole né rivendicata, un'identità che pur rivelandosi decisiva tradisce una natura aleatoria, priva delle prerogative fondanti dell'Io che il senso comune le attribuisce.

Accade così che vittima e carnefice non siano nettamente distinguibili come ci si sarebbe aspettato. I ruoli si possono sovrapporre e mischiare, dando luogo a contaminazioni che si sottraggono alla logica della contrapposizione di due estremi. È stato notato come,

---

<sup>90</sup> *Ivi*, p. 14: “Nella loro rappresentazione dell'Olocausto gli autori si devono confrontare con il fatto che loro, se non carnefici, sono “bystander”, figli o nipoti dei carnefici, delle vittime o comunque sono ‘nati dopo’.” Per “bystander”, chiarisce Krankenhagen, si intendono coloro che non presero attivamente parte allo sterminio, ma ne furono passivi testimoni e, in quanto tali, colpevoli (il concetto è stato formulato dallo storico Raul Hilberg).

<sup>91</sup> Elie Wiesel, *Some questions that remain open*, op. cit., pp. 10-11.

nell'ambito della letteratura tedesca degli anni '60 e '70, si sia affermata la tendenza, da parte di scrittori non ebrei, ad assumere la prospettiva della vittima nell'affrontare e raccontare il tema dello sterminio, contribuendo a rendere più sfuocati e sfuggenti i contorni di questa categoria – e se si vuole, inserendo nel gioco una componente nuova, ibrida, in cerca di collocazione.<sup>92</sup>

Certo lo studio di un insieme vasto di opere come quello della letteratura della Shoah impone delle scelte e delle linee-guida nell'organizzazione del materiale, ma è di vitale importanza non perdere di vista gli spazi interstiziali che si creano tra un sottoinsieme e l'altro, che non sono vuoti e asettici, ma contengono spesso le espressioni più tormentate e complesse delle voci che hanno raccontato e raccontano la Shoah.

### 1.3.3. L'“etichetta dell'Olocausto”

In un fondamentale saggio pubblicato nel 1988<sup>93</sup> Terrence Des Pres richiama l'attenzione degli studiosi di letteratura della Shoah su un altro problema. Il critico si propone di indagare quelle che nel suo contributo definisce “*informing fictions*”<sup>94</sup> alla base di ogni scrittura della Shoah, ovvero i costrutti di natura fittizia – ma tanto ampiamente e profondamente radicati nella pratica discorsiva *mainstream* da essere percepiti come naturali – che regolano la scrittura relativa allo sterminio ordito dai nazionalsocialisti, investendo talune produzioni discorsive al riguardo di autorità e legittimità e bollando altre come narrazioni inaccettabili. La ricerca di quelle “preconditions held to be so certain by their authors that they need not to be stated”<sup>95</sup> conduce Des Pres a fornire esplicita espressione a una sorta di triplice imperativo che grava sulla letteratura della Shoah, spesso non chiaramente riconosciuto come tale da chi scrive o legge di Auschwitz, ma distintamente avvertito e puntualmente operante tanto in fase di produzione quanto in sede di ricezione di rappresentazioni dello sterminio:

1. The Holocaust shall be presented, in its totality, as a unique event, as a special case and kingdom of its own, above or below or apart from history.
2. Representations of the Holocaust shall be as accurate and faithful as possible to facts and conditions of the event, without change or manipulation for any reason-artistic reason included.

---

<sup>92</sup>Cfr. Stefan Krankenhagen, *Auschwitz darstellen. Ästhetische Positionen zwischen Adorno, Spielberg und Walsler*, op. cit., pp. 86-87.

<sup>93</sup> Terrence Des Pres, *Holocaust Laughter?*, op. cit.

<sup>94</sup> *Ivi*, p. 216.

<sup>95</sup> *Ibidem*.

3. The Holocaust shall be approached as a solemn or even sacred event, with a seriousness admitting no response that might obscure its enormity or dishonour its dead.<sup>96</sup>

Des Pres ammette la possibilità che il campo degli studi sulla Shoah possa modificare queste autorevoli premesse, o addirittura che sia già in atto un cambiamento, ma si concentra sull'intento di fotografare la situazione a lui contemporanea, rivelando le basi ampiamente condivise e di rado messe in discussione, che informano di sé ogni scrittura della Shoah – ivi compresa la scrittura di tipo letterario, per sua natura forse ancora più difficile da addomesticare rispetto a quella saggistica o storiografica.

I principi isolati da Des Pres non rivestono solo una funzione prescrittiva per chi si appresta a narrare lo sterminio ma, grazie alla loro vasta diffusione e accettazione nell'ambito degli "Holocaust Studies", contribuiscono in maniera determinante a definire un preciso sistema di aspettative nel pubblico che recepisce le rappresentazioni artistiche (e non) della Shoah. L'orizzonte di attesa dei fruitori di scritture dello sterminio risulterà così spesso improntato ai dettami di una Shoah unica (e auspicabilmente irripetibile) nella storia dell'uomo, tratteggiata in maniera accurata e aderente rispetto ai dati storici e restituita al lettore con accenti di alta serietà. Qualsiasi narrazione in qualche modo o misura deviante rispetto a simili condizioni è destinata a essere quanto meno percepita come distorta, se non a venire rigettata come fallace, sconsiderata o antisemita.

Quello che maggiormente ci interessa per l'analisi che intendiamo proporre nel nostro studio è senza dubbio il terzo punto, che vota la narrazione letteraria della Shoah a una vocazione piuttosto forzosa di solennità e sacralità. L'imperativo di una serietà compunta e rispettosa nasce dalla convinzione ad esso sottesa che l'impiego di modalità rappresentative diverse da un solenne realismo offenda le sofferenze e la morte delle vittime e non renda giustizia all'enorme gravità del fatto storico. Umorismo e grottesco e il caleidoscopio di risi diversi che portano con sé (diversi per nascita, funzione, intensità e convinzione) sono banditi perché assimilati a un piacere fruitivo improponibile e immorale quando si ha a che fare con il tema della Shoah. Il problema riguarda tanto il momento della produzione artistica (in cui si avverte come condannabile il ricorso alla potenzialità irriverente di umorismo e grottesco) quanto la fase della ricezione, nella quale in risposta a elementi umoristici e grotteschi si levrebbe un riso avvertito come impossibile o comunque eticamente inaccettabile. Non a caso Des Pres parla, a questo proposito, di una sorta di "etichetta dell'Olocausto" che spiegherebbe la generale assenza di umorismo nella letteratura della Shoah: il risultato dei costrutti fittizi che delimitano il confine di un discorso accettabile su Auschwitz condurrebbe

---

<sup>96</sup> *Ivi*, p. 217.

a una serie di scelte artistiche legittime da un lato e di reazioni del fruitore ammissibili o auspicabili dall'altro in cui umorismo, grottesco e riso non troverebbero spazio.

Nelle pagine che seguono indicheremo esempi letterari che si sono opposti a questa regola non scritta ma diffusa e persistente, approfondendo in particolare l'opera di Edgar Hilsenrath e George Tabori per analizzare non solo le ragioni degli autori alla base di scelte così diverse dal discorso imperante, ma per cercare di comprendere gli esiti di queste scelte su un pubblico che si allinea, spesso senza esserne pienamente consapevole, al triplice imperativo portato alla luce da Des Pres e rispetta l'“etichetta dell'Olocausto”.

#### **1.3.4. Edgar Hilsenrath, George Tabori e l'inizio di un nuovo discorso letterario della Shoah**

La letteratura della Shoah, si è detto, è caratterizzata da una profonda impronta internazionale. A deporre in questo senso non c'è solo l'articolata compagine di nazionalità degli scrittori che ne hanno costruito lo sterminato corpus o l'ampio ventaglio di lingue in cui sono stati composti i suoi testi, testimonianza concreta di un mosaico estremamente composito. Molte delle opere (e degli autori) della letteratura della Shoah hanno dialogato tra di loro in un'innegabile e fitta trama di influenze e citazioni reciproche, aprendo dibattiti nuovi o intervenendo in dibattiti in corso di portata ben più ampia rispetto alla prospettiva di una letteratura nazionale. È però altrettanto vero che la letteratura può diventare uno dei luoghi in cui una comunità nazionale che si riconosca come tale dà espressione al suo modo di confrontarsi con il passato e rielaborare un trauma. La letteratura della Shoah di lingua tedesca (su cui si concentreranno in particolare le riflessioni a seguire) o, per utilizzare una formulazione più corretta, l'insieme di testi letterari sullo sterminio che ad essa può essere in qualche modo ricondotto<sup>97</sup> occupa per questo motivo una posizione unica in un contesto che è

---

<sup>97</sup> La puntualizzazione, come vedremo meglio anche in seguito, non è il frutto di superflua e sofisticata pedanteria: proprio il caso di George Tabori impone come necessaria questa precisazione. Tabori, nato e cresciuto a Budapest in una famiglia bilingue (in cui il tedesco si affiancava quotidianamente all'ungherese), residente e attivo, dalla fine degli anni '60 in diverse città tedesche o austriache, compose i suoi testi per il teatro (e, in particolar modo, quelli che costituiscono il suo “teatro della memoria” sulla Shoah) in lingua inglese. Le sue opere, pensate per un pubblico di lingua tedesca, venivano poi immediatamente tradotte e pubblicate, appunto, in tedesco. Tabori è riconosciuto come uno dei massimi esponenti della letteratura tedesca contemporanea sebbene, tecnicamente, si sia sempre mantenuto a distanza da questa lingua. Un ulteriore, significativo esempio che rende necessaria la comprensiva formulazione qui proposta è quello di Imre Kertész, anch'egli ungherese ed esponente di spicco della letteratura della Shoah “adottato” dal panorama culturale tedesco. L'opera che lo rese celebre – e di cui avremo modo di riparlarne in maniera più esaustiva – *Sorstalanság* (Budapest, 1975; pubblicato in Italia da Feltrinelli con il titolo *Essere senza destino*) riscosse un grande successo proprio in Germania, specie in seguito ad una seconda, felice traduzione apparsa nel 1996 (*Roman eines Schicksallosen*, per la casa editrice Rowohlt di Berlino). L'indiscusso riconoscimento accordato allo scrittore che avrebbe ricevuto il premio Nobel per la letteratura nel 2002, la vasta ricezione dell'opera e l'ampio interesse della critica letteraria tedesca nei suoi



molto più vasto. In essa si incontrano, si scontrano, si intrecciano, parlano tra di loro o, non meno significativamente, si ignorano voci diversissime che narrano del nazionalsocialismo e della Shoah da prospettive differenti, riconducibili spesso solo in modo semplificatore all'opposizione binaria di vittima-carnefice. Alle domande terribili e assolute che lo sterminio pone alla civiltà occidentale nel suo complesso se ne affiancano indiscutibilmente alcune speciali e specifiche per il Paese in cui tutto ha avuto origine, che ha partorito il nazionalsocialismo e la sua politica di conquista, oppressione, sterminio; ai fondamentali interrogativi sulla possibilità e sui modi dell'arte dopo Auschwitz si sommano, solo per fare alcuni esempi, la questione di una colpa più o meno collettiva e della responsabilità storica di quanto avvenuto, così come dubbi urgenti di identità per gli ebrei sopravvissuti (e i loro discendenti) che si erano riconosciuti con lo stato, la cultura e la civiltà tedesca prima (o magari anche durante) l'avvento di Hitler. La peculiarità della letteratura di lingua tedesca<sup>98</sup> su questo fronte non si è ridotta all'apporto della generazione immediatamente coinvolta, a vario titolo, negli eventi storici degli anni '30 e '40, ma si è rinnovata anche quando le generazioni successive di intellettuali e scrittori hanno preso la parola e offerto un loro contributo di riflessione o di rielaborazione letterario-artistica sulla Shoah.

È in questo particolare contesto che si inseriscono la produzione di Hilsenrath e Tabori sulla Shoah, sfidando quell'"incapacità a elaborare il lutto", diagnosticata dai coniugi Mitscherlich<sup>99</sup> alla fine degli anni '60, che colpisce variamente le due Germanie e l'Austria, paralizzando il rapporto collettivo con il passato nazionalsocialista a forme di silenziosa rimozione o di colpe proiettate addosso ad Adolf Hitler, unico vero responsabile dei crimini, della guerra, della disfatta. Anche se compone i suoi primi due, fondamentali lavori (*Nacht e Der Nazi & der Friseur*) quando ancora soggiorna negli Stati Uniti, Hilsenrath tradisce il suo senso di appartenenza al mondo culturale tedesco e il desiderio di confrontarsi con esso attraverso la scelta caparbia e non banale di scrivere nella lingua materna. Per Tabori, che solo

---

confronti hanno fatto sì che Kertész sia oggi considerato non solo come una figura estremamente importante nell'ambito della letteratura della Shoah, ma anche della storia culturale e letteraria tedesca. Cfr. Michael Hofmann, *Die Shoah in der Literatur der Bundesrepublik*, in Norbert Otto Eke; Hartmut Steinecke (a c. di), *Shoah in der deutschsprachigen Literatur*, Berlin, Erich Schmidt, 2006, pp. 63-84 (in particolare pp. 77-78).

<sup>98</sup> Non va sottovalutato il suggerimento pluralistico dell'espressione "letteratura di lingua tedesca", allusione importante a un panorama articolato che, fino alla caduta del muro di Berlino e alla successiva riunificazione delle due Germanie, annoverava tra le sue fonti la RFT e la RDT, l'Austria e la Svizzera. Non intendiamo qui approfondire la questione della rielaborazione della Shoah in questi diversi contesti storico-politici e culturali – compito svolto, almeno in parte, da alcuni eccellenti studi; a tal proposito cfr., tra gli altri, Ernestine Schlant, *Die Sprache des Schweigens. Die deutsche Literatur und der Holocaust*, München, Beck, 2001; ed. or. *The Language of Silence. West German Literature and the Holocaust*, New York-London, Routledge, 1999 e Norbert Otto Eke; Hartmut Steinecke (a c. di), *Shoah in der deutschsprachigen Literatur*, op. cit.; sul tema del confronto letterario con il passato nazionalsocialista nella letteratura tedesca dal dopoguerra ad oggi cfr. in particolare Elena Agazzi, *La memoria ritrovata. Tre generazioni di scrittori tedeschi e la coscienza inquieta di fine Novecento*, Milano, Bruno Mondadori, 2003.

<sup>99</sup> Alexander e Margarete Mitscherlich, *Die Unfähigkeit zu trauern*, München, Piper, 1977 (1967).

il caso riporterà in Europa, sarà la lunga permanenza tra Germania e Austria (questi i Paesi in cui vive e lavora a partire dal 1969) a stimolare un confronto continuo non solo con la Shoah e l'imperativo di una memoria vigile, ma anche con la rielaborazione del passato da parte del "suo" pubblico tedesco e austriaco.

Vi è, in questo diversificato panorama letterario, un significativo denominatore comune nella rappresentazione della Shoah: una narrazione che osi impiegare elementi del grottesco, della satira o dell'umorismo, affrancandosi rispetto al piano della memorialistica, di un racconto realistico o documentaristico, inizia ad affacciarsi solo negli anni '60. Nel fermento di questo periodo, in cui avvenimenti destinati a suscitare una vasta eco internazionale e a imporre all'attenzione dell'opinione pubblica (non solo) tedesca l'orrore di uno sterminio burocraticamente organizzato ed efficacemente realizzato su scala industriale,<sup>100</sup> a farlo spiccare in modo non più eludibile dalla massa oscura e indistinta dei crimini commessi dai nazisti, il discorso letterario sulla Shoah va per la prima volta oltre alla riflessione sulla sua possibilità (urgentemente sollecitata da Adorno) e si apre a modi di rappresentazioni sino ad allora non sperimentati in tale contesto. Edgar Hilsenrath e George Tabori sono figure di primissimo piano nell'ambito di un cambiamento profondo e destabilizzante della letteratura della Shoah che, introdotto in quel periodo per la prima volta, ha portato a nuovi e ulteriori sviluppi nei decenni successivi e non smette ancora oggi di far discutere, accendere gli animi, scatenare vivaci resistenze. In questa fase di apertura a nuove possibilità di rappresentazione del nazionalismo e dello sterminio i due autori sono affiancati da altri nomi significativi, come Jakov Lind, Jurek Becker e Jakob Bobrowski.

Già Günter Grass nel suo romanzo e capolavoro d'esordio, *Die Blechtrommel* (1959) aveva offerto un inedito, duro affresco del recentissimo passato tedesco – con un'opera sconcertante, innovativa e provocante per la sua anima intimamente grottesca intessuta di un umorismo livido e cupo. Il racconto retrospettivo di Oskar Matzerath, nano per scelta, che dall'età di tre anni decide di smettere di crescere per protestare contro il mondo degli adulti e osserva da vicino, ripropone al lettore, attraverso la prospettiva del protagonista-narratore (bassa, deformata e deformante, ma a modo suo lucidissima e implacabile), gli avvenimenti storici della Germania in cui il nazismo si afferma in maniera sempre più capillare e le loro

---

<sup>100</sup> Ci riferiamo qui in particolar modo a eventi come la cattura di Eichmann in Sudamerica e il suo processo a Gerusalemme (cui è legata la pubblicazione di un testo fondamentale e destinato a far discutere come quello di Hannah Arendt – *Eichmann in Jerusalem. A Report on the Banality of Evil* (1963) – apparso originariamente come serie di articoli sulle pagine del "The New Yorker"), unitamente ai cosiddetti "Auschwitz-Prozesse" celebrati a Francoforte tra il 1963 e il 1965, che videro salire al banco degli imputati individui coinvolti a vario titolo nella sorveglianza e nell'amministrazione del più tristemente noto tra i lager nazisti.

conseguenze. Atto di denuncia roboante che si consuma al suono martellante del tamburo di Oskar, *Die Blechtrommel* mirava a scuotere la società tedesca del dopoguerra, proiettata, negli anni '50, ad Ovest, verso una ricostruzione sostenuta da un ottimismo propositivo che tendeva a liquidare frettolosamente il passato nazista per potersi orientare con fiducia a un futuro diverso e democratico. Nel romanzo di Grass il fallimento di quella che Dan Diner ha definito la “simbiosi negativa” ebraico-tedesca<sup>101</sup> trova una formulazione letteraria nella sorte del commerciante di giocattoli ebreo Sigismund Markus (suicida dopo la “Notte dei Cristalli”) e nella narrazione degli eventi del pogrom messo in atto dalle SA il 9 novembre 1938.

Grass aveva così posto, con questo suo primo romanzo, una vera e propria pietra miliare e aperto alla rielaborazione del recente passato tedesco in chiave letteraria una via alternativa attraverso il grottesco inteso a inquietare e scioccare gli animi per produrre un confronto con la realtà del nazionalsocialismo e dei suoi crimini. Una strada simile viene percorsa da Johannes Bobrowski nei suoi tre “racconti dell'Olocausto”<sup>102</sup> *Lipmanns Leib* (1964), *Mäusefest* e *Der Tanzer Malige* (1965). Quando decide di raccontare storie di ebrei dell'Europa Orientale (tema che biograficamente non gli apparteneva), soffermandosi sull'antisemitismo cui furono esposti, sulle persecuzioni subite e sui massacri perpetrati dal regime nazista ai loro danni, Bobrowski compie una scelta controcorrente. Nel contesto in cui vive e opera, la RDT, alla Shoah non viene in quei tempi accordata un'attenzione specifica, che ne riconosca un carattere di unicità all'interno del più vasto e comprensivo insieme delle nefandezze di cui si era macchiata la dittatura di Hitler e i suoi. La retorica promossa dal partito celebra lo stato socialista come progetto alternativo a quel capitalismo che aveva partorito il frutto degenerato del fascismo, tende a considerare il nazismo come una componente del passato della Germania Ovest e, coerentemente alla vocazione internazionale e avversa ai nazionalismi dell'ideologia cui fa riferimento, appiattisce il dramma dello sterminio ebraico a esempio tra i tanti dei crimini nazisti. Bobrowski, che individua, alla base della sua scrittura, “das Erzählen dessen, was die Deutschen nicht wissen”,<sup>103</sup> non si limita a dedicare attenzione al dramma dell'ebraismo orientale, conferendogli una nuova visibilità, ma si prefigge una narrazione che rifugga da una stilizzazione filosemita e sia in grado, grazie a una forma aperta e frammentaria, agli elementi del grottesco e di un umorismo straniante e inaspettato di ottenere un effetto, sul suo lettore, di qualità ed entità precise: “Ich brauche

---

<sup>101</sup> Dan Diner, *Negative Symbiose: Deutsche und Juden nach Auschwitz*, in “Babylon: Beiträge zur Jüdischen Gegenwart”, 1986, 1, pp. 9-20.

<sup>102</sup> La definizione è di Steinlein, cfr. Rüdiger Steinlein, *Das Furchtbare lächerlich? Komik und Lachen in Texten der deutschen Holocaust-Literatur*, in Manuel Köppen (a c. di), *Kunst und Literatur nach Auschwitz*, Berlin, Erich Schmidt, 1993, pp. 97-112 (in particolare p. 101).

<sup>103</sup> Citato in Christian Fabritz, *Johannes Bobrowskis Schreiben nach der Shoah. Der Roman „Levins Mühle“*, in “Text + Kritik”, 1995, 165, pp. 74-79, a p. 75; “il racconto di ciò che i tedeschi non sanno”.

diese Form – und habe dabei eine ganz besondere Lieblingstechnik: Ich bring mit Vorliebe den Spaß herein in diese ernsthaften Geschichten und will damit so eine kleine Art Schocktherapie. Ich möchte den Hörer und Leser zu einem Gelächter kriegen und möchte dann durch den Fakt, den ich dahinter setze, bewirken, daß ihm das Lachen im Hals stecken bleibt.”<sup>104</sup>

Il famoso romanzo di Jurek Becker, *Jakob der Lügner* (1969)<sup>105</sup> viene scritto nello stesso contesto storico-politico dell’opera di Bobrowski e, oltre a proporre la storia degli ebrei di un ghetto in balia delle deportazioni e delle brutalità naziste, ha saputo rompere con una narrazione della resistenza ispirata agli ideali socialisti, celebrativa dell’opposizione strenua ed eroica coronata da un successo anche solo parziale, ma significativo.<sup>106</sup> La storia di Jakob Heym che inventa una radio inesistente per dare credibilità alla notizia di avanzamento del fronte russo udita per caso e poi, trascinato dagli eventi e dalla sete di buone notizie che spinge gli abitanti del ghetto a incalzarlo con domande assillanti, confeziona bugie sempre nuove, tematizza le possibilità di un racconto che ha il potere di risollevare per un attimo il morale di chi lo ascolta, ma non di incidere sull’efficienza della macchina dello sterminio che stritola il ghetto nella sua morsa. Alla fine Jakob e tutti i suoi compagni di sventura verranno deportati verso una morte certa.<sup>107</sup> La vicenda di Jakob, delle sue bugie e dei disperati che da

---

<sup>104</sup> Citato in Rüdiger Steinlein, *Das Furchtbare lächerlich? Komik und Lachen in Texten der deutschen Holocaust-Literatur*, op. cit. p. 101: “Ho bisogno di questa forma – e, nel realizzarla, mi servo preferibilmente di una tecnica molto particolare: prediligo introdurre, in queste storie serie, del divertimento e voglio ottenere, così, una specie di piccola terapia dello shock. Vorrei indurre l’ascoltatore o il lettore a una risata e vorrei ottenere che, per il fatto che dietro tutto questo ci stono io, questo riso gli si strozzi in gola”.

<sup>105</sup> La storia di Jakob è originariamente concepita sotto forma di copione cinematografico per un film che non fu possibile, in un primo tempo, realizzare, dato il rifiuto delle autorità polacche ad autorizzare le riprese nei pressi di Cracovia e la conseguente cancellazione del film nel luglio del 1966). Becker decide dunque di trasformare il suo progetto in un romanzo che viene pubblicato nel 1969 nella RDT e l’anno successivo nella RFT. L’opera si trasforma in un successo di pubblico e critica, riceve diversi premi letterari ed è tradotta in venti lingue; solo sulla scia di tanto positivo clamore viene infine girato il film omonimo (“Jakob der Lügner”, regia di Frank Bayer, 1974, nominato all’Oscar nel 1977 come miglior film straniero), basato su una nuova versione del copione profondamente diversa rispetto alla precedente.

<sup>106</sup> Norbert Otto Eke individua nella letteratura sul nazionalsocialismo e sulla Shoah prodotta nella RDT durante gli anni ‘50 e ‘60 un ricorrente “motivo del salvataggio” che si concretizza nel racconto di come un bambino o una vittima vengano messi in salvo grazie all’eroica iniziativa di chi non si lascia piegare dal fascismo, anche a costo del sacrificio estremo della propria vita. Simili rappresentazioni, osserva il critico, neutralizzano la portata incommensurabile di Auschwitz come cesura nella civiltà occidentale, inscrivendolo in una narrazione che conferisce un senso all’accaduto grazie alla generosa e indomita resistenza, certo difficile e dolorosa, ma felice nell’esito e promotrice quindi di un messaggio consolatorio e ottimista (cfr. Norbert Otto Eke, *Konfigurationen der Shoah in der Literatur der DDR*, in Norbert Otto Eke; Hartmut Steinecke (a c. di), *Shoah in der deutschsprachigen Literatur*, op. cit., pp. 85-106).

<sup>107</sup> L’idea che porta Becker a scrivere la storia di Jakob deriva da un racconto del padre su un uomo che, nel ghetto di Lodz, aveva nascosto una radio che poteva costargli la vita e ascoltava le trasmissioni degli Alleati per riportare agli abitanti del ghetto notizie incoraggianti sulle sorti del conflitto in corso, creando uno spiraglio di preziosa speranza. L’uomo fu arrestato dalle SS, cui era giunta voce di quanto stava avvenendo, e fucilato. Lo scrittore disattende però l’espreso desiderio del padre di immortalare, per mezzo della letteratura, il coraggio eroico di questa persona senza nome e crea invece la storia di un uomo qualunque costretto alle sue azioni dalla forza trascinate degli eventi piuttosto che da una ferrea volontà in grado di imporsi anche nella più avversa e pericolosa delle condizioni.

esse traggono un'effimera consolazione viene riferita al lettore da un narratore che pone in evidenza l'atto del racconto insieme alla sua natura fittizia e costruita, riflette sui limiti della sua affidabilità e commenta talvolta gli eventi con distaccata ironia. In episodi come quello che vede Jakob rinchiuso in un gabinetto proibito agli ebrei, per inseguire un foglio di giornale che promette di dargli nuovi spunti per i suoi rapporti sulla posizione del fronte, con una SS fuori ad attendere il proprio turno in preda alla dissenteria, si concretizza una forma di umorismo sottile che pervade, più in generale, tutta l'opera senza entrare in contrasto con il suo argomento drammatico.

Lo stile di *Jakob der Lügner* che induce Marcel Reich-Ranicki a considerare “dieser junge Schriftsteller ist vom Geschlecht der traurigen Humoristen”,<sup>108</sup> si differenzia notevolmente da quello del racconto di Jakov Lind *Eine Seele aus Holz* (1962), destinato a stupire e provocare in un modo diverso. Ricorrendo alle risorse del grottesco, dell'umorismo nero e macabro, Lind imbastisce una strategia narrativa che cerca di riflettere, con il suo carattere estremo e la sua illogicità, la pazza brutalità di un periodo storico e di tanti uomini che lo hanno popolato. *Eine Seele aus Holz* racconta la vicenda a tratti surreale del giovane Anton Barth, ebreo e paralitico, per questa sua condizione doppiamente esposto agli sforzi di annientamento prodotti dalla politica nazionalsocialista. Il ragazzo viene affidato dai genitori, poco prima della loro deportazione, a un avido e meschino dipendente, Hermann Wohlbrecht, con il compito di nascondere e salvarlo. Il racconto si conclude con una ridicola, ripugnante e grottesca “caccia all'ebreo” che inverte e perverte quella che puntava alla deportazione e allo sterminio: alla fine della guerra Wohlbrecht e altri criminali nazisti cercano di trovare per primi Anton nel rifugio in montagna in cui è stato rinchiuso, in modo da poter mostrare alle potenze vincitrici di aver fatto di tutto per salvare il “loro” ebreo e sottrarsi così alle giuste accuse.

Grazie a questi testi comincia a scricchiolare (o, per lo meno, a essere sottoposto a critica revisione) un paradigma rappresentativo della Shoah simile a quello descritto da Des Pres nel suo già ricordato saggio. Quando dello sterminio degli ebrei si scriveva (e la Schlant sottolinea, nel suo importante contributo, la significatività del silenzio, rintracciando nel non detto i luoghi problematici della rimozione), quando non si tacitava il peso oppressivo di questo argomento con una narrazione generalizzata delle atrocità naziste, con uno sguardo forzatamente ottimista rivolto al futuro o con una retorica politica che faceva apparire il

---

<sup>108</sup> Marcel Reich-Ranicki, *Roman vom Ghetto*, in Id. *Entgegnung. Zur deutschen Literatur der siebziger Jahre*, Stuttgart, DVA, pp. 251-254; anche in Irene Heidelberger-Leonard (a c. di), *Jurek Becker*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1992, pp. 133-136 (qui p. 136): “questo giovane scrittore è del genere degli umoristi tristi”.

nazionalsocialismo come una macchia “degli altri”, era difficile sfuggire all’imperativo di una compunta, “rispettosa”, riduttiva e semplificatrice pietà:

Für die literarische Öffentlichkeit in beiden deutschen Staaten galten dabei lange Zeit folgende Prämissen: die ernsthafte Behandlung des Themas, Betroffenheit, Schuldgefühl, moralische Verzweiflung und die Idealisierung der Opfer. Vor allem waren literarische Darstellungen von Juden tabu, deren Charaktere ambivalent gezeichnet waren, mit Verhaltensweisen, die man gewöhnlich den Tätern zuschrieb (wie Egoismus, Brutalität usw).<sup>109</sup>

Nell’ambito di una progressiva, significativa apertura a una rappresentazione nuova della Shoah che interroga le possibilità del grottesco e dell’umorismo Edgar Hilsenrath e George Tabori intervengono con due opere fondamentali destinate a lasciare il segno e a imprimere ulteriore vigore a una svolta nel discorso letterario che sposta l’accento da una riflessione sulla possibilità dell’arte e della poesia dopo Auschwitz ai limiti del realismo, del documentarismo e dell’illusione di autenticità che essi recano con sé.

Il primo romanzo di Hilsenrath, *Nacht*, viene pubblicato nella RFT nel 1964, dopo una lavorazione lunga e sofferta che era iniziata già nell’immediato dopoguerra. Crudo, esplicito, scioccante, questo testo racconta, attraverso la prospettiva delle vittime, l’inferno in terra del ghetto in cui si consuma una disperata (ed efferata) lotta per la sopravvivenza. In uno stile inedito che forza i confini del realismo, sfociando in un ipernaturalismo scioccante che si intreccia con elementi grotteschi, *Nacht* propone una sconcertante novità: l’assenza quasi totale dei carnefici, che compaiono solo sporadicamente in un mondo ermeticamente chiuso dall’esterno. Nel fazzoletto di città che è il ghetto gli abitanti, pressati all’inverosimile, sono abbandonati a se stessi, preda della fame, delle epidemie, della paura delle razzie notturne che significano morte certa, artefici e bersagli insieme della violenza intestina che tutto ciò scatena. In primissimo piano è posta, impietosamente, la terribile trasformazione di chi, pur di rimandare l’appuntamento con la morte onnipresente, obbedisce solo a ciechi ed elementari istinti in un girone dantesco dove la legge degli uomini e la speranza di Dio non hanno più posto, se non nel caso di rare (per quanto significative) eccezioni. *Nacht* rompe platealmente con la tradizione della rappresentazione delle vittime della Shoah come personaggi inequivocabilmente positivi, eroici, contrapposti ai carnefici in una polarità manichea.

---

<sup>109</sup> Dietrich Dopheide, *Das Grotteske und der Schwarze Humor in den Romanen Edgar Hilsenraths*, op. cit., p. 32: “Nel panorama letterario pubblico di entrambi gli Stati tedeschi valsero a lungo le seguenti premesse: la trattazione seria del tema, turbamento profondo, senso di colpa, disperazione morale e l’idealizzazione della vittima. Erano considerate tabù soprattutto quelle rappresentazioni letterarie degli ebrei in cui il loro carattere veniva mostrato come ambivalente, con tratti comportamentali che si era soliti attribuire ai carnefici dell’Olocausto (come egoismo, brutalità, ecc.).”

Il 13 dicembre 1969 approda invece allo Schillertheater di Berlino Ovest *Die Kannibalen* di George Tabori, primo testo in cui l'autore-regista affronta il tema della Shoah, destinato a diventare un compagno fedele nel suo cammino artistico dei decenni successivi, offrendosi come argomento da rielaborare nelle opere che avrebbe scritto e, allo stesso tempo, come chiave di lettura ineludibile nel mettere in scena testi di altri autori. La pièce infrange un doppio tabù sia per l'argomento attorno a cui ruota che per il modo di proporlo al pubblico: sul palcoscenico viene raccontata la vicenda di un gruppo di vittime (luogo in cui si svolge l'azione: la baracca di un campo di concentramento) che uccidono un loro compagno, Puffi, perché aveva provato a rubare un tozzo di pane. Tormentati dalla fame, i prigionieri decidono di cucinare la carne del corpo senza prestare ascolto al divieto formulato dal più anziano di loro. Alla fine irrompe nella baracca un ufficiale nazista che intima a tutti di cibarsi di Puffi; solo due prigionieri ubbidiscono e sopravvivono. *Die Kannibalen* contribuisce a mettere in crisi la visione stereotipata (perché filosemita) delle vittime, producendo una vibrante accusa contro il sistema dello sterminio volto a strappare ai perseguitati la loro dignità umana e a indurli a comportamenti bestiali. La degradazione delle vittime a un livello ferino attinge a elementi grotteschi e farseschi che mettono in rilievo una fisicità dolente dei prigionieri, ridotti dalla logica dello sterminio a un grumo di necessità fisiche che richiedono imperiosamente di essere soddisfatte e possono tacitare le considerazioni dell'etica.

Opere provocatorie come queste si sono esposte a una ricezione controversa che testimonia fedelmente la resistenza del pubblico tedesco di fronte al tipo di narrazione della Shoah in esse proposto. Prima ancora di fare bella mostra di sé sugli scaffali delle librerie *Nacht* si scontra, nella Repubblica Federale Tedesca, con un clima che tendeva pericolosamente al filosemitismo. Il romanzo paga con una vicenda editoriale lunga e travagliata<sup>110</sup> il suo carattere inedito e sovversivo. La prima edizione del 1964 deve fare i conti con l'ostracismo interno alla casa editrice Kindl che aveva accettato di pubblicarla. La moglie dell'editore e il responsabile della pubblicità (un ebreo sopravvissuto al campo di concentramento che si ritiene offeso dalla rappresentazione della vita nel ghetto offerta da Hilsenrath) esprimono apertamente forti timori su una possibile "falsche Reaktion vom deutschen Publikum, das sehr gerne etwas finden möchte, um seine antisemitische Haltung zu

---

<sup>110</sup> Le fasi di quello che si è rivelato un vero e proprio boicottaggio all'opera prima di Edgar Hilsenrath sono ricostruite con dovizia di particolari in Thomas Deichmann, "Juden wurden wie ein rohes Ei behandelt", in "Novo", 9/10, 1998, 36, pp. 48-49; Helmut Braun, *Ich bin nicht Ranek. Die Odyssee des Edgar Hilsenrath. Biografie*, Köln, Dittrich Verlag, 2006 e Susan Möller, *Zur Rezeption: Philosemiten und andere – die Verlagsstationen Edgar Hilsenraths*, in Thomas Kraft (a c. di), *Edgar Hilsenrath: Das Unerzählbare erzählen*, München, Piper, 1996, pp. 103-116.

rechtfertigen.”<sup>111</sup> Stampata in una tiratura assai limitata (poco più di 1100 esemplari) l’opera raggiunge a mala pena il mercato e non viene sostenuta da alcuna operazione di promozione. Già a pochi mesi dalla pubblicazione *Nacht* risulta così esaurito e, condannato a rimanere un testo sconosciuto e irreperibile per lunghi anni, fino a quando non viene riproposto dalla casa editrice Braun, sulla scia del successo di *Der Nazi & der Friseur* (il secondo, fortunato romanzo di Hilsenrath), nel 1978.

Dubbi e difficoltà fanno la loro comparsa anche durante il percorso che porta alla messa in scena della pièce di Tabori a Berlino. Maria Sommer, che con il suo impegno è stata la prima artefice dello sbarco de *Die Kannibalen* sulle rive della Sprea e del ritorno di Tabori in Europa dopo quasi vent’anni di permanenza negli Stati Uniti, non si era risparmiata tormentati interrogativi sugli aspetti problematici legati a un simile spettacolo e alla specifica reazione di un pubblico tedesco: “Vierzehn Tage habe ich überlegt und mich gefragt: Darf man, soll man, muß man dieses Stück in Deutschland zeigen? Ist es denkbar, daß man all diese schrecklichen Dinge ‘nachspielt’, die da unter KZ-Häftlingen passierten?”<sup>112</sup> Il periodo delle prove da modo a ulteriori disagi di rendersi manifesti: due attori (ebrei) cercano a più riprese di abbandonare la produzione per le difficoltà incontrate nel lavorare a una rappresentazione che infrange la loro idea di Shoah e delle sue vittime (o, per dirla con le parole di Tabori “la loro mitologia”),<sup>113</sup> mentre Heinz Galinski, il presidente della comunità ebraica di Berlino, si adopera per impedire la messa in scena della pièce.<sup>114</sup> A dispetto di dubbi e complicazioni, la prima è salutata, in teatro, da un fragoroso scroscio di applausi (che, in ogni caso, non significa necessariamente la ricezione, da parte del il pubblico, della sfida più ardua e importante del testo): “Die Premiere balancierte überm Abgrund des Skandals. Einige junge Leute lachten, wie beabsichtig, über die Witze, die älteren Leute hielten das Lachen für geschmacklos [...] aber das Fluchtauto wurde nach allem doch nicht gebraucht”.<sup>115</sup> L’episodio, riportato in una recensione, di due signori distinti e di una certa età che apostrofarono con “brutta oca” una ragazza rea di aver riso durante la rappresentazione<sup>116</sup>

---

<sup>111</sup> Lettera di Nina Raven-Kindler a Edgar Hilsenrath, 14 aprile 1946, citata in Helmut Braun, *Ich bin nicht Ranek. Die Odyssee des Edgar Hilsenrath. Biografie*, op. cit., p. 146: “reazione sbagliata da parte del pubblico tedesco, che vorrebbe volentieri trovare qualcosa per giustificare il proprio atteggiamento antisemita”.

<sup>112</sup> Citata in Gundula Ohngemach, *George Tabori*, Frankfurt a. M., Fischer, 1989, p. 49; „Per quattordici giorni ho riflettuto e mi sono chiesta: è lecito, si può, si deve mostrate questa pièce in Germania? Si può pensare di ‘riprodurre’ tutte queste terribili cose che sono avvenute tra prigionieri nei campi di concentramento?”

<sup>113</sup> George Tabori, *Unterammegau oder die guten Deutschen*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1981, p. 23.

<sup>114</sup> Anat Feinberg, *George Tabori*, München, DTV, 2003, p. 81.

<sup>115</sup> George Tabori, *Unterammegau oder die guten Deutschen*, op. cit., p. 23; “La prima se n’è stata in equilibrio sopra il baratro dello scandalo. Alcuni giovani hanno riso, come ci si aspettava, delle battute di spirito, le persone più anziane hanno ritenuto che ridere fosse di cattivo gusto [...] ma dopo tutto non c’è stato bisogno dell’auto per fuggire”.

<sup>116</sup> Rolf Michaelis, *Ein Alptraumspiel. „Die Kannibalen“ – Europäische Erstaufführung in Berlin*, in “Frankfurt a. M. er Allgemeine Zeitung”, 15.12.1969.



testimonia una volta di più quanto sensibili siano i punti che una narrazione grottesca e/o umoristica di Auschwitz sfiora e complesso il tentativo di raccontarli affrancandosi dalle pastoie dell'“etichetta dell'Olocausto”.



## 2. Edgar Hilsenrath: *Der Nazi & der Friseur* e il protagonista grottesco che visse due volte

*Die meisten Massenmörder leben auf freiem Fuß. Manche im Ausland. Die meisten wieder in der alten Heimat. Habt ihr keine Zeitung gelesen? Es geht ihnen gut, den Massenmördern! Die sind Friseure. Oder was anders.*

(Max Schulz)<sup>117</sup>

### 2.1. Origini di un romanzo scomodo

Quando nel luglio del 1967 Edgar Hilsenrath firma con l'editore Doubleday il contratto per il romanzo che diventerà *Der Nazi & der Friseur*, l'autore vive negli Stati Uniti – e più precisamente a New York – da oltre sedici anni e ha alle spalle un'amara esperienza con la casa editrice Kindl riguardo al suo primo, discusso romanzo, che lo ha indotto ad abbandonare, almeno momentaneamente, progetti di pubblicazione in Germania. Per portare avanti il suo lavoro al manoscritto, Hilsenrath decide di partire per Monaco di Baviera; il motivo è semplice ed essenziale insieme: l'autore scrive in tedesco e avverte l'esigenza di immergersi di nuovo nella lingua madre, di sentirla intorno a sé, viverla quotidianamente, respirarla senza sosta per trasformarla in racconto. Per questo "ebreo di cultura tedesca"<sup>118</sup> il vero esilio non è cominciato con l'abbandono forzato della natia Germania nel 1938, quando l'adolescente Edgar si rifugia in Bucovina dai nonni materni insieme al fratello Manfred e alla madre per scappare da una vita impossibile dominata dalle leggi razziali, ma coincide con l'erosione progressiva di una lingua profondamente amata<sup>119</sup> che minaccia di atrofizzarsi soprattutto negli Stati Uniti.

In risposta alla (in fin dei conti logica) domanda se mai abbia pensato di scrivere in una lingua diversa dal tedesco<sup>120</sup> Hilsenrath spiega come si sia sempre sforzato di curare e

---

<sup>117</sup> Edgar Hilsenrath, *Der Nazi & der Friseur*, Berlin, Guhl, 1978 (1977), p. 418: "La maggior parte degli sterminatori è a piede libero. Alcuni all'estero. Ma i più di nuovo nella loro vecchia patria. Non li leggete i giornali? Stanno benissimo, gli sterminatori! Fanno i barbieri. O qualcos'altro."

<sup>118</sup> Questa è la definizione che lo stesso Edgar Hilsenrath dà di sé; citato in Fritz Rumler, *Max & Itzig*, in "Der Spiegel", 31, 22.8.1977, p. 35.

<sup>119</sup> "Innamorato della lingua tedesca" è il titolo di una mostra organizzata dall'Akademie der Künste di Berlino sulla vita e sulle opere di Edgar Hilsenrath (20 novembre 2005-15 gennaio 2006) e del relativo catalogo: Helmut Braun (a c. di), *Verliebt in die deutsche Sprache. Die Odyssee des Edgar Hilsenrath*, Berlin, Dittrich, 2005.

<sup>120</sup> Bruno Kartheuser, *Edgar Hilsenrath: „Besser ein Dichter, als gar nichts“*, in "Krautgarten", 9, 1990, 16, pp.14-15; Edgar Hilsenrath lascia la Germania, come detto, nel 1938 all'età di appena dodici anni per farvi ritorno – in via non ancora definitiva – solo nel 1965; le tappe del lungo esilio lo conducono prima in Israele, poi in Francia e, come ricordato, negli Stati Uniti.

difendere il suo personale tesoro linguistico, un appiglio identitario forte in un mondo come impazzito di colpo che non riacquista un senso rassicurante neppure dopo la liberazione dal ghetto e la fine della seconda guerra mondiale. Il dissesto provocato dal conflitto e, soprattutto, dalla Shoah, ha cancellato per sempre l'unica patria fatta di luoghi e persone cui lo scrittore abbia mai sentito di appartenere:

Heimat ist für mich das Land, in dem ich die entscheidenden Jahre meines Lebens verbrachte und an das ich auch sonst gebunden bin. Das war für mich die Bukowina, nach dem Alptraum des Hitlers Deutschlands. Aber das ist natürlich weg. Heute wohne ich irgendwo. Wo es mir schlecht geht, will ich nicht leben, wie in Amerika. In Israel kann ich nicht leben, wegen der Sprache. Ich will mich nicht noch einmal umstellen. Also bleibt Deutschland wenigstens meine Sprachheimat.<sup>121</sup>

Ciò che rimane a questo “nomade contro la sua volontà”<sup>122</sup> è solo una patria fatta di parole, evanescente e fragile, cui però lo scrittore si sente legato in modo viscerale. La consapevolezza di quanto sia labile e in pericolo questo suo patrimonio si fa strada ben presto in Hilsenrath, impegnato già da giovanissimo nei suoi primi tentativi letterari. Nel 1945, quando inizia il lungo lavoro a *Nacht*, in Israele, lo scrittore in erba si rivolge anche a Max Brod,<sup>123</sup> chiedendo aiuto e consiglio. La minaccia più temibile per il suo tedesco si rivela però quell'inglese pressante e invadente che scandisce la vita quotidiana a New York, nonostante lo scrittore frequenti l'ambiente degli emigrati tedeschi. Una lingua altra, considerata fino all'ultimo come tale, che tenta ostinatamente di scalzare quella amata, costringendo inevitabilmente a pensare, a sognare, a sentire in modo diverso. È soprattutto per sottrarsi a questo pericolo che Hilsenrath decide di abbandonare l'America per fare finalmente ritorno in modo definitivo, nel 1966, nella sua “patria linguistica”.

Quella di scrivere in tedesco, per un autore che vive da tempo negli Stati Uniti e sceglie, da un certo punto in poi, di presentare le sue opere ancora inedite a editori americani, non è dunque una decisione scontata, ma rappresenta piuttosto l'atto estremo di una “lotta per la lingua tedesca” che viene condotta giorno per giorno – e per anni – nella dimensione più semplice e quotidiana della vita. Scrivere in tedesco da un esilio senza fine significa per

---

<sup>121</sup> “Per me la patria è il Paese in cui ho trascorso gli anni decisivi della mia vita e al quale mi sento in ogni caso particolarmente legato. Questo Paese è stato per me la Bucovina, dopo l'incubo della Germania di Hitler. Ma naturalmente non c'è più. Oggi vivo da qualche parte. Dove non sto bene, come in America, non voglio vivere. In Israele non posso vivere, a causa della lingua. Non voglio cambiare e dovermi adattare di nuovo. La Germania rimane dunque, almeno, la mia patria linguistica.” Gerd Courts, „*Ich nehme mich nicht mehr ernst*“. *Hilsenrath über Lehrer, Juden, Freunde, Frauen.*, in “Kölner Stadt-Anzeiger”, 19./20.1.1980.

<sup>122</sup> Bruno Kartheuser, *Edgar Hilsenrath: „Besser ein Dichter, als gar nichts“*, op. cit., p. 15.

<sup>123</sup> Nella sua risposta, che non soddisfa il giovane aspirante autore, Brod raccomanda in particolare la lettura di classici come *Dichtung und Wahrheit* di Goethe e *Der grüne Heinrich* di Keller; cfr. lettera di Max Brod a Edgar Hilsenrath, 4 Aprile (1946), Berlin, Akademie der Künste, Edgar Hilsenrath Archiv, 703.

Hilsenrath anche rivendicare la propria appartenenza a una tradizione culturale da cui il nazionalsocialismo aveva tentato di strapparla, dimostrando la vanità di questo sforzo dalle conseguenze mostruose con ogni singola parola tracciata sulla carta.<sup>124</sup>

Capita così che il più famoso tra i romanzi di Edgar Hilsenrath, *Der Nazi & der Friseur*, venga pubblicato per la prima volta nella traduzione inglese di Andrew White, ai tempi germanista della University of New York, presso la casa editrice Doubleday nel 1971 e diventi un best-seller internazionale prima di essere pubblicato in Germania. Nonostante un successo editoriale che porta alla vendita di oltre due milioni di copie negli Stati Uniti (all'edizione di Doubleday segue, nel 1973, quella tascabile presso Manor Books), in Italia (Mondadori, 1973), in Francia (Fayard, 1974) e nel Regno Unito (W. H. Allen, 1975), molte case editrici tedesche declinano ostinatamente, per lungo tempo, il progetto di pubblicazione del manoscritto originale. Hilsenrath colleziona in tutto oltre 60 rifiuti – prova limpidissima del disagio del mondo editoriale tedesco verso questo romanzo così provocatorio e pericoloso – prima che l'incontro decisivo con il giovane e avventuroso Helmut Braun conduca all'edizione tedesca del romanzo (Braun Verlag, 1977).<sup>125</sup>

## 2.2. Max Schulz si presenta

In *Fuck America*<sup>126</sup> Jakob Bronsky, ebreo tedesco di origini galiziane sopravvissuto alla guerra e, soprattutto, alla Shoah, si propone di rielaborare l'esperienza del campo di concentramento in un romanzo. In una squallida caffetteria sulla Broadway, all'angolo con la 86ma, abituale luogo di ritrovo degli emigrati tedeschi, Bronsky discute del suo progetto con Rosenberg, che in Europa e prima della guerra faceva, di professione, il germanista e nella Grande Mela vive del suo lavoro di portiere. È, in particolare, il titolo scelto per l'opera, *Der*

---

<sup>124</sup> Jennifer Taylor, *Writing as Revenge: Jewish German Identity in Post-Holocaust German Literary Works: Reading Survivor Authors Jurek Becker, Edgar Hilsenrath and Ruth Klüger*, Ann Arbor, 1995.

<sup>125</sup> La tortuosa vicenda editoriale di *Der Nazi & der Friseur* ha dei risvolti pratici che interessano, nel suo piccolo, anche il presente lavoro. La prima edizione italiana risale, come si è detto, già al 1973 (Mondadori), ovvero a ben quattro anni prima che venisse pubblicato il manoscritto originale (in tedesco) presso la piccola casa editrice letteraria di Colonia. La traduzione di Maria Luisa Bocchino si è basata, in questo caso, non già sul testo di Hilsenrath, bensì sulla traduzione di White. Una seconda, recente edizione del 2006 (Marcos y Marcos) ha corretto solo in parte la situazione, dal momento che, come avvisa l'editore in una breve nota, il testo della traduzione della Bocchino è stato “rivisto e integrato in redazione sull'edizione tedesca (Braun 1977)”; (cfr. Edgar Hilsenrath, *Il nazista e il barbiere*, trad. it. di Maria Luisa Bocchino e M. L. Cortaldo, Milano, Marcos y Marcos, 2006). Il desiderio di rendere giustizia a un testo con ogni probabilità bistrattato da un'operazione farraginosa di questo tipo ha indotto chi scrive alla decisione di tradurre personalmente in italiano, in nota, le parti del romanzo che verranno citate nel corso dell'analisi.

<sup>126</sup> Edgar Hilsenrath, *Fuck America. Bronskys Geständnis*, München, dtv, 2005; nella prima edizione del romanzo, pubblicata presso Langen-Müller (München) nel 1980, il titolo *Fuck America*, originariamente previsto dall'autore, è stato sostituito da *Bronskys Geständnis*.

*Wichser*,<sup>127</sup> a destare la curiosità di Rosenberg, che commenta: “Ein hintergründiger Titel! Die Kritiker werden sich den Kopf zerbrechen”.<sup>128</sup>

Nessun critico ha passato notti insonni per riflettere sul titolo *Der Nazi & der Friseur*, forse perché il mistero del suo significato è risolto nel corso delle prime pagine del libro, eppure lo strambo abbinamento di un mestiere innocuo e ordinario come quello del barbiere con il nugolo di associazioni ben più fosche evocate dalla parola “nazista” suggerisce sin dall’inizio il legame sinistro tra crimini orrendi e realtà quotidiana che attraversa tutto il romanzo, caratterizzandolo in modo decisivo. Il nazista e barbiere è Max Schulz che racconta, quasi sempre in prima persona, la storia della sua vita, cominciando, come si conviene, dal principio: Max nasce nella cittadina tedesca di Wieshalle, il 15 maggio 1907, nello stesso giorno in cui, nella casa dei vicini Finkelstein, viene alla luce il piccolo Itzig. Figlio di una donna di facili costumi, Max è incerto sull’esatta identità del padre, ma è sicuro della sua discendenza ariana “purissima”, dato che tanto l’albero genealogico della madre quanto quello dei cinque possibili padri sono stati accuratamente verificati. Regolarmente violentato, sin dalla più tenera infanzia, da Slavitzki, il patrigno mostruosamente superdotato, Max stringe ben presto amicizia con Itzig e frequenta assiduamente casa Finkelstein familiarizzando, per divertimento, con le tradizioni religiose e culturali degli ebrei praticanti. Quando arriva il momento di imparare un mestiere è naturale, per i due inseparabili, iniziare a lavorare nel salone del barbiere Chaim Finkelstein. Con l’avvento al potere dei nazionalsocialisti l’apparente equilibrio si rompe: Max Schulz, banderuola sensibilissima al vento che cambia, entra a far parte delle SA prima e delle SS poi, combatte con zelo ed entusiasmo nella seconda guerra mondiale, prende parte alle uccisioni di massa degli ebrei nell’Europa orientale e presta solerte servizio presso il campo di sterminio di Laubwalde, in Polonia, massacrando, tra innumerevoli altri, proprio la famiglia Finkelstein. Alla fine della guerra Schulz riesce a tornare in Germania, portandosi dietro un sacco di denti d’oro, macabra “eredità” del lager, per cominciare una nuova vita. Al fine di destare meno sospetti possibili, il carnefice assume l’identità della vittima (scegliendo proprio quella di Itzig Finkelstein), si dedica al mercato nero e decide infine di lasciare la Germania per rifugiarsi là dove nessuno andrà mai a cercarlo: in Palestina, tra gli ebrei che lavorano alla costruzione di uno Stato ebraico. Max Schulz alias Itzig Finkelstein si cala così bene nella parte da diventare un terrorista che lotta per la causa sionista e, in seguito, un soldato del neonato esercito

---

<sup>127</sup> Letteralmente “segaiolo”; avremo modo di approfondire in seguito il tema dei riferimenti sessuali estremamente espliciti nell’opera di Edgar Hilsenrath.

<sup>128</sup> Edgar Hilsenrath, *Fuck America*, op. cit., p. 73: “Un titolo enigmatico! I critici ci si lambiccheranno il cervello!”

israeliano. Il sogno di una tranquilla e “onesta” vita borghese si concretizza con un lavoro come barbiere a Beth David e con il matrimonio con Mira, la nipote del proprietario del salone, miracolosamente sopravvissuta alle esecuzioni di massa delle SS nell’Europa orientale. Nessuno sospetta del passato di Max Schulz, ma le sue vittime non concedono tregua alla sua coscienza: alla fine è lo stesso carnefice a cercare un processo e una giusta condanna, confessando la sua vera identità e i crimini compiuti. Non gli crede nessuno. Colpito da infarto, Max Schulz/Itzig Finkelstein riceve il cuore di un rabbino, ma non riesce a salvarsi. Inspiegabilmente qualcosa, in questo trapianto, va storto.

Non c’è da stupirsi che un romanzo come questo non abbia trovato editore, per molto tempo, in Germania. Il potenziale dell’opera, pubblicata finalmente dalla piccola casa editrice Helmut Braun di Colonia nel 1977, è quanto meno esplosivo: se, come abbiamo avuto modo di affermare in precedenza, rappresentazioni in chiave ironico/satirica del nazionalsocialismo non erano mancate già negli anni ‘30 e ‘40, l’esperimento di Hilsenrath è assolutamente inedito per la prospettiva del racconto. In *Der Nazi & der Friseur* è il carnefice a narrare della sua vita, dei fatti e misfatti che ne hanno costruito il tessuto, in modo assolutamente libero da riflessioni morali comunemente date per scontate e da attenzioni politicamente corrette. Il tono del racconto, per di più, esce platealmente dagli schemi di carattere realistico o documentaristico tradizionalmente previsti per la letteratura della Shoah e si colloca sul piano della satira, del grottesco, dell’umorismo nero, strappando qua e là, al lettore, un riso involontario – eppure difficile da evitare – o dei sorrisi tirati, perplessi, sgomenti.

La prima manciata di pagine chiarisce subito quale insolita combinazione di stile e tema ci si debba attendere per il prosieguo: Max Schulz, che specifica sin dall’inizio di essere un “zukünftiger Massenmörder”,<sup>129</sup> precisa con puntiglio imbarazzante di avere origini ariane e comincia così il suo lungo monologo:

Ich bin Max Schulz, unehelicher, wenn auch rein arischer Sohn der Minna Schulz...zur Zeit meiner Geburt Dienstmädchen im Hause des jüdischen Pelzhändlers Abramowitz. An meiner arischen Herkunft ist nicht zu zweifeln, da der Stammbaum meiner Mutter, also der Minna Schulz, zwar nicht bis zur Schlacht im Teutoburger Walde, aber immerhin bis zu Friedrich dem Großen verfolgt werden kann. Wer mein Vater war, kann ich nicht mit Bestimmtheit sagen, aber er war bestimmt einer von den fünf: der Fleischer Hubert Nagler, der Schlossermeister Franz Heinrich Wieland, der Maurergehilfe Hans Huber, der Kutscher Wilhelm Hopfenstange oder der Hausdiener Adalbert Hennemann.

Ich habe die Stammbäume meiner fünf Väter sorgfältig prüfen lassen, und ich versichere Ihnen, dass die arische Herkunft der fünf einwandfrei festgestellt wurde.<sup>130</sup>

---

<sup>129</sup> Edgar Hilsenrath, *Der Nazi & der Friseur*, op. cit., p. 21: “futuro sterminatore”.

<sup>130</sup> Ivi, p. 7: “Io sono Max Schulz, figlio illegittimo, ma ariano purissimo, di Minna Schulz...all’epoca della mia nascita cameriera in casa del pellicciaio ebreo Abramowitz. Sulla mia origine ariana non ci sono dubbi poiché l’albero genealogico di mia madre, Minna Schulz, non si spingerà, è vero, fino alla battaglia del Teutoburger Wald, ma ha pur sempre radici che risalgono a Federico il Grande. Chi fosse mio padre non saprei dirlo con

Il lettore acquisisce nel corso dei primi due brevissimi capitoli tutti gli elementi necessari per farsi un'idea fondata – per quanto ancora sfuocata nei contorni – dell'intreccio che si svilupperà nelle pagine a venire: a parlare, a raccontare di sé, è un *Massenmörder* (il termine tedesco è legato al concetto di Shoah in modo molto più decisivo di quanto non possa rendere la sua traduzione in italiano) che ci tiene a sottolineare la sua “identità” ariana; siamo all'inizio del secolo scorso e nella cittadina di Wieshalle, in Slesia, vivono alcuni ebrei, circondati da ogni sorta di pregiudizi antisemiti. Questi riferimenti, combinati con l'esplicito richiamo al nazismo che compare nel titolo dell'opera, non lasciano spazio a dubbi: nel romanzo verrà trattato, prima o poi, lo sterminio degli ebrei. Eppure sin dal principio si impone, insieme all'anticipazione del tema, il carattere sovversivo del *modo*, ovvero la qualità satirica di una narrazione che invita, costringe quasi al sorriso. Lo zelo con cui il protagonista ha indagato le sue origini evoca alla memoria gli sforzi prodotti, in seno all'ideologia nazista, per elaborare un “metodo” di definizione dell'identità ariana o non ariana in base al vaglio dell'albero genealogico. È proprio l'applicazione puntuale di questo principio, nel caso di Max, a smascherarne l'assurdità, trascinandolo nel ridicolo (visto che non si può essere certi di chi sia il padre, è bene ripetere le ricerche per ognuno dei diversi “candidati”, dato che – espressione ricorrente nel romanzo – “sicher ist sicher”).<sup>131</sup>

Solo poche righe sotto questa prima presentazione di Max Schulz viene riportata l'inserzione strampalata che Chaim Finkelstein fa pubblicare sulla “Jüdische Rundschau” di Wieshalle per annunciare la nascita di Itzig:

„Ich, Chaim Finkelstein, Friseur, Besitzer des eingeführten Friseursalons ‚Der Herr von Welt‘, Ecke Goethe- und Schillerstraße, Wieshalle, Vorstand im ‚Jüdischen Kegelklub‘, stellvertretender Generalsekretär der ‚Jüdischen Kulturgemeinde‘, Mitglied des ‚Deutschen Tierschutzvereins‘, des Vereins der ‚Pflanzfreunde‘, der Liega ‚Liebe deinen Nächsten‘ und der ‚Wieshaller Friseurinnung‘, Verfasser der Broschüre ‚Haarschnitt ohne Treppen‘, ...erlaube mir, die Geburt meines Sohnes und Nachfolgers ‚Itzig Finkelstein‘ bekanntzugeben.“<sup>132</sup>

Se il testo dell'inserzione tradisce in modo palese la necessità di Chaim Finkelstein di legittimarsi, come ebreo, nella società in cui vive, il gusto per l'accumulo sconclusionato, per l'esagerazione, per

---

certezza, ma era certamente uno di questi cinque: il macellaio Hubert Nagler, il fabbro Franz Heinrich Wieland, l'aiuto-muratore Hans Huber, il cocchiere Wilhelm Hopfenstange o il servitore Adalbert Hennemann. Ho esaminato scrupolosamente l'albero genealogico dei miei cinque padri e vi posso assicurare che l'origine ariana di tutti e cinque è più che garantita.”

<sup>131</sup> “La certezza non è mai troppa”.

<sup>132</sup> Edgar Hilsenrath, *Der Nazi & der Friseur*, op. cit., p. 8: “Io, Chaim Finkelstein, proprietario del famoso salone L'uomo di mondo, all'angolo tra la Goethestrasse e la Schillerstrasse di Wieshalle, direttore del Bowling club ebraico, segretario generale della Comunità ebraica, membro dell'Associazione per la protezione degli animali, dell'Associazione per la difesa della natura, socio della Lega ama il prossimo tuo, dell'Unione barbieri di Wieshalle, autore dell'opuscolo *Taglio di capelli senza scalette*, ho l'onore di annunciare la nascita di mio figlio ed erede Itzig Finkelstein.”



l'accostamento illogico di elementi che difficilmente hanno a che fare gli uni con gli altri, per la ripetizione<sup>133</sup> gioca un ruolo essenziale in tutto il romanzo nel garantire l'effetto umoristico e trova qui una prima esplicita concretizzazione; altrove, come avremo modo di approfondire tra breve, esso verrà impiegato in contesti ben più insoliti e con preciso riferimento al nazismo e allo sterminio di massa.

Che *Der Nazi & der Friseur* si proponga qualcosa di molto diverso da una rappresentazione realistica del nazionalsocialismo e della Shoah, che il lettore non debba aspettarsi una ricostruzione psicologicamente accurata dell'universo delle vittime e dei carnefici, è segnalato in modo piuttosto evidente da un altro elemento-chiave introdotto all'inizio del romanzo: il nome dell'amico ebreo con cui Max condivide infanzia e adolescenza, "Itzig". A proposito di questa scelta lo scrittore Friedrich Torberg sottolinea, con tono irritato e un po' offeso: "[...] daß er [Chaim Finkelstein] seinen Sohn auch noch Itzig nennt, lasse ich mir nicht einreden. Schon deshalb nicht, weil Itzig kein richtiger Name ist. Es ist eine Rufform von Isaak, mit unüberhörbarem Spott, und zwar vom deutschen Spott."<sup>134</sup> Nella prima parte del suo articolo Torberg lamenta la mancanza di credibilità di certi elementi nel romanzo, tra cui spicca proprio questo nome. La questione, in effetti, è un'altra: già a questo punto inizia a prendere piede la rivisitazione satirica e provocatoria dell'ideologia antisemita e delle sue pratiche. Ogni volta che Max pronuncia il nome di Itzig, nel suo lungo monologo, risuona l'eco sinistra dello sfottò razzista<sup>135</sup> destinato a degenerare in ben altre forme di tormento e persecuzione. Questa eco non si spegne mai, si rinnova capitolo dopo capitolo, imponendosi al lettore e sollevando domande scomode e urgenti.

Cruciale, nel romanzo, non è il proposito di fornire un racconto credibile, plausibile; la funzione di tante scelte bizzarre – se non assurde – che rendono la narrazione a un tempo stupefacente ed estremamente irritante è, come avremo modo di approfondire in seguito,

---

<sup>133</sup> La comunità ebraica di Wieshalle risponde prontamente a Chaim Finkelstein con un annuncio praticamente identico; quasi cinquant'anni dopo Max Schulz, ormai diventato da tempo, per tutti, Itzig Finkelstein e residente in Israele, abbozza un'inserzione molto simile a questa per salutare l'imminente nascita di suo figlio e, visto che c'è, stende direttamente anche la risposta speculare dei concittadini di Beth David (cfr. *Der Nazi & der Friseur*, p. 391).

<sup>134</sup> Friedrich Torberg, *Ein Freispruch, der keiner ist*, in "Die Welt", 12.10.1977: "Che [Chaim Finkelstein] addirittura chiami suo figlio Itzig proprio non me la bevo, per il semplice fatto che Itzig non è un nome vero e proprio. È una storpiatura di Isaak dotata di un'inequivocabile carica di scherno tutto tedesco" (la recensione è stata ristampata anche in Thomas Kraft (a c. di), *Edgar Hilsenrath: Das Unerzählbare erzählen*, München, Piper, 1996, pp. 72-76). Questa osservazione viene ripresa anche da Marika Kreutz nel suo ben meno incisivo contributo sul romanzo; cfr. Marika Kreutz, *Täter und Opfer. Das Bild des Juden in den Romanen Nacht und Der Nazi & der Friseur*, accolto sempre nel volume curato da Thomas Kraft, pp. 127-135.

<sup>135</sup> Quanto sia fondata, in questo senso, l'osservazione di Torberg sull'uso spregiativo di "Itzig" lo dimostra un chiaro riferimento intratestuale; Frau Holle, vedova di un membro delle SS amico e collega di Schulz, è solita inveire in modo prolisso, ogni mattina, contro la sua gamba di legno; al fantasioso repertorio della signora non manca neanche "Itzig": "Sporchi, maledetti russi, stupratori, criminali, porci ebrei, Itzig, assassini del Führer, farabutti, occhi a mandorla, siberiani!" (Edgar Hilsenrath, *Der Nazi & der Friseur*, op. cit., p. 76).

diversa. Ci basti prendere atto, a questo punto, che l'opera dichiara molto apertamente, dalle sue primissime battute, di opporsi al paradigma di una rappresentazione realistica della Shoah, delle sue premesse e delle sue conseguenze, ma sceglie di percorrere una strada "altra", ricca di potenzialità inesplorate.

Lettore avvisato, dunque, mezzo salvato: nel romanzo più famoso di Edgar Hilsenrath il riso e il sorriso si presenteranno a braccetto dei temi più "neri" della letteratura della Shoah e faranno a gara con l'orrore per aggiudicarsi l'attenzione del lettore e plasmare la sua reazione.

### **2.3. Antisemitismo vecchio e nuovo**

La storia di Max Schulz inizia prima dell'avvento al potere dei nazisti, dello scoppio della seconda guerra mondiale, della messa in atto della "soluzione finale", e continua anche in seguito a questi eventi. Il racconto dell'infanzia del futuro sterminatore offre un affresco di una comune cittadina tedesca agli inizi del secolo scorso e dell'antisemitismo, quotidiano e strisciante, cui vari personaggi prestano voce e possibilità di espressione. Il monologo di Schulz parla al lettore di un odio antisemita che non appare, improvviso e inaspettato, nella Germania degli anni '30, per poi scomparire con la disfatta di Hitler e dei suoi gerarchi, ma che, al contrario, è ben radicato in molte coscienze come un dato scontato ben prima di diventare uno dei sinistri fondamenti del nazionalsocialismo. Forte di inesauribili risorse, esso non solo sopravvive alla guerra persa, ma sa rafforzarsi e reinventarsi, continuando a godere di ottima salute nella Germania del dopo '45 – e non solo lì. Al tema dell'antisemitismo – che è legato inevitabilmente a doppio filo a quello della Shoah – viene dedicata la particolare attenzione insieme ironica e caustica, irritante e straniante con cui vengono affrontati, nel romanzo, i temi più spaventosi che il lettore si possa immaginare. Varie strategie testuali non si limitano a proporre una *summa* dei più "fortunati" luoghi comuni di stampo antisemita, ad abbozzare il profilo di alcune forme di antisemitismo vecchio e nuovo, a sviscerarne la perversa diffusione, ma puntano anche (e soprattutto) a coinvolgere il lettore in una riflessione critica sull'argomento. Lo strumento privilegiato per perseguire lo scopo è, qui come altrove, quello del riso o del sorriso.

Il gioco insistito con lo stereotipo antisemita<sup>136</sup> costituisce uno dei motivi centrali del romanzo, fa bella mostra di sé dall'inizio alla fine della storia che Schulz ci racconta, e fornisce un apporto fondamentale alla (cupa) qualità umoristica della narrazione. L'aspetto più evidente di questo meccanismo si afferma sul piano del corpo: le caratteristiche fisiche ascritte all'ebreo dalle teorie razziali razziste compaiono con esasperata puntualità nell'opera ma, sottoposte a un rovesciamento satirico, non caratterizzano l'ebreo, bensì l'ariano (purissimo, come ben sappiamo dalle prime pagine del libro) Max Schulz, mentre Itzig Finkelstein sembra incarnare l'ideale estetico ariano che tanto peso avrebbe avuto nella politica razziale del nazionalsocialismo: "Mein Freund Itzig war blond und blauäugig, hatte eine gerade Nase, feingeschwungene Lippen und gute Zähne. Ich dagegen, Max Schulz, unehelicher, wenn auch rein arischer Sohn der Minna Schulz, hatte schwarze Haare, Froschaugen, eine Hakennase, wulstige Lippen und schlechte Zähne".<sup>137</sup>

In altri punti del romanzo veniamo a sapere dei piedi piatti del protagonista, ad esempio quando Max Schulz fa visita a Frau Holle e le racconta di come è ritornato in Germania dopo l'evacuazione del campo di sterminio di Laubwalde: "Immer zu Fuß [...] Obwohl ich Plattfüße habe wie ein verdammter Jude".<sup>138</sup> Nel 1948, poi, "Itzig Finkelstein

---

<sup>136</sup> Con l'espressione "stereotipo antisemita" non si vuole fare riferimento a una supposta rappresentazione stereotipica della figura dell'ebreo unica e coerente attraverso i secoli; quelli che si citeranno in seguito sono diversi aspetti di un processo di costruzione e stigmatizzazione dell'ebreo come "altro" che ha trovato forme ed espressioni diverse, spesso contraddittorie tra di loro, nell'arco di due millenni. Tali elementi possono, ad esempio, risalire alla sfera religiosa (in cui inizialmente, secondo una concezione che identificava la norma con la fede cristiana, il fattore fondamentale di diversità degli ebrei veniva individuato in un credo "altro") o inscrivere nella logica di un discorso pseudo-scientifico che, a partire dalla metà del XIX secolo, ha elaborato la teoria di una presunta "razza" ebraica, specificandone tanto le caratteristiche fisiche, quanto quelle psichiche, psicologiche, morali. L'origine così eterogenea dei vari tratti stereotipici non impedisce loro di convivere (e cooperare) nel pregiudizio antisemita.

La natura proteiforme – per natali e contenuti – dello stereotipo antisemita rispecchia quella altrettanto composita dell'antisemitismo in senso lato che Wolfgang Benz mette bene in evidenza in una concisa definizione del termine: "Anti-Semitism – a term that came into use in the last third of the nineteenth century – in modern usage refers to all anti-Jewish statements, tendencies, resentments, attitudes and actions, regardless of whether they are religiously, racially, socially or otherwise motivated."; cfr. Wolfgang Benz, *Anti-Semitism Research*, in Martin Goodman; Jeremy Cohen; David Sorkin (a c. di), *The Oxford Handbook of Jewish Studies*, Oxford, Oxford U. P., 2002, pp. 943-955; qui p. 943.

<sup>137</sup> Edgar Hilsenrath, *Der Nazi & der Friseur*, op. cit., p. 29: "Il mio amico Itzig era biondo e aveva gli occhi azzurri, il naso dritto, i denti bianchi e la bocca ben disegnata. Io invece, Max Schulz, figlio illegittimo ma ariano purissimo di Minna Schulz, avevo i capelli neri, gli occhi da rospo, il naso a becco, le labbra gonfie e bitorzolute e i denti guasti". Il riferimento ai "Froschaugen" è tanto ricorrente da meritare un approfondimento specifico: l'insistenza su questo particolare non sta solo a sottolineare la prospettiva distorta di Max Schulz – che è la prospettiva attraverso la quale viene offerto, al lettore, il racconto – ma si ricollega al pregiudizio relativo a uno specifico "sguardo" dell'ebreo in cui si rispecchierebbero la corruzione morale, l'inguaribile egoismo, la perversione, la natura criminale e truffatrice che lo contraddistinguono. Per approfondire questo aspetto e, più in generale, la questione delle caratteristiche fisiche attribuite agli ebrei nella logica dello stereotipo cfr., tra gli altri, Klaus Hödl, *Die Pathologisierung des jüdischen Körpers. Antisemitismus, Geschlecht und Medizin im Fin de Siècle*, Wien, Picus Verlag, 1997; Sander L. Gilman, *Der jüdische Körper: Gedanken zum physischen Anderssein der Juden*, in Jüdisches Museum der Stadt Wien (a c. di), *Die Macht der Bilder. Antisemitische Vorurteile und Mythen*, Wien, Picus Verlag, 1995, pp. 168-180.

<sup>138</sup> Edgar Hilsenrath, *Der Nazi & der Friseur*, op. cit., p. 155: "Sempre a piedi [...] anche se ho i piedi piatti come uno stramaledetto ebreo" (p. 149). Da notare che questa caratteristica fisica piatti veniva messa in

oder der Massenmörder Max Schulz”<sup>139</sup> partecipa attivamente alla guerra contro l’Egitto in difesa del neonato Stato d’Israele e combatte al fronte per mesi, prima che accada l’inevitabile: “Ende Dezember 1948 wurde ich wegen meiner Plattfüße zum Nachschub versetzt. War nichts zu machen”.<sup>140</sup>

Nella carrellata di tratti fisici attribuiti alla figura stereotipata dell’ebreo non può mancare il riferimento al naso, importante e arcuato, che campeggia sul volto del protagonista e di cui, curiosamente, non c’è traccia su quello di Itzig e Chaim Finkelstein. Non stupisce certo che, nella descrizione degli ebrei che incontra, Max tenda a dedicare a questo particolare fisico una certa attenzione speciale: “Chaim Finkelsteins Nase ist schwer zu beschreiben. Ich würde sagen...’n bißchen tiefend ... auch immer leicht gerötet von einem chronischen Schnupfen. Aber nicht krumm. Seine Nase war weder lang noch krumm. Sie war normal. An sich normal. Er hatte auch keine Plattfüße.”<sup>141</sup>

Lo stupore di Max, che misura la realtà con il metro del pregiudizio e in base ad esso costruisce aspettative assurde, il candore perverso con cui la sua voce ammette il proprio razzismo, il tono confidenziale ed ammiccante con il quale il protagonista chiama in causa il lettore stesso, invitandolo a condividere la sua visione di stereotipi, si mescolano al rovesciamento assurdo – ma portato avanti con grande coerenza – della rappresentazione tipizzante dell’ebreo. E assurda è l’estrema forma assunta dal meccanismo del sovvertimento per cui proprio Chaim Finkelstein (futura vittima, dal canto suo, di questo carnefice in erba) lo consola di fronte all’ottusità del pregiudizio e agli sfottò dei compagni di gioco, con parole tanto semplici e ragionevoli da stridere in modo dolorosamente acuto con la logica distorta cui risponde il romanzo: “„Mach dir nichts daraus“, sagte Chaim Finkelstein. „Es gibt keine Juden, die so aussehen wie du. Aber das wissen die nicht. Verstehst du das? Die haben Vorurteile und glauben eben, so und so müßte ein Jude aussehen. Und du siehst eben so aus.“”<sup>142</sup>

---

relazione con la presunta inettitudine degli ebrei nell’attività militare; nonostante i suoi piedi piatti Max Schulz offre un servizio più che attivo presso le SS prima e l’*Haganah* poi; l’improbabile accostamento di due realtà così diverse tra di loro rappresenta solo uno dei moltissimi esempi dei grotteschi punti di intersezione tra la realtà dei carnefici (tedeschi) e le vittime (ebree) di cui il romanzo è costellato.

<sup>139</sup> *Ivi*, p. 369: “Itzig Finkelstein, alias Max Schulz lo sterminatore”.

<sup>140</sup> *Ibidem*: “Verso la fine del 1948 fui mandato nelle retrovie, al servizio approvvigionamenti. A causa dei miei piedi piatti. Non ci fu niente da fare.”

<sup>141</sup> *Ivi*, p. 9: “Il naso di Chaim Finkelstein è difficile da descrivere. Direi...sempre un po’ gocciolante...e sempre un po’ arrossato da un raffreddore cronico. Ma non adunco. Il suo naso non era né lungo, né adunco. Era normale. Assolutamente normale. E non aveva neppure i piedi piatti.”

<sup>142</sup> *Ivi*, p. 29: ““Non ci pensare” mi rispose Chaim Finkelstein. “Non esistono ebrei col tuo aspetto. Ma loro non lo sanno. Cerca di capirlo. Hanno dei pregiudizi e credono che gli ebrei abbiano un certo aspetto particolare. E tu hai per l’appunto quell’aspetto.””

Il testo si serve degli stessi strumenti di riduzione e semplificazione che trovano applicazione nello stereotipo razzista (in cui una serie di essenziali caratteristiche fisiche rendono riconoscibile l'“altro” e permettono la sua emarginazione) e li enfatizza, per poi rivolgerli contro un rappresentante della presunta “norma”; in questo modo viene portato alla luce (e contemporaneamente ridicolizzato) il nudo funzionamento dello stereotipo e il suo carattere artificioso, costruito. Max Schulz, l'ariano e futuro sterminatore, sembra uscito dalle caricature dello “Strürmer”<sup>143</sup> e si trasforma, con questi tratti fisici “tipicamente ebraici” così platealmente ostentati, nella grottesca caricatura di una caricatura – che è allo stesso tempo parodia del pregiudizio e della logica razzista di cui esso si nutre.

Questa strategia che si serve delle armi affilate della satira e del grottesco viene impiegata per scardinare anche altri aspetti dello stereotipo antisemita. Elementi, tratti, colpe e difetti solitamente attribuiti, quali caratteristiche distintive, agli ebrei, si riferiscono, nel mondo rovesciato del romanzo, a personaggi non ebrei. Un esempio assolutamente decisivo si offre nella sfera della sessualità: il razzismo antisemita fa del comportamento sessuale un'ulteriore, fondamentale occasione per prendere atto della devianza dell'ebreo rispetto alla norma, ma procede – qui come in altri campi – in modo del tutto contraddittorio. Da una parte l'ebreo rappresenta una sessualità aggressiva e minacciosa che mette a repentaglio la purezza della razza ariana (schiavo degli istinti, l'ebreo sarebbe in questo senso assimilabile a una sorta di bestia irrefrenabile e perversa). Parallelamente a questa immagine dell'ebreo sessualmente iperattivo e pericoloso si afferma e si consolida, attraverso l'accostamento e l'intreccio di due alterità (quella della donna e quella dell'ebreo), una concezione quasi effeminata di quest'ultimo, riconosciuto come fondamentalmente passivo, privo di quella forza e capacità di autoaffermazione tipicamente maschiline; si rafforza in questo modo un'immagine, quella del “menstruierender Jude”,<sup>144</sup> che affonda le sue radici già nell'antisemitismo di matrice cristiana del medioevo. Se Max Schulz, satirica presa in giro

---

<sup>143</sup> Il giornale “Der Stürmer”, fondato dal politico nazionalsocialista Julius Streicher il 20 Aprile 1923 a Norimberga, si impegnò con zelo nella promozione di una forma radicale di antisemitismo, diffondendo un repertorio di pregiudizi antisemiti che variavano dal tema della *Weltverschwörung* (“congiura su scala mondiale”) giudaico-bolscevica a quello della sessualità minacciosa e aggressiva degli ebrei, che venivano sovente definiti come insetti; non furono tralasciati, tra l'altro, neppure pregiudizi di origine medievale legati all'accusa degli omicidi rituali di bambini cristiani. Dotato, dal 1927, del più che esplicito motto in evidenza, in prima pagina, “Die Juden sind unser Unglück” (“gli ebrei sono la nostra disgrazia”; l'espressione fu formulata dallo storico Heinrich von Treitschke), il giornale si avvale, dal 1925, della collaborazione del disegnatore Philip Rupprecht, ideatore delle (tristemente) celebri caricature antisemite. Per approfondimenti si rimanda al sito curato dal Deutsches Historisches Museum di Berlino, e, in particolare: <http://www.dhm.de/lemo/html/nazi/antisemitismus/stuermer/index.html> (data di ultima consultazione: 20.1.2008).

<sup>144</sup> Cfr., tra gli altri, Christina von Braun, *Antisemitische Stereotype und Sexualphantasien*, in Jüdisches Museum der Stadt Wien (a c. di), *Die Macht der Bilder. Antisemitische Vorurteile und Mythen*, Wien, Picus Verlag, 1995, pp. 180-191 e, a proposito dell'“ebreo mestruante”, Klaus Hödl, *Die Pathologisierung des jüdischen Körpers. Antisemitismus, Geschlecht und Medizin im Fin de Siècle*, op. cit., (in particolare pp. 210-216).

dello stereotipo, dimostra di avere un appetito sessuale morboso (è attratto soprattutto, come ama precisare, da donne con un fondoschiena esageratamente generoso, come quello di sua madre), sono altri due i personaggi che, nel romanzo, incarnano in forma più esplicita gli antipodi di questa visione così poco coerente: da un lato Slavitzki, dall'altro Günter Holle (o, per meglio dire, ciò che resta del suo cadavere). Il patrigno del protagonista si distingue, oltre che per le sue perversioni sessuali, per un pene di dimensioni mostruose; Schulz lo presenta in questo modo al lettore:

Anton Slavitzki, der Kinderschänder [...] Ein langer, dürrer Kerl war das, mit buschigen Augenbraunen, Säuferaugen, die ein bißchen schielten, öligem Haar, knochiger Nase und einem Schwanz, so lang, daß er ihm, laut Gerüchten, bis übers Knie hing...und das, so sagten die Leute, wäre auch der Grund, warum Slavitzki denselben stets mit einem Gummiband am Schenkel festgeschnürt hätte.<sup>145</sup>

Max scoprirà ben presto, a sue spese, che i pettegolezzi della gente corrispondono a verità e diventerà vittima di regolari violenze sessuali da parte del patrigno: il tratto grottescamente esagerato si carica così di un'equivocabile componente di puro orrore.<sup>146</sup> Portatore di una sessualità deviata, ancor peggio che bestiale, "verdorben und verderbenbringend",<sup>147</sup> non è però l'ebreo, ma un tedesco di origini polacche che si affretterà a indossare la camicia bruna non appena i tempi saranno maturi per farlo.

All'estremità opposta dell'asse dello stereotipo sessuale rovesciato si colloca un'immagine evocata con insistenza dal colloquio tra Frau Holle (la vedova di Günter Holle) e Max Schulz. In fuga dall'armata rossa, dopo aver evacuato il campo di sterminio di Laubwalde (e "liquidato" i prigionieri rimasti), il protagonista e altri membri delle SS cadono vittima di un'imboscata dei partigiani da cui Max, insieme al suo superiore Hans Müller, si salva per miracolo. Nel racconto che Schulz fa a Frau Holle di questi eventi egli ripete più volte di aver visto i cadaveri dei suoi compagni evirati ed entra a un certo punto nei dettagli, lasciandosi andare a una singolare metafora, per soddisfare la malsana curiosità della sua interlocutrice:

---

<sup>145</sup> Edgar Hilsenrath, *Der Nazi & der Friseur*, op. cit., p. 17: "Anton Slavitzki, lo stupratore di bambini [...]. Era un tipo lungo e sottile, con sopracciglia cespugliose e un paio d'occhi gonfi, leggermente obliqui, il naso ossuto, i capelli oleosi e un uccello così lungo che, si diceva, gli arrivava più giù delle ginocchia; ragion per cui se lo legava alla coscia con un elastico."

<sup>146</sup> Nell'immagine si insinua, come tanto spesso avviene nel romanzo, un dato ridicolo: quell'elastico usato per tenere legato il pene smisurato alla gamba mescola un sorriso allo stupore attonito suscitato dal particolare fisico mostruoso.

<sup>147</sup> Sander L. Gilman, *Der jüdische Körper: Gedanken zum physischen Anderssein der Juden*, op. cit.; qui p. 174: "corrotta e che corrompe".

„[...] es lagen nur Tote auf dem verschneiten Waldweg. Ich kratzte den Schnee von den Gesichtern herunter...von einigen nur...auch von ihren Körpern...entdeckte schließlich Günter...Günter ...ohne Schädeldecke und ohne Schwanz.“  
 „Wie sah Günter aus... ohne Schwanz?“ fragte Frau Holle.  
 „So wie eine menstruiende Frau“, sagte Max Schulz...„mit einem roten Loch zwischen den nackten Beinen.“<sup>148</sup>

Un altro modo per smascherare il funzionamento dello stereotipo antisemita e promuovere una presa di distanza critica del lettore passa attraverso l'espressione manifesta, aperta, inequivocabile della logica razzista che lo sottende e della fondamentale ignoranza su cui il pregiudizio si basa, per innescare poi il suo dirompente potenziale distruttivo. La narrazione ripropone quindi, in forma non mediata da commenti esterni e riflessioni, le esternazioni pregne di credulità e superstizione di vari personaggi che si fondono con convinzioni antisemite. Il quadro che emerge è quello di una visione stereotipica dell'ebreo, per certi versi volutamente semplificata ed esagerata allo stesso tempo, che mette in scena in maniera esplicita la propria absurdità. Anche in questo caso il prodotto di questa operazione è quel particolare riso del lettore che riconosce il ridicolo nello stereotipo, ma non può perdere di vista (non fosse altro che per l'onnipresente voce di Max Schulz, che ne parla di continuo) le conseguenze fatali dell'antisemitismo. Esemplare, in tal senso, il discorso sulla circoncisione – di per sé momento essenziale di iscrizione nel corpo di un segno tangibile ed irreversibile dell'alterità dell'ebreo.<sup>149</sup> Quando il piccolo Itzig, a otto giorni dalla sua nascita,

<sup>148</sup> Edgar Hilsenrath, *Der Nazi & der Friseur*, op. cit., p. 128: ““[...] Sul sentiero innevato c'erano solo morti. Grattai la neve dalle loro facce...solo da alcune...e anche dai loro corpi...scoprì alla fine Günter... Günter... senza calotta cranica e senza uccello”. “Che aspetto aveva Günther...senza uccello?” domandò Frau Holle. “Come una donna mestrata” disse Max Schulz. “Un buco rosso tra le gambe nude.””

<sup>149</sup> Gli studi di stampo (pseudo)scientifico che, a partire dalla seconda metà del XIX secolo, si propongono di definire le caratteristiche peculiari della “razza” ebraica muovono da una mutata concezione dell'ebreo e della sua natura deviante rispetto alla norma. Se, nei secoli precedenti, la diversità era essenzialmente riconducibile alla confessione religiosa e poteva essere potenzialmente superata attraverso la conversione, l'emergere del discorso razziale è indice di una nuova visione, secondo cui l'alterità dell'ebreo ha un carattere non modificabile e risiede nello spirito e nel corpo, che dello spirito è espressione. In questo contesto diversi studiosi lavorano per stabilire quali siano gli elementi fisici che esprimano in modo visibile una diversità ora percepita come immutabile, definitiva. La circoncisione viene incontro all'esigenza di trovare un segno concreto dell'alterità dell'ebreo, ne è la prova inconfutabile e marchio allo stesso tempo questo corpo “altro” come danneggiato, menomato, inferiore. (A questo proposito cfr. Sander L. Gilman, *Der jüdische Körper: Gedanken zum physischen Anderssein der Juden*, op. cit., e Id., *Freud, Race and Gender*, Princeton, N. J., Princeton U. P., 1993, in particolare pp. 59-60). Il ruolo centrale della circoncisione come duplice segno di costruzione di un'identità ebraica e di *attribuzione*, dall'esterno, di un'identità negativa è sottolineato, in *Der Nazi & der Friseur*, dalla comparsa ricorrente di questo tema, cui viene evidentemente accordata un'attenzione tutta particolare. Nelle prime pagine del romanzo Max Schulz si dilunga sul significato simbolico del rito, per poi raccontare dettagliatamente la scena del colloquio tra Hilda (la domestica di casa Finkelstein) e Minna sull'argomento; il lettore apprende poi del rocambolesco tentativo di circoncidere il piccolo “ariano purissimo” messo in atto dalla madre e dai cinque possibili padri, nonché della disperata e surreale difesa del neonato che si sottrae alle mani degli adulti. Sarà poi Max, ormai adulto e sterminatore, a sottoporsi all'operazione per rendere credibile la nuova identità adottata. Nel finale originario del romanzo, pubblicato nelle edizioni americana, inglese, francese e italiana nei primi anni '70, la storia di Max non si conclude con la morte del protagonista, ma descrive il suo

come vuole la tradizione, viene circonciso, Minna Schulz, la madre di Max, è in casa Finkelstein per aiutare la domestica – “l’allampanata Hilda” – con i preparativi della festa. Tra un bicchierino di grappa e l’altro, le due si scambiano commenti e impressioni sul rituale in corso:

„Was soll schon los sein? Unser kleiner Itzig ist heute acht Tage alt. Deshalb wird ihm heute das Schwänzchen abgeschnitten! Das ist so bei den Juden. Immer am achten Tag nach der Geburt.“

„Das ist ja furchtbar“, sagte meine Mutter. „Da wird der Kleine ja nicht mehr pinkeln können...und später auch nicht mehr ficken.“

„Gar nicht so furchtbar“, sagte die dürre Hilda. „Das Schwänzchen wächst ja wieder nach.“ Und dann erklärte die dürre Hilda meiner Mutter, wie das vor sich ging: „Hör mal, Minna“, sagte die dürre Hilda, „das ist nämlich so: Da ist so ein Kerl, den nennen sie den ‚Mohel‘. Der hat ein langes Messer, das an beiden Seiten geschliffen ist. Damit schneidet er dem kleinen Juden das Schwänzchen ab. Dann murmelt er ein paar Zaubersprüche, und der abgeschnittenen Schwanz wächst dann wieder nach...weder zu lang noch zu kurz...gerade die richtige Länge...dafür besonders dick und kräftig. Deshalb der Kindersegen der Juden.“<sup>150</sup>

In questo passaggio affiorano due componenti dello stereotipo preso di mira dal romanzo e qui sviscerato come ridicolo, al lettore, per bocca degli stessi antisemiti; al riferimento a una potenza sessuale particolarmente sviluppata si accompagna un altro motivo, vecchio di secoli, della stigmatizzazione dell’ebreo e della sua presunta alterità. La personalissima spiegazione data da Hilda della circoncisione rielabora in modo estremamente libero le parole di Chaim Finkelstein, deformandone il senso in base all’antica credenza secondo cui gli ebrei sarebbero dotati di misteriosi poteri magici.<sup>151</sup> E se i compagni di gioco del piccolo Max lo scambiano, per ovvi (!) motivi per Itzig, e lo accusano di stregare il pallone, questo pregiudizio sembra

---

confronto con Dio. In un punto dell’opera che è insieme conclusione (aperta – ma su questo avremo modo di ritornare) e culmine di tutta la storia narrata, affiora ancora una volta, limpido e netto, il riferimento alla circoncisione “usurpata” dal carnefice: al cospetto dell’Altissimo Max constatata infatti che gli è ricresciuto il prepuzio.

<sup>150</sup> Edgar Hilsenrath, *Der Nazi & der Friseur*, op. cit., p. 11: ““Vuoi sapere cos’è tutto questo trambusto? Il piccolo Itzig oggi compie otto giorni. E gli tagliano il pisellino. Gli ebrei hanno questa usanza. Sempre all’ottavo giorno dopo la nascita”. “Ma è spaventoso!” disse mia madre “Il piccolo non potrà mai più fare pipì come si deve e un domani non potrà scopare”. “Oh, non è così spaventoso”, disse l’allampanata Hilda. “Il pisellino poi gli ricresce”. A questo punto l’allampanata Hilda spiegò a mia madre come si svolgeva la cerimonia. “Stai bene a sentire, Minna” disse l’allampanata Hilda. “Succede questo: c’è un tizio, che chiamano il mohel. Ha un lungo coltello affilatissimo su entrambi i lati. Con questo coltello trancia il pisellino al piccolo ebreo. Poi mormora alcune formule magiche, dopo di che il pisellino tagliato ricresce...né troppo lungo né troppo corto...esattamente della lunghezza giusta...ma particolarmente grosso e vigoroso. Ecco perché gli ebrei sono benedetti da così tanti bambini””. Anche questo discorso di superstizione e pregiudizio trova un contrappunto che ne mette impietosamente in luce la limitatezza e l’assurdità, sottolineandone il carattere ridicolo e allo stesso inquietante per la radicalità della prevenzione nei confronti degli ebrei: Max Schulz spiega al lettore di essersi documentato sull’argomento e apre questo episodio raccontando del valore sacro che la circoncisione, simbolo dell’alleanza tra Dio e il suo popolo eletto, ha nella tradizione ebraica (Edgar Hilsenrath, *Der Nazi & der Friseur*, op. cit., p. 10).

<sup>151</sup> Bein sottolinea che in epoca medioevale si riteneva che gli ebrei avessero poteri insieme magici e demoniaci, in quanto incarnazione dell’anticristo; essi furono così vittima delle stesse fobie che scatenarono le persecuzioni alle streghe; cfr. Alex Bein, *Die Judenfrage. Biographie eines Weltproblems*, Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt, 1980, in particolare pp. 136-137.



offrire la perfetta spiegazione per il “curioso” aspetto fisico del nostro antieroe: “Wenn ich das meinem Stiefvater Slavitzki erzählt hätte, dann hätte er nur gesagt: Na, was hab ich dir gesagt! Spiel nicht mit dem Itzig. Der hat dich verhext. Ist doch klar. Wieso hat er dein blondes Haar? Und du sein schwarzes? Und deine gerade Nase? Und du seine krumme? Von den Augen, Lippen und Zähne gar nicht zu reden...”<sup>152</sup>

L’inconsistenza della posizione di Slavitzki viene sottolineata in modo ancora più evidente dall’appello al buon senso formulato subito dopo da Chaim Finkelstein, che consola il piccolo Max con le parole che abbiamo già avuto modo di citare. Il procedimento che accosta un’affermazione senza veli del pregiudizio antisemita a una semplice e disarmante ragionevolezza – in modo da far risaltare, inequivocabile, l’immensità dell’abisso che li separa e da punire il primo con una risata di scherno – è una delle strategie di cui il testo si serve spesso nella sua lotta alle argomentazioni razziste. Slavitzki, barbiere come Finkelstein, gestisce un’attività traballante; i clienti si rivolgono sistematicamente alla concorrenza dirimpettaia e il motivo, secondo il patrigno del protagonista, è sotto gli occhi di tutti: “„Wenn das so weitergeht, Minna“, sagte Slavitzki, „dann können wir einpacken. Diese Stadt ist vollkommen verjudet. Und wo lassen sich die Juden die Haare schneiden? Beim Chaim Finkelstein. Weil das auch ein Jude ist. Ist doch klar?“”.<sup>153</sup> Prende avvio così uno scambio di battute in cui Minna contrappone con implacabile, schematica, semplicissima coerenza ai vaneggiamenti di Slavitzki dati di fatto concreti – numeri e un ragionamento aritmetico che staccano in modo plateale con le accuse antisemite – e una logica ridotta ai minimi termini, tanto è elementare, si scontra con i luoghi comuni suggeriti dal razzismo.<sup>154</sup> E quando la donna fa notare che anche i cristiani che abitano da quelle parti preferiscono farsi servire da Chaim Finkelstein, Slavitzki ricorre alla sua argomentazione preferita:

„Dann hat er sie verhext“, sagte Slavitzki. „Sonst wären die dort keine Stammkunden! Sonst kämen die zu mir!“

Meine arme Mutter schüttelte wieder den fetten Kopf. „Das glaub ich nicht, Anton. Denn sonst würde der katholische Schuster Hans Baumeister von der nächsten Straßenecke nicht so’n Bombengeschäft machen...trotz der jüdischen Konkurrenz von vis-à-vis. Die Kunden in der

---

<sup>152</sup> Edgar Hilsenrath, *Der Nazi & der Friseur*, op. cit., p. 29: “Se avessi raccontato tutte queste cose al mio patrigno, lui avrebbe detto solo: “Beh, che t’ho detto?! Non giocare con quell’Itzig. Ti ha stregato. È evidente. Com’è che lui ha i tuoi capelli biondi? E tu i suoi capelli neri? E il tuo naso dritto? E tu il suo naso a becco? Per non parlare degli occhi, delle labbra e dei denti...””

<sup>153</sup> *Ivi*, p. 25: “Se continua così, Minna” disse Slavitzki “possiamo anche fare i bagagli. Questa città è piena di ebrei. E dove vanno a farsi tagliare i capelli? Da Chaim Finkelstein. Perché è ebreo pure lui. È chiaro, no?”

<sup>154</sup> In città, replica la madre di Schulz, di ebrei ce ne sono solo 99; 90 di loro vivono nello stesso quartiere dove si trova il salone di Slavitzki, e più precisamente 53 nella Goethestraße e 37 nella Schillerstraße. Non pochi, certo, commenta Minna, ma neppure così tanti come lamenta il suo convivente. Con ciò non si intende sostenere che la figura di Minna sia estranea ai pregiudizi antisemiti (è decisamente vero, anzi, il contrario): in questa scena le viene affidato – in via eccezionale e in modo del tutto funzionale – il ruolo di contrappunto satirico alle uscite del convivente.

Goethestraße und in der Schillerstraße lassen sich nicht von den Juden verhexen. Die erwarten bloß für ihr gutes Geld...anständige Bedienung.“

„Und was soll das heißen?“ fragte Slavitzki lauernd.

„Das soll heißen“, sagte meine Mutter langsam...„daß der Chaim Finkelstein ein besseres Geschäft macht als du...weil er ein besserer Friseur ist! Der pinkelt auch nicht ins Waschbecken! Und der schneidet auch keine Treppen!“<sup>155</sup>

Le formule misteriose delle preghiere che si trasformano nel veicolo – incomprensibile, dunque sospetto e temibile – di una specie di incantesimo rappresentano il punto di contatto e fusione di due convinzioni antisemite; l’idea di poteri sovranaturali (e demoniaci) dell’ebreo si abbina qui al particolare pregiudizio che colpisce la lingua “altra” utilizzata per riti e preghiere: l’ebraico. La lingua diventa sovente, nella visione antisemita e nella sua ricerca spasmodica di indizi incontrovertibili che permettano di individuare la diversità (negativa) dell’ebreo, una preziosa freccia nell’arco razzista laddove altri criteri di riconoscibilità dovessero dimostrarsi inaffidabili. L’aspetto fisico peculiare dell’ebreo, influenzato e definito da un “modo di pensare” prettamente ebraico trova nella “parlata ebraica” un’espressione udibile. Anche quando all’ebreo riusciva di dissimulare i suoi tipici tratti fisionomici e la sua andatura inconfondibile (questa capacità di mimetizzarsi era un’altra delle caratteristiche che il composito e spesso contraddittorio “credo” antisemita attribuiva agli ebrei) era il suo strano e singolare modo di parlare a rivelare la sua alterità. Il pregiudizio antisemita accusa l’ebreo sia di servirsi di una sorta di “lingua segreta”, come pure di esprimersi in modo peculiare, con una pronuncia veloce e al contempo strascicata, allo scopo di non farsi comprendere dagli altri e di poter così realizzare, indisturbato, i suoi propositi di inganni e imbrogli.<sup>156</sup>

Pure su questo terreno si afferma e si conferma il gusto per il rovesciamento che attraversa tutto il romanzo. Il modo di parlare “distorto” che tramuta in domanda ogni risposta attribuito all’ebreo diventa, al pari dei già menzionati attributi fisici, caratteristica dell’ariano Max:

„Und was willst du mit deinem Dachschaden auf dem Gymnasium?“ fragte meine Mutter. „Du bleibst weiter auf der Volksschule.“

„Kommt nicht in Frage“, sagte ich zu meiner Mutter.

„Warum?“ fragte meine Mutter.

---

<sup>155</sup> Edgar Hilsenrath, *Der Nazi & der Friseur*, op. cit., pp. 25-26: ““Deve averli stregati!” esclamò Slavitzki. “Altrimenti non andrebbero tutti lì! Verrebbero da me!” La mia povera mamma scosse di nuovo il testone. “Non credo, Anton. Perché in tal caso Hans Baumeister, il ciabattino qui accanto, che è cattolico, non farebbe affari d’oro...nonostante la concorrenza ebraica dall’altra parte della strada. I clienti della Goethestrasse e della Schillerstrasse non si lasciano stregare dagli ebrei. È che per i loro soldi, che sono soldi buoni...si aspettano un buon servizio”. “E con questo cosa vorresti dire?” domandò Slavitzki fissandola con aria minacciosa. “Dico”, rispose mia madre lentamente “che Chaim Finkelstein fa affari migliori rispetto a te perché è un barbiere migliore! E per di più non piscia nel lavandino! E quando taglia i capelli non gli fa le scalette!”

<sup>156</sup> Klaus Hödl, *Die Pathologisierung des jüdischen Körpers. Antisemitismus, Geschlecht und Medizin im Fin de Siècle*, op. cit., p. 179.

„Warum nicht?“ sagte ich.

„Du redest wie ein Jude“, sagte meine Mutter. „Deine Antworten sind verdreht. Wer bist du eigentlich?“<sup>157</sup>

Non manca il riferimento ai pregiudizi legati allo yiddish,<sup>158</sup> lingua della quotidianità degli ebrei orientali, che fanno la loro comparsa capovolti e con segno opposto. La concezione di ispirazione antisemita (ma interiorizzata e fatta propria anche da buona parte della borghesia ebraica tedesca), secondo cui lo yiddish sarebbe una specie di forma imbastardita del medio-alto tedesco da cui trae origine e inferiore, quanto a prestigio e potenzialità espressive, rispetto all'*Hochdeutsch* (l'“alto tedesco” contemporaneo, ovvero il tedesco standard) viene radicalmente rivista. A casa del compagno di giochi preferito di Max si parla yiddish (i genitori di Itzig sono di origini galiziane) e Chaim Finkelstein spiega al protagonista il particolare valore di questa lingua: “Jiddish ist eine Art Mittelhochdeutsch, eine Sprache, die dem deutschen Wesen verwandter ist als unser Hochdeutsch, das ja im Grunde nur – wie mir der Herr Friseur Chaim Finkelstein erklärte – „ein verhunztes, zersetztes, hochgestochenes Jiddisch ist.“<sup>159</sup>

Quel gioco delle parti che mette in discussione la visione antisemita, facendo sì che sia Max Schulz a incarnare quasi alla perfezione, in molte delle sue varie sfaccettature,

---

<sup>157</sup> Edgar Hilsenrath, *Der Nazi & der Friseur*, op. cit., p. 31: ““Cosa vuoi andarci a fare, al ginnasio, col tuo cervello bacato?” domandò mia madre. “Te ne resti alle elementari”. “Nemmeno per sogno” dissi. “Perché” chiese mia madre. “E perché no?” dissi. “Parli come un ebreo”, disse mia madre. “Le tue risposte sono distorte. Chi sei, tu, veramente?”” Non che lo stesso Schulz non condivida questo pregiudizio: più avanti nel romanzo il protagonista, dopo aver assunto l'identità di Itzig Finkelstein, decide di imbarcarsi su uno dei trasporti illegali alla volta della Palestina; alla reazione entusiasta di Max Rosenfeld, un conoscente che lo aveva consigliato in tal senso, Schulz se ne esce con un commento che non lascia dubbi: “Max Rosenfeld ist ganz aufgeregt. „Sie wollen also mitkommen!“ Das ist eine Frage mit einem Ausrufezeichen. Antwort zugleich. Typisch jüdisch.” (*Der Nazi & der Friseur*, p. 216: “Max Rosenfeld è tutto eccitato. “Allora vuole venire con me!” È una domanda con un punto esclamativo, è allo stesso tempo una risposta. Una cosa tipicamente ebraica”).

<sup>158</sup> Basato su un dialetto alto-tedesco, scritto in alfabeto ebraico e ricco di parole d'origine ebraica, aramaica e slava, parlato dalle comunità degli ebrei ashkenaziti, l'yiddish è una lingua spuria, che fa dell'incontro fertile con altri idiomi, del meticcio, la sua caratteristica principale e riflette con le sue produttive contaminazioni le fasi della diaspora di coloro che lo hanno parlato e lo parlano. Leo Rosten, che ha compilato uno spassoso dizionario delle singolari interazioni tra inglese e yiddish negli Stati Uniti, ne fornisce un'immagine fulminante: “Yiddish is the Robin Hood of languages. It steals from the linguistically rich to give to the fledgling poor. It shows not the slightest hesitation in taking in house guests – to whom it gives free room and board regardless of genealogy, faith, or exoticism”; Leo Rosten, *The joys of Yiddish*, New York, McGraw-Hill, 1968, p. xviii. Anche quando parla tedesco, l'ebreo di lingua yiddish si distingue negativamente, nella logica dello stereotipo, per una pronuncia particolare e inconfondibile (*mauscheln*).

<sup>159</sup> Edgar Hilsenrath, *Der Nazi & der Friseur*, op. cit., p. 28: “Lo yiddish è una specie di medio-alto tedesco, una lingua che ha più affinità con la nostra indole germanica rispetto all'alto tedesco, che fondamentalemente è – come mi spiegò una volta il signor barbiere Chaim Finkelstein – “uno yiddish storpiato, disgregato e pretenzioso””. Hödl sottolinea che lo yiddish era, nella quotidianità delle comunità ebraiche dell'Europa orientale, essenzialmente riconducibile alla sfera delle attività femminili, mentre l'ebraico, ovvero la lingua sacra dello studio delle Scritture e delle celebrazioni religiose, era appannaggio degli uomini. L'impiego dello yiddish diventa così ulteriore segnale, nel sistema del pregiudizio, della natura effeminata dell'ebreo; cfr. Klaus Hödl, *Die Pathologisierung des jüdischen Körpers. Antisemitismus, Geschlecht und Medizin im Fin de Siècle*, op. cit., pp. 182-187.

l'immagine che la concezione razzista ha costruito dell'ebreo, quasi a mantenere la promessa contenuta nel suo aspetto da caricatura, si estende anche ad altri attributi.

La relazione d'amicizia che lo lega a Itzig e alla sua famiglia, ad esempio, è all'insegna di un vero e proprio sfruttamento parassitario: ospite fisso dei Finkelstein, Max apprende l'yiddish, insieme alle preghiere e alle tradizioni che scandiscono la loro quotidianità di ebrei praticanti (tutte conoscenze, queste, che si riveleranno estremamente preziose quando, una volta finita la guerra, al carnefice viene la brillante idea di farsi passare per vittima). Il giovane Max, inoltre, ricava dal rapporto con il coetaneo e vicino di casa ebreo una serie di vantaggi molto pratici (Itzig gli permette di copiare durante i compiti in classe, gli spiega e rispiega argomenti non compresi) e lo imita in tutte le sue iniziative, scegliendo di frequentare lo stesso ginnasio, di dedicarsi alla scrittura di poesie come l'amico, di imparare il mestiere di barbiere nel salone di Chaim Finkelstein. Ciò che Itzig riceve in cambio, da questo rapporto, è ben altro: Max gli insegna a catturare e torturare i topi, a giocare a biglie, a tagliare in due i vermi per stare a contemplare come le loro due metà continuino a muoversi.<sup>160</sup> Il parassita si insedia nell'organismo ospite traendone ogni sorta di beneficio per poi condurlo alla rovina; l'arianizzazione del salone di Chaim Finkelstein, su cui Max aveva messo gli occhi da tempo, non riesce per un'"avversità del destino" (durante quella che i nazisti ribattezzarono la "notte dei cristalli" il fuoco appiccato alla sinagoga di Wieshalle si propaga agli edifici vicini, distruggendo anche il negozio) e sarà proprio il protagonista, come detto, a massacrare l'amico d'infanzia e i suoi genitori.

Deicida durante la guerra,<sup>161</sup> Max Schulz torna in Germania per rifarsi una vita e, con un nome e un'identità nuovi, si inventa borsanerista nella Berlino del '46/'47. Il protagonista si rivela abile commerciante (potevamo forse aspettarci altro da lui?) e sa far rendere al meglio il capitale iniziale dei denti d'oro che è riuscito a salvare dal lager di Laubwalde. Gli affari

---

<sup>160</sup> Edgar Hilsenrath, *Der Nazi & der Friseur*, op. cit., pp. 26-27. Il romanzo mostra qui di lavorare su più livelli: Stephan Braese interpreta questa particolare amicizia, che garantisce un vantaggio del tutto univoco, come uno degli elementi che mettono radicalmente in discussione il mito di una simbiosi tra ebrei e tedeschi prima della seconda guerra mondiale; cfr. Stephan Braese, *Wider den Mythos von deutsch-jüdischen Symbiose – Edgar Hilsenrath „Der Nazi & der Friseur“* (1977), in Id., *Die andere Erinnerung. Jüdische Autoren in der westdeutschen Nachkriegsliteratur*, Berlin, Philo Verlagsgesellschaft, 2001, pp. 429-484 e Id., *Friseur Finkelstein hält eine Rede: Zur Zionismus-Kritik in Edgar Hilsenraths Der Nazi & der Friseur*, in Aa.Vv., *Jüdischer Almanach des Leo Baeck Institutes*, Frankfurt a. M., Jüdischer Verlag im Suhrkamp Verlag, 1997, pp. 97-106.

<sup>161</sup> Questo episodio surreale, impastato di umorismo nero, è tanto importante da fare una doppia comparsa nella narrazione: Max lo riporta direttamente al lettore, rispettando la giusta sequenza temporale della ricostruzione che sta facendo della sua vita, quando parla dei primi anni della guerra, e ne parla anche a Frau Holle. A rivolgersi contro l'"ariano purissimo" è così ora l'accusa più odiosa e antica alla base dell'odio antisemita. Nell'inverno del 1939, in Polonia, Max Schulz e un suo superiore trascinano due ebrei in un cimitero per ucciderli, ma sbagliano camposanto (!) e si ritrovano in un cimitero cristiano con tanto di crocefisso parlante. Da una delle croci sulle tombe Gesù si rivolge infatti ai nazisti per difendere le due vittime, ma riceve un paio di pallottole nello stomaco dall'ufficiale, per poi essere finito da Schulz, "che in queste cose è più bravo" (cfr. Edgar Hilsenrath, *Der Nazi & der Friseur*, op. cit., pp. 68-69 e p. 109).

prosperano sempre più fino a quando un improvviso rovescio della fortuna non lo porta a perdere tutto e a decidere di trasferirsi in Palestina. Facendo riferimento proprio a questa sua “attività imprenditoriale”, lo Schulz-narratore attira l’attenzione sul carattere profondamente stereotipico della sua figura, assurda ed esagerata realizzazione delle aspettative antisemite da parte di un ex rappresentante delle SS; parlando a Itzig, la vittima cui ha strappato la vita e il nome, il narratore commenta:

Schade, daß du den jüdischen Schwarzhändler Itzig Finkelstein nie gekannt hast! Itzig Finkelstein in Berlin. Itzig Finkelstein...der, mit dem schwarzen Mercedes. Das war ne Type, sag ich dir. Den haben sie aus dem Stürmer aus der Mottenkiste geholt, die alten Nazis. Einfach rausgeholt aus der Mottenkiste. Mit dem Bild des Itzig auf den Titelblatt. Haben den Itzig dann ausgeschnitten. Und nach Berlin gebracht. Stellten ihn auf den Schwarzmarkt hin. Und legten ihn in das Bett einer blonden Gräfin.<sup>162</sup>

Max Schulz dà inoltre prova di un’altra delle caratteristiche ascritte all’ebreo dai pregiudizi antisemiti: quell’estrema capacità di adattarsi ai vari contesti in cui si trova a vivere<sup>163</sup> e, soprattutto, di mimetizzarsi in modo tale da non farsi riconoscere nella sua fondamentale, irriducibile diversità. Se infatti, a partire dal XIX secolo, si afferma con successo crescente l’idea di un’alterità sostanziale e permanente degli ebrei, inscritta in modo indelebile in una razza e uno spirito “altri” che trovano espressione in un certo tipo di fisionomia di cui abbiamo già parlato, permane la convinzione che uno dei tratti salienti della diversità dell’ebreo consista nella capacità di modificare il proprio corpo in maniera tale da mescolarsi alla popolazione del paese in cui vive.<sup>164</sup>

Nel suo studio *Die Juden und das Wirtschaftsleben* (1911) l’economista Werner Sombart fornisce un esempio fulminante dell’immagine del corpo dell’ebreo come segno della sua spiccata capacità di adattamento, che rimane nondimeno legata a una diversità essenziale su cui non si può incidere:

---

<sup>162</sup> Edgar Hilsenrath, *Der Nazi & der Friseur*, op. cit., p. 227: “È un peccato che tu non abbia mai conosciuto il borsaro nero Itzig Finkelstein! Itzig Finkelstein a Berlino. Itzig Finkelstein...quello con la Mercedes nera...Era un tipo in gamba, te lo dico io. Lo sono andati a ripescare pari pari dalle pagine dello “Stürmer”, i vecchi nazisti. Hanno tirato fuori lo “Stürmer” dalla naftalina. Con la foto di Itzig in prima pagina. Poi hanno ritagliato Itzig dalla prima pagina e lo hanno mandato a Berlino. Lo hanno piazzato in mezzo al mercato nero. E dopo lo hanno messo nel letto di una contessa bionda.”

<sup>163</sup> La straordinaria abilità di ambientarsi è anche e prima di tutto capacità, molto pratica e concreta, di adattarsi alle più diverse (ed estreme) condizioni climatiche; cfr. Klaus Hödl, *Die Pathologisierung des jüdischen Körpers. Antisemitismus, Geschlecht und Medizin im Fin de Siècle*, op. cit., pp. 250-252.

<sup>164</sup> Sottolinea Gilman che mentre diversi studi, a cavallo tra la fine del XIX e l’inizio del XX secolo, prendono atto di come ebrei tedeschi e austriaci assimilati si avvicinino sempre più all’ideale fisico previsto dalla società (con quei capelli biondi e occhi azzurri che ritroviamo nell’aspetto di Itzig Finkelstein), si rafforza anche la convinzione della (subdola) diversità dell’ebreo – che sa dissimulare se stessa e sottrarsi alla constatazione dello sguardo – e si moltiplicano sia gli sforzi per individuare indizi inoppugnabili di questa alterità, sia, per reazione, rappresentazioni fortemente stereotipiche della presunta fisionomia “ebraica”, come quelle diffuse dalla propaganda nazista. Cfr. Sander L. Gilman, *Der jüdische Körper: Gedanken zum physischen Anderssein der Juden*, op. cit., pp. 172 ss.

Die Triebkraft der jüdischen Anpassungsfähigkeit ist natürlich die Idee eines Zwecks oder Ziels als Ende aller Dinge. Sobald der Jude sich entschieden hat, welche Richtung er verfolgen will, ist der Rest vergleichsweise einfach, und seine Beweglichkeit macht seinen Erfolg nur sicherer. Wie beweglich der Jude sein kann, ist wirklich erstaunlich. Er kann sich das Aussehen verleihen, das er am meisten erstrebt. [...] Die besten Beispiele stammen aus den Vereinigten Staaten, wo der Jude der zweiten oder dritten Generation schwerer vom Nichtjuden zu unterscheiden ist. Den Deutschen erkennt man nach noch so vielen Generationen; ebenso den Iren, Schweden, Slawen. Aber dem Juden ist es insoweit, als seine rassistischen Merkmale dies zulassen, gelungen, den Yankee-Typus zu imitieren [...].<sup>165</sup>

Max Schulz non si limita a sfruttare il suo aspetto fisico per assumere l'identità di Itzig Finkelstein, ma interviene sul proprio corpo per imprimervi due segni concreti che lo rendano riconoscibile come ebreo e come vittima – ovvero sopravvissuto del campo di concentramento: si fa circoncidere e nasconde il tatuaggio che tradisce la sua appartenenza alle SS con un numero che imita il marchio impresso sulla pelle dei prigionieri di Auschwitz.<sup>166</sup> Le conoscenze acquisite in gioventù frequentando la famiglia del suo amico di infanzia si rivelano preziose per recitare la nuova parte e dopo l'emigrazione in Palestina Max finisce con l'incarnare sempre più l'ideale di un ebreo “nuovo”, soldato e combattente pronto a lottare per la causa sionista e per la libertà dell'autodeterminazione. La vicenda del protagonista si sviluppa così in un crescendo paradossale che porta al culmine assurdo del finale: Max Schulz si è confuso talmente bene tra gli abitanti del neonato Stato di Israele che nessuno è stato mai sfiorato dal minimo dubbio circa la sua reale identità; non i colleghi di lavoro, non la moglie Mira (miracolosamente scampata da uno di quei massacri portati a termine da compagni di suo marito in Europa orientale), non il vecchio giudice in pensione Richter (che improvvisa una sorta di processo contro il finto Itzig Finkelstein), nonostante la confessione completa che lo stesso carnefice gli rende al termine del romanzo.

---

<sup>165</sup> *Ivi*, p. 175: “L'impulso alla base della capacità di adattamento ebraica è naturalmente l'idea di uno scopo o di un fine ultimo. Non appena l'ebreo ha deciso che direzione vuole seguire, il resto risulta, in confronto, semplice e la sua flessibilità rende ancora più certo il successo finale. È davvero sorprendente quanto flessibile possa essere un ebreo. Può assumere l'aspetto che desidera. [...] I migliori esempi si trovano negli Stati Uniti, dove è difficile distinguere l'ebreo di seconda e terza generazione da chi ebreo non è. I tedeschi sono ben riconoscibili anche a distanza di generazioni; lo stesso vale per gli irlandesi, gli svedesi, gli slavi. Ma nello stesso arco di tempo all'ebreo riesce – giacché le caratteristiche della sua razza lo consentono – a imitare il tipo Yankee [...].”

<sup>166</sup> Per approfondire il motivo e il significato delle operazioni sul corpo in relazione all'identità ebraica – da negare, celare o simulare artificiosamente – cfr. Jack Zipes “Operazioni” culturali tra ebrei e tedeschi, in Rita Calabrese (a c. di), *Dopo la Shoah. Nuove identità ebraiche nella letteratura*, Pisa, Edizioni ETS, 2005, pp. 83-96.

Max Schulz non è una figura reale,<sup>167</sup> né realistica: con il suo aspetto e la sua esistenza paradossale incarna molti di quei pregiudizi e miti antisemiti che nell'ambito del racconto, applicati all'ariano protagonista, dimostrano la loro artificiosità e vengono esposti alla critica del ridicolo. Questa constatazione non rende conto in modo pienamente esaustivo delle funzioni della figura principale del romanzo, ma assicura la dovuta attenzione a una componente essenziale dell'opera che fino a questo momento gli studi su *Der Nazi & der Friseur* si sono limitati a sfiorare, senza approfondire in modo adeguato. Una logica assurda, paradossale e contraddittoria come quella antisemita può essere combattuta al meglio con le armi dell'assurdo, del paradosso, della fusione di estremi evidentemente inconciliabili (torneremo su questo punto più avanti, parlando della relazione ambigua tra vittima e carnefice che prende forma nelle pagine del romanzo): la migliore forma di attacco è dunque quella che porta al riso.

Le occasioni per riflettere sull'antisemitismo e sulle sue estreme conseguenze non si esauriscono con una rivisitazione satirica dei suoi contenuti, ma fanno riferimento anche alla longevità dei pregiudizi e alla loro diffusione tanto ampia quanto perversa. Se non stupisce che personaggi assimilabili all'ideologia nazista come la madre di Max Schulz, il suo patrigno, i suoi compagni di scuola e delle SS accettino le mille declinazioni della concezione antisemita compaiono, nel romanzo, delle figure teoricamente "insospettabili" che dimostrano di condividere l'ampio spettro dei pregiudizi e di soggiacere alla loro carica virulenta.

Per essere un ebreo convincente Schulz non si limita a fare appello alle nozioni acquisite a casa Finkelstein, ma si prepara in modo completo, come abbiamo visto, liberandosi del prepuzio e procurandosi un tatuaggio "modello Auschwitz" nuovo fiammante. Quanto è grande il suo (!) stupore e disappunto quando, al cospetto della commissione chiamata a verificare l'effettiva identità ebraica di chi si dichiara ebreo, ma non ha documenti per dimostrarlo, non gli vengono richieste prove particolari, perché il suo volto da "Stürmer"

---

<sup>167</sup> Quando la realtà – si dice – supera la fantasia: Max Schulz non è esistito veramente, ma la pazzesca via che il "nostro" protagonista sceglie, nel romanzo, per sottrarsi alla giustizia è stata effettivamente percorsa. Nella sua recensione a *Der Nazi & der Friseur* Alfred Frankenstein ricorda il caso di un nazista che si era nascosto proprio in Israele, facendosi passare per un rifugiato ebreo; avrà pensato, come Max Schulz, evidentemente, che "nessuno ti verrà a cercare nella tana del lupo!" (*Der Nazi & der Friseur*, p. 215); cfr. Alfred Frankenstein, *Sonderbares Buch von Juden und Israel*, in "Israel Nachrichten", 12.9.1977. Braun riferisce a questo proposito un episodio interessante: dopo aver concluso la stesura del romanzo Edgar Hilsenrath ne racconta a un gruppo di amici l'intreccio. Uno dei presenti si alza all'improvviso, abbandona in gran fretta il locale dove si trovavano tutti riuniti per farvi ritorno poco dopo, tra le mani un ritaglio della rivista "The Jewish Echo" dell'8 ottobre 1948 che mostra all'autore. Hilsenrath vi legge la storia di Erich Hohn, ex-ufficiale delle SS che, dopo la fine della guerra, aveva assunto un'identità ebraica e il nome di Julius Israel Holm, si era spacciato per un sopravvissuto del lager ed era arrivato a farsi nominare vicepresidente della lega delle vittime delle persecuzioni naziste di Bamberg prima di essere scoperto e condannato a tre anni di carcere per crimini di guerra (cfr. Helmut Braun, *Ich bin nicht Ranek*, op. cit. pp. 171-172).

parla da solo.<sup>168</sup> Il carattere paradossale di questo episodio si basa naturalmente sul fatto che il lettore sa benissimo chi è in realtà l'uomo che si fa passare per Itzig Finkelstein e di quali orribili delitti si sia macchiato (anche perché il diretto interessato li ha descritti senza la minima reticenza nei capitoli precedenti), mentre i membri della commissione dimostrano evidentemente di ragionare in base agli stessi identici schemi di una Minna o di uno Slavitzki. Le sensate parole con cui Chaim Finkelstein aveva confortato il piccolo Max, bersaglio dello scherno razzista dei suoi compagni di gioco, sembrano e sono lontane anni luce. La scena fulminante della commissione che liquida Schulz senza fargli nemmeno calare i pantaloni e reagisce, si badi bene, *ridacchiando* di fronte all'ostinazione con cui il carnefice vuole a tutti i costi fornire prova della sua identità di vittima, nonostante abbia un aspetto così inequivocabilmente ebraico – *questa* scena denuncia, con la forza mordace della satira combinata con l'effetto straniante dell'assurdo, fino a che punto l'immagine artificiosa e stereotipica dell'ebreo costruita dall'antisemitismo e rafforzata anche dalla propaganda nazionalsocialista sia stata interiorizzata da tanti ebrei. I membri della commissione sono, in tal senso, in ottima compagnia, dato che nessuno in Palestina (e, poi, in Israele) avrà mai il minimo sospetto su Max Schulz. L'aspetto così marcatamente "ebraico", anzi, procura al nostro antieroe grattacapi di ben altra natura, quando comincia a lavorare nel salone di Schmuël Schmulevitch a Beth David. La signora Schmulevitch, un'ebrea tedesca dalle simpatie politiche alquanto sospette, che porta al collo l'onorificenza di un ordine tedesco, nutre un'aperta avversione nei confronti degli ebrei di origine orientale – incluso il marito, ebreo russo, che avverte Max Schulz della situazione e gli offre appoggio solidale.

Non c'è dunque da sorprendersi se, alle prese con la signora Schmulevitch, la faccia di Schulz sia più d'intralcio che altro: "Hab zu mir gesagt: „Itzig Finkelstein! Du mußt aufpassen! Du mußt verdammt aufpassen! Sie läßt dich zwar vorläufig in Ruhe. Aber man kann nie wissen...Du siehst jüdisch aus. Viel zu jüdisch. Obwohl das nicht stimmt. Aber sie glaubt es. Du hast ein Stürmergesicht.“"<sup>169</sup> Come spesso accade in questo romanzo la carica paradossale si fa più evidente proprio nei punti in cui vengono trattati temi particolarmente importanti e delicati. L'intento è quello di incrementare quanto più possibile l'effetto di denuncia cui mirano il tono satirico e le scelte grottesche, che trovano nel riso strozzato del lettore la manifestazione evidente delle loro potenzialità sovversive.

---

<sup>168</sup> Edgar Hilsenrath, *Der Nazi & der Friseur*, op. cit., pp. 177-178.

<sup>169</sup> *Ivi*, p. 305: "Mi sono detto: "Itzig Finkelstein! Devi stare attento! Devi stare maledettamente attento! Per ora ti lascia in pace. Ma non si sa mai...hai l'aspetto dell'ebreo. Hai troppo l'aspetto dell'ebreo, una faccia uscita pari pari dalle pagine dello "Stürmer.""



Rispetto al caso del controllo non eseguito sul “falso” Itzig Finkelstein, le convinzioni della signora Schmulevitch muovono un deciso passo in direzione di quella realtà cui Sander L. Gilman ha dedicato un ponderoso studio: “‘Jewish self-hatred’ (a term interchangeable with ‘Jewish anti-Judaism’ or ‘Jewish anti-Semitism’) is valid as a label for a specific mode of self-abnegation that has existed among Jews throughout their history.”<sup>170</sup> Forma – specifica e tuttavia paradigmatica – di un fenomeno più ampio, l’“odio di sé” ebraico è il frutto di quella volontà di integrazione con il gruppo dominante che contraddistingue la borghesia ebraica assimilata nell’Europa occidentale e, in particolare, in Germania e Austria. Il desiderio di entrare a fare parte della “norma” porta all’accettazione del sistema di costruzione identitaria del gruppo dominante che definisce il centro in base al margine, all’alterità. Chi, come ebreo, vuole abbandonare la sua condizione emarginata per assimilarsi assume e fa propri gli schemi di pensiero (antisemiti) che stabiliscono la diversità dell’ebreo per prendere, contemporaneamente, tutta la distanza possibile da quell’alterità così definita. Rafforzare la propria posizione di vicinanza al centro (ovvero al gruppo dominante e al suo spettro di valori e punti di riferimento) comporta anche il rifiuto di quell’alterità che ci si vuole lasciare alle spalle (ma che si continua a percepire, dolorosamente e inevitabilmente, come parte di sé – di qui l’espressione, appunto, “odio di sé”) e la proiezione di quelle caratteristiche che fondano la diversità su un nuovo gruppo percepito come “altro”. Questo, in sintesi, è il processo che si cela dietro l’antisemitismo della signora Schmulevitch, che è insieme pregiudizio e condanna di “un’ebrea prussiana che non riesce a dimenticare la Prussia”<sup>171</sup> nei confronti degli ebrei orientali.

L’estrema (e coerente) conseguenza delle convinzioni della signora porta a una riorganizzazione del salone dopo la morte del suo proprietario. Quando Max Schulz torna per la prima volta nel suo vecchio posto di lavoro dopo la scomparsa di Schmulevitch è il collega Jizchak Spiegel a illustrare il principio fortemente discriminatorio e antisemita della nuova disposizione delle poltrone, ora dotate di grossi numeri:

„[...] Sehen Sie: Der Friseursessel Nummer eins, der am Fenster, bester Friseursessel im Salon, Fensterplatz, verstehen Sie...der ist...für die deutschen Juden reserviert!“

„Ach so! Und Friseursessel Nummer zwei?“

„Für Juden aus anderen westeuropäischen Ländern.“

„Und Nummer drei?“

„Für die Elite der Ostjuden.“

„Und wer sind die, Herr Spiegel?“

„Die russischen und die lituanischen.“

<sup>170</sup> Sander L. Gilman, *Jewish Self-Hatred. Anti-Semitism and the Hidden Language of the Jews*, Baltimore-London, The Johns Hopkins U. P., 1986, p. 1.

<sup>171</sup> Edgar Hilsenrath, *Der Nazi & der Friseur*, op. cit., p. 304.

„Und Friseursessel Nummer vier?“  
„Für die übrigen osteuropäischen Juden. Außer den rumänischen.“  
„Und wo sitzen die rumänischen?“  
„Auf dem letzten Sessel der Ostjuden. Auf dem Sessel Nummer fünf.“  
Ich blickte Jizchak Spiegel entsetzt an.<sup>172</sup>

L'esasperata sistematicità di questa nuova organizzazione, il prussiano, rigoroso amore per la precisione e i numeri, l'applicazione inflessibile di un criterio di distinzione tra "sé" e "altro" in un contesto così banale e quotidiano, pongono in evidenza l'assurdità dell'odio di sé ebraico. Il riso che scaturisce da questa tagliente esagerazione satirica cammina sottobraccio con un parallelo agghiacciante che la regolamentazione della ripartizione e dell'uso dello spazio da parte di utenze di diversa "qualità" inevitabilmente suggerisce: ogni riferimento alle famigerate, minuziose e assurde norme naziste che impedirono progressivamente agli ebrei di usufruire di luoghi e strutture pubbliche come i mezzi di trasporto, le panchine nei parchi etc. *non* è puramente casuale. In questo modo il testo non espone solo al ridicolo un certo modo di pensare, ma allo stesso tempo mette in guardia sulla sua vera natura e attira l'attenzione sul fatto che il fratello gemello (siamese) dei pregiudizi di una signora Schmulevitch è quell'antisemitismo dalle radici antiche rifiorito a nuova vita e a nuove prospettive con l'ideologia nazista.

Se, come non manca di sottolineare *Der Nazi & der Friseur*, l'antisemitismo e i suoi pregiudizi hanno una lunga tradizione prima dalle persecuzioni organizzate dal regime nazista,<sup>173</sup> essi non scompaiono nel nulla dopo la disfatta con cui, per la Germania, si conclude la seconda guerra mondiale. Banditi dai discorsi ufficiali, continuano a vivere un'esistenza sotterranea, ma tenace, con cui Max Schulz, novello Itzig Finkelstein, deve ora fare i conti in un modo del tutto nuovo. Qui si apre un altro capitolo di quella che potremmo definire una commedia dell'assurdo, se non fosse per la pesante zavorra di orrore che non scompare mai dal piano narrativo. Il carnefice, vestiti i panni della vittima, combatte fieramente i pregiudizi antisemiti: di fronte alla commissione che non richiede prove particolari per confermare la sua identità ebraica si rifiuta di essere liquidato troppo in fretta, non vuole ricevere trattamenti di favore e inizia di propria iniziativa a elencare le feste

---

<sup>172</sup> *Ivi*, pp. 373-374: “[...] Vede, la poltrona numero uno, quella accanto alla finestra, la poltrona migliore del salone, capisce...quella è...riservata per gli ebrei tedeschi!” “Ah, ecco! E la poltrona numero due?” “Per gli ebrei che vengono dagli altri Paesi dell’Europa occidentale”. “E la numero tre?” “Per l’élite degli ebrei dell’Europa orientale”. “E chi sarebbero, signor Spiegel?” “I russi e i lituani”. “E la poltrona numero quattro?” “Per gli ebrei degli altri Paesi dell’Europa orientale. Esclusi quelli rumeni”. “E gli ebrei rumeni dove siedono?” “Nell’ultima poltrona riservata agli ebrei dell’Europa orientale, la numero cinque”. Guardai Jizchak Spiegel colmo d’orrore.”

<sup>173</sup> Il nazionalsocialismo traccia comunque uno spartiacque in una tradizione tristemente lunga: “Ever since the experience of National Socialist ideology and dictatorship, anti-Semitism has been understood as a social phenomena which serves as a paradigm for the formation of prejudices and the political exploitation of the hostilities that ensue from them”; Wolfgang Benz, *Anti-Semitism Research*, op. cit., p. 943.

ebraiche e a recitare preghiere; alle parole del medico compiacente che rimuove, insieme (!) alle tracce del tatuaggio delle SS, il suo prepuzio, per poi commentare soddisfatto: „Max Schulz! Das verstümmelte Glied...das paßt zu ihrem Gesicht”,<sup>174</sup> il protagonista vorrebbe replicare „Herr Doktor. Das sind antisemitische Vorurteile. Ich habe ja gar kein jüdisches Gesicht.“<sup>175</sup>

Dopo essersi affermato sul mercato nero, Max Schulz intreccia una relazione con la contessa Kriemhild von Hohenhausen, tanto apertamente antisemita quanto al verde e alla ricerca di un amante facoltoso. Per confutare con cognizione di causa gli argomenti della contessa, Schulz si documenta diligentemente sulla storia e le tradizioni ebraiche; lo scontro tra il protagonista e la sua amante si fa sempre più acceso, fino a culminare in un botta e risposta così estremo e schematico insieme (tanto nella struttura, quanto nei contenuti) da assumere il carattere e la valenza di una parodia:

Die Gräfin spottet zwar immer noch über meine Froschaugen, meine krumme Nase, meine Plattfüße, über meine Tätigkeit als Schwarzhändler, nennt mich einen minderwertigen Juden, klingelt ärgerlich nach dem Butler, läßt sich das ‚Zeitungsalbum‘ bringen, zeigt mir Ausschnitte des ‚Stürmers‘, des berüchtigten nationalsozialistischen, antisemitischen Hetzblattes von anno dazumal, sagt zu mir: „Sehen Sie diese Karikatur, Herr Finkelstein...so sehen die Juden aus...und sehen Sie nicht etwa so aus...oder nicht?“...wird aber immer unsicherer, da ich alles widerlege, was sie sagt...[...]

Die Gräfin sagt: „Krumme Nase! Der Herr Itzig Finkelstein!“

Ich sage: „Moses!“

Die Gräfin sagt: „Froschauge! Trotz Brille!“

Ich sage: „Jesus!“

Die Gräfin sagt: „Plattfüße! Trotz Wildlederschuhe!“

Ich sage: „Karl Marx!“

Die Gräfin sagt: „Rasierter Schädel, um sein Kraushaar zu verleugnen!“

Ich sage: „Sigmund Freud!“

Die Gräfin sagt: „Schwarzhändler!“

Ich sage: „Einstein! – Sehen Sie, Gräfin: das Fundament der abendländischen Zivilisation ruht auf den Schultern jüdischer Köpfe.“<sup>176</sup>

Sfruttando la qualità incisiva di un linguaggio laconico, ridotto veramente ai minimi termini, la forza espressiva della ripetizione che cattura il lettore con il suo ritmo martellante, ma,

---

<sup>174</sup> Edgar Hilsenrath, *Der Nazi & der Friseur*, op. cit., p. 173: “Max Schulz! Questo membro mutilato...si accorda benissimo con la sua faccia!”

<sup>175</sup> *Ibidem*: “Dottore. Questi sono pregiudizi antisemiti. Non ho assolutamente una faccia da ebreo!”

<sup>176</sup> *Ivi*, p. 193: “La contessa continua sì a sfozzarmi per i miei occhi da rospo, per il mio naso ricurvo, i miei piedi piatti, la mia attività di borsario nero, mi chiama ebreo di razza inferiore, suona rabbiosamente per chiamare il maggiordomo, si fa portare il suo album di ritagli di giornale, mi mostra ritagli dello ‘Stürmer’, il famigerato giornale nazionalsocialista e antisemita dei bei tempi andati, mi dice: “Guardi un po’ questa caricatura, Finkelstein...guardi come sono gli ebrei...e lei forse non ci somiglia?”...diventa però sempre più insicura quando ribatto a tutto ciò che dice [...] La contessa dice: “Naso a becco! Il caro signor Finkelstein!” Io dico: “Mosè!” La contessa dice: “Occhi da rospo! Nonostante gli occhiali!” Io dico: “Gesù!” La contessa dice: “Piedi piatti! Nonostante le scarpe scamosciate!” Io dico: “Karl Marx!” La contessa dice: “Cranio rasato! Per nascondere i capelli crespi!” Io dico: “Sigmund Freud!” La contessa dice: “Borsario nero!” Io dico: “Einstein! – vede, contessa, la base della civiltà occidentale poggia sulle spalle di teste ebraiche!”

soprattutto, applicando con perizia la legge combinata della semplificazione e dell'esagerazione così spesso praticata nel romanzo, questo passo offre un altro satirico quadro dei pregiudizi antisemiti. Il duello verbale tra Schulz e la contessa non assomiglia neanche lontanamente a un confronto dialettico, ma ricorda tanto uno stridulo e inconcludente litigio tra bambini: la forma si adatta in questo modo all'inconsistenza (meglio: all'assurdità) degli argomenti portati dai due contendenti e si carica di un'accentuata componente umoristica.<sup>177</sup>

Che il protagonista citi, tra l'altro, proprio quei Karl Marx e Sigmund Freud tanto invisibili all'ideologia nazista perché ritenuti responsabili di aver contaminato la cultura europea con i frutti guasti del marxismo e della psicoanalisi (ulteriore prova della natura deviante e degeneratrice dell'ebreo) dimostra quanto sia ancora ben radicata, in lui, la logica antisemita. Senza contare poi che, con il riferimento a una presunta superiorità intellettuale degli ebrei, Schulz si serve proprio di uno degli stereotipi antisemiti più diffusi. Il lettore ha così la conferma che Schulz, dopo la sua trasformazione, non ha abbandonato il suo fornito bagaglio di pregiudizi, ma li ha reinterpretati quel tanto che basta per adattarli alla nuova situazione in cui si trova a vivere. Non solo: ciò che parla, qui, per bocca di Max, è una pericolosa e sospetta tendenza<sup>178</sup> filosemita<sup>179</sup> che caratterizza spesso un "nuovo" atteggiamento verso gli ebrei nella Germania del dopoguerra.

---

<sup>177</sup> Il riso nasce, in questo caso come in tanti altri, dalla distanza che separa l'argomento trattato dal *modo* con cui esso viene affrontato, percepito come inaspettato e inadeguato allo stesso tempo. La forma espressiva adottata per rappresentare il conflitto Hohenhausen-Schulz/Finkelstein riduce la sostanza dei pregiudizi a parole-chiave che i due si gettano reciprocamente addosso: in questo modo il romanzo si serve – rendendola manifesta e denunciandola, quindi, agli occhi del lettore – della stessa tecnica della propaganda che trasformava i pregiudizi in vignette e slogan. Il fatto che sia proprio Max Schulz, reo confesso di sterminio, a sostenere con tanta appassionata convinzione la "causa" ebraica (per quanto, come vedremo tra breve, con armi discutibili) conferisce al passaggio una forte nota paradossale che introduce nel riso del lettore una robusta vena di inquietudine.

<sup>178</sup> Frank Stern sottolinea quanto sia inappropriato trattare il tema del filosemitismo nella Germania del dopo '45 in maniera schematica: l'idea di una contrapposizione manichea tra filosemitismo e antisemitismo è tanto fuorviante quanto il tentativo di ingabbiare una gamma assai vasta di reazioni e comportamenti in etichette fatte di "-ismi". Il filosemitismo va quindi considerato come il culmine cui potevano giungere certi comportamenti e attitudini nella società tedesca del dopoguerra. Cfr. Frank Stern, *Im Anfang war Auschwitz. Antisemitismus und Philosemitismus im deutschen Nachkrieg*, Gerlingen, Bleicher, 1991.

<sup>179</sup> Il "filosemitismo", inteso come un atteggiamento di comprensione e apprezzamento nei confronti degli ebrei e della loro religione, non è un fenomeno inedito e fa la sua comparsa sin dal XVII secolo; dopo la seconda guerra mondiale, tuttavia, il termine viene inteso in un senso nuovo, decisamente più negativo, che denota una posizione acritica nei confronti della comunità ebraica e dello Stato di Israele (cfr. voce "Philosemitismus" in Aa. Vv., *Meyers Enzyklopädisches Lexikon*, 29 voll., Mannheim-Wien-Zürich, Bibliographisches Institut, 1980, XVIII, p. 584). Stern definisce il filosemitismo del dopoguerra tedesco come una concezione basata su una valutazione indistintamente positiva dal carattere inequivocabilmente stereotipico di ciò che è "ebraico"; tale visione è, inoltre, selettiva perché ignora volutamente quello che appare inconciliabile rispetto alla costruita immagine positiva della specificità ebraica. Cfr. Frank Stern, *Philosemitismus statt Antisemitismus: Entstehung und Funktion einer neuen Ideologie in Westdeutschland*, in Wolfgang Benz (a c. di), *Zwischen Antisemitismus und Philosemitismus – Juden in der Bundesrepublik*, Berlin, Metropol-Verlag, 1991, pp. 47-61.

Nella prefazione alla seconda edizione del suo *Intellettuale a Auschwitz*, Jean Améry osserva:

Negli anni che dedicai alla stesura del presente volume in Germania non esisteva antisemitismo, o meglio, dove esisteva, non osava uscire allo scoperto. Il problema degli ebrei era stato messo a tacere e talvolta ci si rifugiava anzi in un fastidioso filosemitismo che creava imbarazzo nelle vittime oneste, e che per quelle meno oneste, la cui esistenza non deve essere sottaciuta, rappresentava una buona occasione per fare ottimi affari approfittando della coscienza sporchissima dei tedeschi.<sup>180</sup>

Filosemitismo e antisemitismo sono parenti stretti che si basano sulla stessa idea di una peculiarità ebraica intesa come *diversità*; sia essa avvolta da un alone negativo o ammantata da un'aura positiva, questa diversità distingue “ebrei” e “non ebrei”, relegando i primi in uno spazio circoscritto da un confine in ultima istanza invalicabile.

Philosemitische Stereotype hatten und haben viel gemein mit antisemitischen Stereotypen. Aber die philosemitische Haltung, der philosemitische Habitus, war scheinbar nicht der Tradition verhaftet, sie hatte in der geistigen und gesellschaftlichen Krise der Nachkriegszeit kathartische Funktion. Sie brachte Erleichterung, schuf Distanz vom Kollektiv von Gestern, zur eigenen Verquickung in das Leben und Erleben der antisemitischen Alltäglichkeiten. Die Stunde Null der jetzt so überflüssigen Vorurteile hatte geschlagen, die tabula antisemitica wurde mit der tabula philosemitica ordentlich überdeckt.<sup>181</sup>

Tanto il filosemitismo quanto l'antisemitismo ragionano per stereotipi – quelli filosemiti sono intimamente legati a quelli antisemiti non solo per la minaccia in essi inscritta,<sup>182</sup> ma anche e soprattutto perché lo stereotipo filosemita nasce spesso come rielaborazione – in chiave superficialmente “positiva” – dello stereotipo antisemita.<sup>183</sup> Comune tanto agli stereotipi antisemiti quanto a quelli filosemiti è la volontà di riduzione, stilizzazione dell'altro – trasformato in una realtà schematica definibile e quindi padroneggiabile – che mira a

---

<sup>180</sup> La citazione è tratta dall'edizione italiana dell'opera di Améry: Jean Améry, *Intellettuale a Auschwitz*, trad. it. di Enrico Ganni, Torino, Bollati Boringhieri, 1987 (ed. or. *Jenseits von Schuld und Sühne. Bewältigungsversuche eines Überwältigten*, Stuttgart, Ernst Klett, 1977).

<sup>181</sup> Frank Stern, *Philosemitismus statt Antisemitismus: Entstehung und Funktion einer neuen Ideologie in Westdeutschland*, op. cit., p. 52: “Gli stereotipi filosemiti avevano e hanno molto in comune con quelli antisemiti. Ma l'atteggiamento, l'habitus filosemita non erano apparentemente legati ad alcuna tradizione e assolsero, nella crisi che investì nel dopoguerra valori e società, una funzione catartica. Portarono sollievo, crearono una distanza rispetto alla collettività di ieri, rispetto al proprio coinvolgimento in un antisemitismo vissuto ed esperito a livello quotidiano. Era giunta la *Stunde Null* (ora zero) dei pregiudizi ora tanto superflui; la *tabula antisemitica* fu compostamente ricoperta con la *tabula philosemitica*.”

<sup>182</sup> Wolfgang Benz evidenzia quanto sia importante esercitare una sorveglianza vigile sulle manifestazioni filosemitiche che, afferma, possono facilmente trasformarsi nel contrario – la stigmatizzazione antisemita – qualora non dovessero sortire l'effetto desiderato; d'altronde, argomenta Benz, queste espressioni filosemitiche possono anche essere, semplicemente, il rovescio della vecchia medaglia dell'antisemitismo. Cfr. Wolfgang Benz, *Der schwierige Status der jüdischen Minderheit in Deutschland nach 1945*, in Id. (a c. di), *Zwischen Antisemitismus und Philosemitismus – Juden in der Bundesrepublik*, op. cit., in particolare p. 18.

<sup>183</sup> Frank Stern, *Der geschönte Judenfleck: Antisemitismus als Philosemitismus*, in Jüdisches Museum der Stadt Wien (a c. di), *Die Macht der Bilder. Antisemitische Vorurteile und Mythen*, op. cit., pp. 398-402.

disinnescare il suo potenziale minaccioso. Non c'è dunque da stupirsi se, nel mutato clima politico del dopoguerra, si continui a coltivare la convinzione del potere economico ebraico che si lega però, nella Germania delle macerie, alla speranza che gli ebrei, date le proprie doti economiche e l'accesso al "capitale internazionale ebraico" possano dare un contributo al risanamento economico di una nazione in ginocchio. E non sorprenderà neppure che lo stereotipo antiebraico di stampo politico non abbia perso neppure una scheggia del suo smalto; ora, però, le vecchie tesi del complotto ebraico su scala mondiale – quella *Weltverschwörung* di cui Hitler aveva così spesso infarcito i suoi discorsi – e delle connessioni internazionali di cui godono gli ebrei rendono questi ultimi, agli occhi di molti tedeschi, le persone più indicate per assumere un ruolo di mediazione con le potenze dell'occupazione.<sup>184</sup> Max Schulz si serve in maniera insistita (il passo citato non offre che un esempio tra i tanti disponibili in questo senso), come accennato, di un altro, centrale stereotipo, quello "culturale", di rilevanza decisiva nei discorsi filosemiti nella Germania (e non solo) di ieri e di oggi.

Eine entscheidende Bedeutung kommt in der Nachkriegentwicklung jedoch dem kulturellen Stereotyp zu. Dieses Stereotyp ist bis heute nach wie vor entscheidend in allen philosemitischen Bekundungen, sei es in Publikationen, sei es in offiziösen Reden. Der jüdische Beitrag zur deutschen Kultur, Wissenschaft und Wirtschaft wird zum zentralen Gegenstand öffentlicher überhörender, verklärender Darstellung des Bildes vom Juden, zur Gestalt des Juden schlechthin.<sup>185</sup>

La denuncia del filosemitismo è resa tanto più radicale dal fatto che a rappresentare una posizione filosemita è uno sterminatore, una persona che ha attivamente partecipato alla "soluzione finale", la più turpe realizzazione della minaccia contenuta nel brutale antisemitismo diffuso dalla propaganda nazista. L'inversione di segno attuata dal filosemitismo assume, nelle parole di Max, di primo acchito, un carattere così stridente rispetto a tutto ciò che il protagonista rappresenta, da non poter passare inosservata; essa non si limita semplicemente a disturbare, ad apparire insostenibile o paradossale, a strappare un sorriso incredulo o imbarazzato, ma impone una riflessione al lettore. Il romanzo sollecita come urgente una presa di posizione critica a tale proposito, perché fa emergere in superficie, nella sua forma più platealmente estrema, la finta polarità di antisemitismo e filosemitismo.

---

<sup>184</sup> Cfr. Frank Stern, *Philosemitismus statt Antisemitismus: Entstehung und Funktion einer neuen Ideologie in Westdeutschland*, op. cit.

<sup>185</sup> *Ivi*, p. 58: "Nello sviluppo del dopoguerra un'importanza decisiva viene accordata allo stereotipo di stampo culturale. Questo stereotipo rimane, oggi come ieri, centrale in ogni esternazione filosemita, si collochi essa in pubblicazioni o in discorsi ufficiali. L'apporto ebraico alla cultura, alla scienza e all'economia tedesche si fa parte praticamente irrinunciabile della rappresentazione ufficiale esageratamente positiva, idealizzante dell'immagine dell'ebreo; diventa l'essenza stessa dell'ebreo."

Max è la figura in cui questi due fenomeni si fondono in modo completo e appariscente, mostrando a viso aperto quanto tranquillamente essi possano convivere l'uno con l'altro e quanto stretto sia il loro legame di parentela. La strategia del testo è qui *umoristica* nel senso pirandelliano del *sentimento del contrario*:<sup>186</sup> le due realtà a prima vista incompatibili, per non dire addirittura opposte, sono uno sterminatore nazista e l'accorata difesa degli ebrei che questi inizia a portare avanti dopo aver assunto l'identità di una delle sue vittime. Se il riso che scaturisce da questo improbabile abbinamento non esaurisce la reazione del lettore in un momento di stupito (e inquietante) intrattenimento, ma spinge a una riflessione, ecco che si realizza in forma compiuta la potenzialità umoristica (e non semplicemente comica) del romanzo e il lettore scopre *attraverso il riso* l'affinità di antisemitismo e filosemitismo.

Ha ragione Arnold Heiz a considerare *Der Nazi & der Friseur* una "erzählerische[n] Metapher auf die philosemitische Verwandlung eines Antisemiten".<sup>187</sup> Schulz non si limita ad assumere l'identità di Itzig Finkelstein, ma si dedica a uno studio appassionato della storia ebraica e prende a lottare con ostentazione contro il manifesto antisemitismo che avverte intorno a sé. Il protagonista imbecca così una strada che percorrerà con impeto sempre maggiore, diventando attivo sostenitore della causa sionista, terrorista e soldato dello Stato ebraico. Ogni occasione è buona per lasciarsi andare a discorsi celebrativi delle tradizioni e del glorioso passato del popolo ebraico che rendono ben presto Max Schulz (pardon, Itzig Finkelstein) celebre agli occhi della clientela del salone di Schmuel Schmulevitch. Il carnefice che vuole passare per vittima diviene la cifra di quella tendenza alla monumentalizzazione e all'idealizzazione del popolo ebraico che costituisce uno dei motivi fondamentali del filosemitismo del dopoguerra e un modo per sottrarsi alla pesante responsabilità storica dello sterminio.<sup>188</sup>

Non è solo su questo livello che si dipana la critica satirica al filosemitismo: l'atteggiamento di Max Schulz è certo paradigmatico in tal senso, ma non è da meno quello di tanti altri tedeschi nella Berlino del 1946-47 in cui il protagonista organizza il suo giro d'affari nel mercato nero. E se Jean Améry ricorda che delle vittime poco oneste hanno avuto modo di sfruttare la "coscienza sporchissima dei tedeschi", figuriamoci cosa può fare un ex-

---

<sup>186</sup> Luigi Pirandello, *L'umorismo*, Roma, Newton Compton, 1993 (1908).

<sup>187</sup> Arnold L. Heinz, *Erlösung im Bistro*, in "Frankfurter Allgemeine Zeitung", 25.3.1997: "metafora narrativa della metamorfosi filosemita di un antisemita".

<sup>188</sup> Frank Stern, *Der geschönte Judenfleck: Antisemitismus als Philosemitismus*, in Jüdisches Museum der Stadt Wien (a c. di), op. cit., p. 402: "Con il filosemitismo gli ebrei ottennero di nuovo un posto nell'orizzonte culturale dell'immaginario, ma in modo tale da dover aiutare – che lo volessero o meno – un meccanismo di discolpa e la fuga dalla responsabilità storica. Nel filosemitismo gli ebrei non vengono "rimossi", quanto piuttosto romanticamente idealizzati, monumentalizzati, neutralizzati con tutto rispetto e dunque culturalmente di nuovo stigmatizzati ed emarginati. Anche il rovesciamento di segno apparentemente positivo dell'antisemitismo fa degli ebrei degli estranei; solo che quella toppa gialla è ora abbellita e risplende amichevolmente."

membro delle SS privo di scrupoli che si fa passare per ebreo. Se a Max Schulz fa difetto la schiettezza (o la volontà, o entrambe) di riconoscere come sia filosemita il proprio comportamento, egli non manca per questo di rilevare quanto lo sia quello altrui: “Der neue Zeitgeist ist philosemitisch. Ein Schreckensgespenst mit nassen Augen, die eines Tages trocken werden”.<sup>189</sup> Lo stretto rapporto che lega lo stereotipo antisemita a quello filosemita è messo in scena con lo stesso gusto per l’esagerazione che rende le realtà “scomode” tanto evidenti da trasformarle in caricature di se stesse – un meccanismo che abbiamo imparato a conoscere. Un quotidiano pubblicato nella Germania del dopoguerra offre una nuova e singolare immagine dell’“ebreo” che porta però stranamente con sé un’immagine di *deja vu*:

Die Zeitung ‘Reuiges Vaterland’ wird jeden Morgen mit neudeutscher Unpünktlichkeit im Hotel ‘Vaterland’ abgeliefert. Heute erst kurz nach neun. Mir fallen zwei Bilder auf der ersten Seite auf: das Bild eines blonden jüdischen Hünen; daneben, das Bild eines kleinen, schwarzhaarigen, plattfüßigen, krummbeinigen Deutschen. Schlagzeile: Die Juden – ein Volk von Ackerbauern, Pionieren, Soldaten!

Ich sage zu Max Rosenfeld: „Sehen Sie...das habe ich doch immer gewusst!“<sup>190</sup>

Cambiando l’ordine negli addendi non cambia il risultato...né il modo di fare le addizioni: il principio aritmetico imperante rimane quello dello stereotipo. L’enfatizzazione satirica porta la celebrazione filosemita ad essere il frutto di uno schematicissimo ribaltamento dello stereotipo antisemita secondo una logica speculare condotta *ad absurdum* (adesso è “il” tedesco dell’immagine sui quotidiani ad avere unti capelli scuri, piedi piatti e gambe arcuate). L’azzeccato, teatralmente esplicito, titolo del giornale “Patria contrita” e il nome dell’albergo in cui vivono Max Schulz/Itzig Finkelstein e Max Rosenfeld – entrambi vittime, agli occhi della Germania e del mondo, del regime nazista –, “Madrepatria”, completano il quadro taglientemente ironico, rispettando la legge dell’eccesso e del rovesciamento che sta dietro all’immagine del tedesco e dell’ebreo in prima pagina.

Far ridere il lettore sulle esagerazioni volutamente assurde del filosemitismo può essere un buon modo per condurlo a riflettere su questo tema senza generare una reazione di rifiuto di fronte a un argomento delicato e controverso. In quell’hotel che porta lo stesso nome della “patria” che sotto la guida dei nazisti aveva isolato, perseguitato e infine sterminato con

---

<sup>189</sup> Edgar Hilsenrath, *Der Nazi & der Friseur*, op. cit., p. 208: “il nuovo spirito è filosemita. Una specie di fantasma con gli occhi umidi che prima o poi si asciugheranno”.

<sup>190</sup> *Ivi*, p. 213. “Il giornale “Patria contrita” viene portato tutte le mattina all’Hotel Madrepatria con la tipica scarsa puntualità della nuova Germania. Stamattina erano già passate le nove. Mi hanno colpito due immagini in prima pagina. L’immagine di un biondo gigante ebreo; accanto l’immagine di un piccolo tedesco con i capelli neri, i piedi piatti e le gambe storte. Titolo: Gli ebrei – un popolo di contadini, pionieri, soldati! Dico a Max Rosenfeld: “Vede...io l’ho sempre saputo!””



grande abilità organizzativa gli ebrei tedeschi (insieme a quelli di tanti altri paesi), il falso Itzig Finkelstein e Max Rosenfeld godono di un trattamento particolare:

Das schäbige Hotel 'Vaterland' ist ein ausgesprochen vaterländisches Hotel. [...] Außer uns beiden Juden wohnen hier nur Deutsche.

Es hat sich natürlich schnell herumgesprochen, daß Max Rosenfeld und ich Juden sind. Trotzdem spüren wir hier nichts vom Antisemitismus. Im Gegenteil. Man respektiert uns. Wir scheinen eine Art Vorzugsstellung zu bekleiden.

Ich habe festgestellt: Man katzbuckelt vor uns. Jeder! Das Hotelpersonal sowohl als die Hotelgäste. Was ist das eigentlich? – Die Leute ziehen den Hut vor uns, Mädchen machen einen Knicks, zuweilen auch ältere Damen. Beim Essen werden wir als erste bedient. Fröhlich, beim Schlagenstehen vor der einzigen Herrentoilette, macht man uns Platz: „Bitte sehr, Herr Rosenfeld... bitte sehr, Herr Finkelstein... Sie haben den Vortritt!“<sup>191</sup>

L'effetto umoristico che sprigiona da queste righe nasce da una quantità di elementi che funzionano in sinergia tra di loro. Significativo, in tal senso, l'errore di valutazione che porta a scambiare per rispetto ciò che, in realtà, è ben altro. Decisiva, però, è di certo la dimensione banalmente, assurdamente quotidiana che assume il riguardo filosemita nei confronti dei due ospiti ebrei dell'albergo: le riverenze delle signore e delle signorine, i salamelecchi, il solerte servizio al tavolo del ristorante...la precedenza nell'accedere alla toilette. Mentre Max Rosenfeld trova tutto ciò normale, Schulz non può evitare – chissà perché...– di sentirsi inquieto di fronte a queste attenzioni particolari, ovvero a quello che, con il suo sviscerato amore per l'accumulo, definisce: “das sonderbare, absonderliche, befremdende, seltsame, eigenartige, eigentümliche, ungewöhnliche, wunderliche, bizarre, kuriose Verhalten oder Benehmen der Hotelgäste und des Hotelpersonals im schäbigen aber vaterländischen Hotel ‚Vaterland‘ uns gegenüber”.<sup>192</sup> Max Schulz, in fin dei conti, conosce fin troppo bene il meccanismo dell'antisemitismo per non comprendere quanto ad esso pericolosamente simile sia ciò che muove avventori e impiegati dell'albergo in cui dimora – e l'associazione di pensiero nasce spontanea: “Ich wollte noch etwas sagen, vergaß aber, was ich sagen wollte, erinnerte mich dann an die antisemitische Zahnärzte und Goldschmiede vom Jahre 1945, kurz

---

<sup>191</sup> *Ivi*, p. 206: “Lo squallido Hotel Madrepatria è decisamente l'albergo della nostra patria. [...] A parte noi due ebrei, qui abitano soltanto tedeschi. Naturalmente si è subito diffusa la voce che Max Rosenfeld e io siamo ebrei. Tuttavia non abbiamo avvertito alcuna traccia di antisemitismo. Al contrario. Siamo rispettati. A quanto pare godiamo di una specie di posizione privilegiata. Ho osservato che tutti ci trattano con molta deferenza. Sia il personale dell'albergo che gli ospiti. Cosa potrà significare? – La gente ci fa tanto di cappello, le ragazze si inchinano, talvolta anche le signore anziane. Ai pasti ci servono per primi. Di mattina, quando facciamo la fila davanti all'unico bagno per gli uomini, ci lasciano passare: “Ma prego, Signor Rosenfeld... Prego, Signor Finkelstein... voi avete la precedenza!”

<sup>192</sup> *Ibidem*: “questo insolito, singolare, strano, particolare, peculiare, inusuale, stravagante, bizzarro, curioso comportamento ovvero contegno degli ospiti e del personale dell'Hotel Madrepatria nei nostri confronti”.

nach dem Zusammenbruch, dachte einen flüchtigen Augenblick daran, schluckte den Gedanken herunter.”<sup>193</sup>

#### 2.4. Nazionalsocialismo da ridere?

Max Schulz introduce quasi in sordina, nel suo monologo, il tema del nazionalsocialismo. Agli inizi degli anni '30, racconta, (e il lettore drizza le orecchie, coglie il segnale, si aspetta ora che si parli di una svolta nella vita di Schulz e nella storia della Germania intera)...agli inizi degli anni '30, ci informa il protagonista, Slavitzki comincia a invecchiare, i capelli si fanno grigi e richiedono adesso un po' di aiuto professionale quanto a colore; il suo carattere, se possibile, peggiora. Anche Minna, dal canto suo, accusa il tempo che passa, ingrassa senza posa e non ha più voglia di prendere parte a certi giochi erotici tanto cari al suo compagno. Solo dopo una simile premessa il narratore si lascia sfuggire, in tono quasi casuale: “Bei uns im Keller wurde jetzt oft von Adolf Hitler gesprochen, und Slavitzki freute sich, wenn meine Mutter sagte: „Weißt du, Anton! Seitdem du einen Schnurrbart hast und eine Stirnlocke, siehst du dem Führer ähnlich.“”<sup>194</sup>

Questo breve passaggio introduce degli elementi particolarmente caratteristici della rappresentazione in chiave satirica che il romanzo offre del nazionalsocialismo: da una parte si fa cenno (in modo molto particolare) a Hitler, dall'altra il riferimento al movimento politico che sta rapidamente guadagnando consensi in Germania cade, non a caso, nel bel mezzo della descrizione del quadro familiare di Max Schulz. Il motivo del nazionalsocialismo si sviluppa, nell'opera, intorno a due nuclei fondamentali: la figura del Führer e, soprattutto, la massa dei suoi simpatizzanti, sostenitori, aiutanti, tra cui emergono appunto – quali rappresentati “esemplari” della “categoria” – Slavitzki, Minna e, in particolare, ovviamente, Max Schulz. Il procedimento satirico che trapunta di risate la rappresentazione del nazismo segue essenzialmente una duplice strategia, che non si limita a riprendere ed enfatizzare, esagerare *ad absurdum* elementi dell'ideologia, della fraseologia, dei “miti” nazionalsocialisti, ma le colloca in un contesto inaspettato che li mette in ridicolo. Nel passo appena ricordato il

---

<sup>193</sup> *Ivi*, p. 207: “Volevo dire qualcosa, ma mi dimenticai ciò che volevo dire; poi mi ricordai dei dentisti e degli orafi antisemiti dell'anno 1945, subito dopo la capitolazione; ci pensai un'istante, ma scacciai il pensiero.” I dentisti e gli orafi cui Max fa riferimento avevano riservato all'ebreo Itzig Finkelstein che si prodigava a trasformare il suo tesoro in liquidità occhiate di odio, pensando che stesse vendendo denti d'oro di civili tedeschi ridotti in miseria dalla guerra.

<sup>194</sup> *Ivi*, p. 39: “Nel nostro scantinato si parlava ora spesso di Adolf Hitler e Slavitzki gongolava quando mia madre diceva: “Sai, Anton! Da quando hai cominciato a farti crescere i baffi e a pettinarti i capelli sulla fronte, somigli un po' al Führer.”

riferimento che il protagonista-narratore fa a Hitler appare subordinato alla descrizione dei (banali) fastidi che il tempo crea alla madre e al patrigno del protagonista e l'immagine del Führer viene ridotta, in queste righe, a una specie di modello estetico "in voga" in quel periodo. In assoluto primo piano figurano Minna Schulz e Slavitzki, che stanno qui a rappresentare quella Germania di persone comuni che avrebbe offerto tanti sostenitori al regime nazista e alla sua ideologia.

Nella sua recensione del romanzo, Heinrich Böll ne saluta con entusiasmo l'originalità, che corregge un'imperdonabile lacuna:

Während sich die Auseinandersetzung mit Hitler in immer höheren und damit immer feineren Gefilden verliert, vergißt man jene denkwürdige Menschensorte, die man ohne Einschränkung Nazis nennen muß, eine deutsche Variante des *homo sapiens*, ohne die Hitler seine Karriere nicht hätte machen können. [...] Kein Höss, kein Himmler, kein Heydrich, kein Eichmann – schweigen wir von Hitler, den mal eine weile vergessen sollte, um sich der Nazis erinnern zu können – ein blutrünstiger, brutaler XY, den man am besten gar nicht soziologisch einordnet, weil sich die eine oder andere Gesellschaftsschicht zu sehr belastet oder entlastet fühlen könnte.<sup>195</sup>

Max Schulz, con il suo opportunismo, la disponibilità a farsi incantare e trascinare, la volontaria decisione di prendere parte allo sterminio, la cinica risolutezza nell'assicurarsi il tesoro dei denti d'oro con cui iniziare una nuova vita, è espressione paradigmatica di una moltitudine che fece scelte identiche o molto simili alle sue. Egli stesso un "pesce piccolo", come spesso si definisce, riconosce perfettamente il perverso potenziale rappresentato dalla nutrita compagnia che percorre, insieme a lui, la via del nazionalsocialismo:

Ich selbst war damals bloß ein kleiner Fisch. Ich hatte mich dem Teufel verschrieben, hatte mich mit Stiefeln und Uniform ans Rad der Geschichte gehängt, aber mein ‚Gewicht‘ fiel nicht sonderlich ins ‚Gewicht‘. Was ist schon ein kleiner Fisch? Und was ist schon eine Uniform? Und was sind schon ein Paar Stiefel? Aber Millionen kleiner Fische...mit Uniform und auch ohne...mit Stiefeln und auch ohne...all die kleinen Fische, die damals ‚Ja‘ sagten und sich mit mir ans große Glücksrad gehängt hatten – die brachten das Rad ins Schwung.<sup>196</sup>

---

<sup>195</sup> Heinrich Böll, *Hans im Gluck und Blut. Edgar Hilsenraths Roman 'Der Nazi und der Friseur'*, in "Die Zeit", 9.12.1977 (anche in Thomas Kraft (a c. di), *Edgar Hilsenrath: Das Unerzählbare erzählen*, op. cit., pp. 76-79): "mentre il discorso su Hitler si disperde in riflessioni sempre più elevate e sottili, ci si dimentica di quei memorabili esemplari della specie umana che vanno chiamati, senza riserve, nazisti; una variante tedesca dell' *homo sapiens* senza i quali Hitler non avrebbe potuto fare la carriera che ha fatto. [...] Nessun Höss, nessun Himmler, nessun Heydrich, nessun Eichmann, per non parlare dello stesso Hitler – di cui ci si dovrebbe dimenticare per un po', in modo da potersi ricordare dei nazisti -: un brutale signor XY, che è bene non inquadrare da un punto di vista sociologico, per evitare che l'una o l'altra classe sociale si senta eccessivamente oppressa o sollevata."

<sup>196</sup> Edgar Hilsenrath, *Der Nazi & der Friseur*, op. cit., pp. 61-62: "In quei giorni io, personalmente, ero solo un pesce piccolo. Avevo fatto un patto col diavolo, ero salito sulla ruota della Storia con tanto di stivali e di uniforme, ma il mio peso era insignificante. Che cosa sarà mai un pesce piccolo? Che sarà mai un'uniforme? E cosa saranno mai un paio di stivali? Ma milioni di pesci piccoli...con l'uniforme o anche senza...con gli stivali o

Se Max Schulz offre un triste e significativo esempio di quella che Böll chiama “variante tedesca dell’*homo sapiens*”, anche altre figure nel romanzo svolgono un ruolo non trascurabile in questo senso. Slavitzki e Minna aderiscono presto e con entusiasmo al nuovo credo nazionalsocialista e le discussioni politiche nella casa del giovane protagonista espongono all’attacco satirico, in un colpo solo, tanto i contenuti diffusi dallo sforzo propagandistico nazista, quanto la pronta disponibilità con cui gran parte della popolazione – rappresentata da questi due casi “esemplari” – li recepi:

Slavitzki und meine Mutter waren doch sonst nie ein und derselben Meinung, aber was den ‚Herrn Hitler‘ anbetraf...wie ihn Slavitzki nannte...da stimmten die beiden überein. „Es wird uns alle erlösen“, sagte meine Mutter, „er wird sich auch an den Urlaubern rächen, die unseren Keller besudelt haben, den beschämenden Friedensvertrag von Versailles annullieren – wie man so sagt – mit der Zinsknechtschaft aufräumen und den unverheirateten Müttern arischer Herkunft mit Stammbaum wieder zu Ehren verhelfen.“<sup>197</sup>

Con convinzione rapita ed estrema tranquillità Minna mescola slogan propagandistici (che ammette candidamente di ripetere a pappagallo – “wie man so sagt”) e vocaboli cari alla retorica nazista con una preoccupazione personalissima: a espressioni come “erlösen”, “beschämender Friedensvertrag von Versailles”, “Zinsenknechtschaft”, si accompagna il riferimento all’interesse particolare delle madri ariane non sposate, il cui onore verrà senz’altro difeso dal Führer. Il discorso della donna scivola in un assurdo che è anche ridicolo: la rivendicazione della sua dignità di madre nubile vuole suonare orgogliosa, ma richiama alla mente del lettore, inevitabilmente, il paradossale elenco dei cinque possibili padri con cui Max Schulz apre la storia della sua vita, nonché il resoconto delle visite organizzate che i cinque erano soliti fare a Minna.<sup>198</sup> “Stammbaum”, il termine con cui la signora intende evidentemente alludere all’albero genealogico che prova le sue origini ariane, è un vocabolo usato anche per indicare il pedigree degli animali, sicché la lettura della versione tedesca porta con sé un’ironica ambiguità di fondo che espone al sorriso del lettore

---

anche senza...tutti i pesci piccoli che in quei giorni dissero di sì e insieme a me salirono sulla ruota della felicità...– loro la misero in moto.”

<sup>197</sup> *Ivi*, p. 40: “Sul resto, Slavitzki e mia madre non erano mai dello stesso parere, ma in tutto quello che riguardava Herr Hitler – come lo chiamava Slavitzki – andavano sempre d’accordo. “Sarà il salvatore di tutti noi” diceva mia madre. “Ci vendicherà di tutti quei soldati in vacanza che hanno insudiciato il nostro scantinato, annullerà il vergognoso trattato di pace di Versailles – come si dice. Porrà fine alla storia dei risarcimenti di guerra e aiuterà le madri nubili di discendenza ariana con tanto di albero genealogico a recuperare l’onore perduto.”

<sup>198</sup> Alla fine del primo capitolo del primo libro Max Schulz racconta che i “suoi cinque padri” andavano a trovare Minna ogni sera, tutti insieme, e si disponevano pazientemente in fila davanti alla porta della camera da letto; di solito il primo ad essere accolto era il più forte, ovvero il macellaio, seguito dal fabbro, dal muratore, dal cocchiere e dal domestico che, visto che era il più debole tra i cinque, doveva accontentarsi dell’ultimo posto.

l'ossessione nazista per questo tipo di accertamenti. In bocca a Minna le vuote parole-chiave su cui si articola il programma politico nazista dimostrano apertamente la loro risibile insensatezza.

I motti della propaganda nazista entrano a fare parte della vita quotidiana della coppia: Slavitzki, che non ha l'abitudine di leggere i giornali, dal 1930 si dedica con diligenza ad edificanti letture:

Slavitzki, der sonst keine Zeitungen las, kaufte seit 1930 regelmäßig den ‚Stürmer‘ und den ‚Völkischen Beobachter‘, spuckte aus, wenn das Wort Jude vorkam, fand Gefallen an besonders kräftigen nationalsozialistischen Schlagwörtern, ließ sie sich vom Schuster Hans Baumeister erklären, erklärte sie dann meiner Mutter, die sie mit Nagellack unterstrich, meistens rotem aber auch rosa, sie ausschnitt und an der langen Wand im Friseurladen anklebte. Über dem Waschbecken, in das Slavitzki pinkelte, klebten Zitate wie: ‚Blut und Boden...die Verschwörung des internationalen Judentums...der beschämende Friedensvertrag von Versailles...die Schande des ersten Weltkrieges...weg mit der Zinsknechtschaft‘ und so fort.<sup>199</sup>

Il romanzo prende spunto da un dato molto reale e tristemente famoso: questi slogan così concisamente riassuntivi del “programma politico” nazionalsocialista diffusi con tanto zelo dalla propaganda rispondono a un intento chiaramente formulato da Hitler che, nel suo *Mein Kampf*, sottolinea come non sia necessario che ogni “combattente” abbia idee precise e complete sugli alti disegni messi a punto dai dirigenti del partito. Quella prevista per le masse è piuttosto una conoscenza in pillole intorno alla quale coltivare un credo fanatico e incrollabile:

Es ist dabei nicht nötig, daß jeder einzelne, der für diese Weltanschauung kämpft, vollen Einblick und genaue Kenntnis in die letzten Ideen und Gedankengänge der Führer der Bewegung erhält. Notwendig ist vielmehr, daß ihm einige wenige, ganz große Gesichtspunkte klargemacht werden und die wesentlichen Grundlinien sich ihm unauslöschlich einbrennen, so daß er von der Notwendigkeit des Sieges seiner Bewegung und Ihrer Lehre restlos durchdrungen ist.<sup>200</sup>

---

<sup>199</sup> *Ivi*, pp. 39-40: “Slavitzki, che pure non era mai stato un grande lettore di giornali, dal 1930 cominciò a comprare regolarmente lo ‘Stürmer’ e il ‘Völkischer Beobachter’, sputava ogni volta che trovava la parola ‘ebreo’, apprezzava i bei robusti slogan nazionalsocialisti, se li faceva spiegare dal ciabattino Hans Baumeister, li spiegava poi a mia madre, la quale li sottolineava con lo smalto per unghie, di solito rosso, ma qualche volta rosa, li ritagliava e li appiccicava sulla parete lunga del negozio. Sopra il lavandino in cui pisciava Slavitzki se ne stavano appiccicate citazioni come ‘Sangue e suolo...Congiura ebraica internazionale...l’umiliante trattato di pace di Versailles...la vergogna della prima guerra mondiale...Basta con strozzini e sciacalli e così via.”

<sup>200</sup> Adolf Hitler, *Mein Kampf*, München, Zentralverlag der NSDAP, 2 voll., 1936<sup>225-226</sup>, II, p. 508 (ed. it. a c. di Giorgio Galli, *Il “Mein Kampf” di Adolf Hitler*, Milano, Kaos edizioni, 2002, p. 377): “A lui [al combattente] basta conoscere con chiarezza alcuni, pochi, i maggiori punti di vista; a lui debbono essere inculcate in modo incancellabile le linee fondamentali della dottrina, così che egli sia compenetrato della necessità del trionfo del suo movimento”.

*Der Nazi & der Friseur* fa propri i meccanismi propagandistici ispirati alle riflessioni di Hitler per sottoporli allo sguardo del lettore attraverso la particolare lente – tante volte impiegata nelle pagine scritte da Hilsenrath – che distorce, esaspera e irride.

Il metodo dello straniamento che ri-colloca elementi-cardine riconducibili al nazionalsocialismo in contesti nuovi, assolutamente inaspettati, sortendo così un effetto umoristico, trova in questo collage di ritagli di giornale di Slavitzki appeso alla parete un esempio insuperabile: i termini chiave profusi con propagandistica abbondanza fanno bella mostra di sé, sottolineati con smalto per le unghie (rosa e rosso, come precisa Max Schulz con una puntualizzazione irresistibilmente ridicola), sopra a un lavandino che serve regolarmente da orinatoio, in una posizione che rende pienamente giustizia alla loro pericolosa demenza e li espone al riso del lettore. Che l'intenzione di Minna e Slavitzki vada evidentemente in una direzione ben diversa, ovvero che esista uno scollamento tanto evidente tra il proposito celebrativo dei due e l'involontario esito di ridicolizzare effettivamente raggiunto, agli occhi del lettore, non fa che accrescere in modo esponenziale la carica satirica di questo passo.

A un certo punto, sull'onda del crescente consenso accordato al nazionalsocialismo, Schulz e famiglia si iscrivono al partito; Max e Slavitzki, colti da un contagioso entusiasmo, si spingono oltre ed entrano a fare parte delle SA, senza però rinunciare a quel pizzico di oculata accortezza che non guasta mai:

Slavitzki und ich ließen uns auch in den Kampfverband der SA einschreiben, beschlossen jedoch, mit dem Einkauf der vorgeschriebenen Stiefeln und Uniformen zu warten, bis der Führer an die Macht kam – denn Stiefel und Uniformen kosteten eine Stange Geld – und eine Stange Geld ist eine Stange Geld – und man konnte nie wissen – und sicher ist sicher. Meine Mutter fand das sehr vernünftig. Sie sagte: „Wir lieben den Führer. Aber sicher ist sicher!“ Und sie sagte zu meinem Stiefvater: „Was, Anton? Sicher ist sicher?“<sup>201</sup>

L'introduzione, nel racconto di come Max e Slavitzki diventano membri delle SA, di un'espressione come "sicher ist sicher", (ripetuta spesso, nel testo, e non solo in questo passaggio) mischia inaspettatamente due realtà che, in teoria, hanno ben poco da dirsi: il basilare, comune buon senso da una parte, e la decisione di aderire al nazionalsocialismo dall'altra. L'effetto umoristico nasce sia da questo abbinamento – percepito come inappropriato dal lettore – sia dal fatto che la frase fatta in questione smaschera in modo impietoso l'opportunismo che guida le azioni del protagonista e di tanti come lui, facendosi

---

<sup>201</sup> *Ivi*, p. 55: "Slavitzki e io ci arruolammo anche nelle SA, ma decidemmo di aspettare che il Führer salisse al potere per comprare gli stivali e le uniformi prescritte – perché stivali e uniformi costavano una barca di soldi – e una barca di soldi è una barca di soldi – e non si sapeva mai – meglio andare sul sicuro. Mia madre lo trovò molto ragionevole. Disse: "Amiamo il nostro Führer. Ma meglio andare sul sicuro." E disse al mio patrigno: "No, Anton? Meglio andare sul sicuro?""

cifra di un calcolo di interessi di basso rango. Max Schulz, pesce piccolo in un banco compatto di milioni di pesci piccoli, non è certo mosso da convinzioni ideologiche profonde, quanto piuttosto dal radicato desiderio di addentare una sua piccola, personale fetta di potere e di curare al meglio il proprio orticello. Non che ciò renda i vari Max Schulz della Germania di Hitler meno pericolosi, tutt'altro. Coerentemente con queste premesse, quando il Führer sale effettivamente al potere, la prima cosa che Schulz e Slavitzki si affrettano a fare è procurarsi le uniformi mancanti e darsi, a modo loro, alla pazza gioia:

Als es soweit war und Hitler uns bestieg, sozusagen: sich in den Sattel schwang und zu uns sagte: Hüh!...da rannten Slavitzki und ich in den nächsten Laden, kauften zwei schmutzige Uniformen und zwei Paar blanke Stiefel, schnallten die Sturmriemen fest, betranken uns, torkelten durch die Straßen, trafen überall Gruppen von Uniformierten, die Volksfeinde verprügelten, halfen dabei, prügelten mit, schwitzten, rülpsten, lachten, onanierten, furzten...das war ein Heidenspaß, sage ich Ihnen.<sup>202</sup>

Può essere qui di un certo interesse rilevare che il motivo della divisa serve in duplice modo la causa satirica del romanzo: da un lato esso viene impiegato, come già accennato, per mettere a nudo il meschino opportunismo di Schulz e di suoi tanti comparì; dall'altro richiama, mettendolo in ridicolo, uno degli elementi che caratterizzò, fin dai suoi esordi, le strategie di autorappresentazione in chiave propagandista del movimento nazionalsocialista (insieme, ad esempio, a croci uncinata, bandiere, musiche marziali, marce e parate).<sup>203</sup>

L'annoso dilemma dell'uniforme si ripresenta ben presto, a Max Schulz e Slavitzki, ma in nuova forma:

Aber bei uns in der Partei, da fand so was ähnliches wie ein Bruderkampf statt: die Träger der braunen Uniform und die Träger der schwarzen...die kämpften miteinander um die Macht. Die braune SA und die schwarze SS.

Slavitzkis Uniform und meine...die waren braun, oder, um genauer zu sein: hellbraun – und meine Mutter sagte eines Tages zu uns: „Wie verwässertes Kakao. Hat mir anfangs gefallen, aber jetzt nicht mehr.“

Und mein Stiefvater Slavitzki sagte: „Na und?“

„Was wie Kakao aussieht, wird auch durch den Kakao gezogen“, sagte meine Mutter: „Paß mal auf! Bald sind die schwarzen Uniformen an der Reihe!“

---

<sup>202</sup> *Ibidem*: “Quando arrivò il gran giorno e Hitler ci montò su, per così dire: si agitò in sella e ci disse “Avanti!”, io e Slavitzki corremmo al negozio più vicino, comprammo due belle uniformi e due paia di stivali lustrati, ci allacciammo i sottogola, ci ubriacammo, barcollammo per le strade, incontrammo ovunque gente in uniforme che pestava i nemici del popolo, decidemmo di dare una mano, pestammo pure noi, sudammo, ruttammo, ci masturbammo, scoreggiammo...un divertimento da matti, ve lo dico io!”

<sup>203</sup> Il tema dell'uniforme era diffuso anche nelle barzellette politiche che circolavano nel Terzo Reich; in quel contesto esso veniva spesso messo in relazione, come abbiamo già avuto modo di spiegare, con la figura di Goering (cfr. par. 1.1. “Dei diversi tipi di riso”, pp. 15-19; in particolare p. 18).

Natürlich hatte meine Mutter recht. Nach dem Röhm-Putsch im Jahre 1934 und der Ermordung der ‚Großen Braunen‘, legten die Weitsichtigen die braune Uniform ab und zogen sich schwarze an. Nur die Kurzsichtigen taten das nicht – aber die waren ja kurzsichtig.<sup>204</sup>

La notte dei lunghi coltelli diventa, nel racconto del protagonista che nasce dalla sua personale, distorta prospettiva, una semplice occasione per praticare la legge dell’utile personale che Schulz professa come una religione e che lo porta a smettere la camicia bruna per indossare la “schmucke[n] schwarze[n] Uniform [mit] dem Totenkopf auf der Mütze”.<sup>205</sup>

La decisione che conta equivale, in fondo, alla scelta tra un annacquato color cacao (un paragone tutt’altro che nobile, nella tavolozza del potere, che contiene già il presagio della disfatta) e il ben più attraente nero dell’“Elite des Neuen Deutschlands”.<sup>206</sup>

*Der Nazi & der Friseur* concentra la sua attenzione satirica sui tanti pesci piccoli che popolano il mare pescoso del nazionalsocialismo; nel romanzo Adolf Hitler compare solo una volta, per così dire, “di persona”, e viene ricordato nel discorso di altri personaggi in un numero tutto sommato ridotto di occasioni. Ciò non diminuisce, però, l’impatto della rappresentazione che il lungo racconto di Max Schulz offre del Führer. L’immagine di Hitler che emerge nel testo mira innanzi tutto a squarciare l’alone di *mito*<sup>207</sup> che avvolge la sua figura con tattiche diverse, in cui il fattore umoristico può assumere una qualità e un peso differenti: se alcuni passi volgono in ridicolo determinati aspetti – veri o supposti – della personalità del Führer, altri fanno diretto riferimento all’immagine ufficialmente promossa

---

<sup>204</sup> Edgar Hilsenrath, *Der Nazi & der Friseur*, op. cit., p. 58: “Ma nel nostro partito si verificò qualcosa di simile a una lite tra fratelli: quelli che portavano l’uniforme bruna e quelli che portavano l’uniforme nera...combattono tra di loro per il potere. Le brune SA e le nere SS. L’uniforme mia e di Slavitzki...erano marroni o, per essere più precisi: marrone chiaro – e mia madre ci disse un giorno: “Come cacao annacquato. All’inizio mi piaceva, ma ora non più”. E Slavitzki, il mio patrigno, disse: “E allora?”

“Tutto ciò che assomiglia al cacao, farà la fine della cioccolata” disse mia madre: “Tenete gli occhi aperti! Stanno arrivando le camicie nere!” Naturalmente mia madre aveva ragione. Dopo la congiura contro Röhm del 1934 e l’eliminazione del capo delle SA, gli uomini con la vedevano lunga si tolsero le uniformi brune e si misero quelle nere. Soltanto i miopi non lo fecero-ma quelli erano, per l’appunto, miopi.”

<sup>205</sup> *Ivi*, p. 59: “l’elegante uniforme nera [...] col berretto con il teschio e ossa incrociate”.

<sup>206</sup> *Ibidem*: “l’élite della Nuova Germania”.

<sup>207</sup> Con il termine “mito” si intende qui fare riferimento a una concezione storica in chiave eroica del “Führer”, frutto di una costruzione ideata e portata a termine da Hitler stesso e dall’apparato di propaganda, rappresentato in prima istanza dal ministro a esso preposto, Goebbels. Nel suo studio pionieristico sul tema, *Der Hitler-Mythos*, Ian Kershaw sottolinea il contributo apportato da un vasto strato popolare alla costituzione di questo mito. A differenza dello studioso inglese, che lega il mito di Hitler essenzialmente ai suoi successi politici e bellici, registrandone il culmine tra il 1936 e il 1940 (cui sarebbe seguita una fase di declino), Marcel Atze sottolinea come il mito legato al Führer (“Unser Hitler”, “il nostro Hitler”), lungi dal morire con il personaggio storico, si sia rivelato un costrutto sorprendentemente stabile nel tempo, specie in alcuni suoi tratti (Atze analizza appunto come tale mito sia stato recepito nella letteratura di lingua tedesca dopo il 1945). Per approfondimenti cfr. Ian Kershaw, *Der Hitler-Mythos. Volksmeinung und Propaganda im Dritten Reich*, Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt, 1980 (ed. or. *The ‘Hitler Myth’. Image and Reality in the Third Reich*, Oxford, Clarendon P., 1987) e Marcel Atze, „Unser Hitler“. *Der Hitler-Mythos im Spiegel der deutschsprachigen Literatur nach 1945*, Göttingen, Wallstein, 2003.



dalla propaganda, sottoponendola alla norma dell'enfaticizzazione e dell'eccesso che regna incontrastata nell'opera.

Nella tranquillità domestica della sua casa, Minna Schulz commenta così, con Slavitzki, le conseguenze della presunta alimentazione vegetariana del leader nazista: „Weißt du, Anton“, sagte meine Mutter: „Du siehst dem ‚Führer‘ wirklich jeden Tag ein bißchen ähnlicher – mit deiner Stirnlocke und dem Schnurrbart. Der hatte übrigens auch so ein langes Ding wie du, obwohl ohne Gummiband, aber das ist ihm zurückgewachsen, weil er doch ein Vegetarier ist.“<sup>208</sup> La falsa credenza secondo cui Hitler avrebbe seguito un regime alimentare vegetariano diventa qui occasione per fare riferimento a una potenza sessuale deficitaria. Nel quadro di una logica – quella che governa il racconto di Schulz – che identifica la sessualità come fonte e strumento di potere in senso lato<sup>209</sup> questa considerazione infligge un bel colpo all'immagine del Führer, e lo sottrae senza tanti complimenti a quel piano trascendente rispetto alla comune realtà umana in cui Hitler viene iscritto dalla concezione che vede in lui la personificazione del male assoluto. Un Hitler ridicolo e risibile, spogliato delle sue vesti luciferine, è potenzialmente più vicino al lettore e apre la strada (come approfondiremo in seguito) a una interrogazione più critica, scomoda e consapevole della realtà del nazismo e degli orrori a essa riconducibili.

In altri punti il romanzo decostruisce il mito di Hitler facendo propri i motivi e le strategie con cui la propaganda gli diede forma, per smascherarlo come una costruzione. In questo procedimento giocano un ruolo essenziale tanto l'esagerazione parodistica quanto lo straniamento umoristico attraverso il quale il lettore può acquisire un nuovo approccio critico al tema affrontato. Diversamente da ciò che avviene nel caso dell'esempio sopra riportato, però, il riso del lettore di fronte all'estremizzazione di certi aspetti dell'immagine del Führer deve convivere con la consapevolezza che questa rappresentazione – per quanto enfaticizzata e disseminata di elementi umoristici – è direttamente imparentata con quella prodotta, nella realtà degli anni '30 e '40, dalla propaganda nazionalsocialista. L'esistenza di questo legame mescola al riso del lettore una componente di inquietudine e oppressione, ma costituisce la preziosa occasione per riconoscere il meccanismo della propaganda in azione.

---

<sup>208</sup> *Ivi*, p. 40: “Sai, Anton” disse una volta mia madre “che ogni giorno che passa somigli sempre di più al Führer, con i capelli sulla fronte e i baffi. Anche lui aveva un arnese lungo, proprio come il tuo, anche se non lo fermava con un elastico, ma ora gli si è rattappito perché è vegetariano.”

<sup>209</sup> Sul rapporto tra sessualità, violenza, autoaffermazione e identità nelle opere di Edgar Hilsenrath, cfr. Heribert Hoven, *Die Ästhetik des Geschlechtsverkehrs oder Anmerkungen zum Thema: Sexualität im Werk Edgar Hilsenraths*, in Thomas Kraft, *Das Unerzählbare erzählen*, op. cit., pp. 191-201 e Katharina Gerstenberger; Vera Pohland, *Der Wichser. Edgar Hilsenrath – Schreiben über den Holocaust, Identität und Sexualität*, in “Der Deutschunterricht”, 44, 1992, 3, pp. 74-91.

Con l'episodio del discorso che Hitler tiene a Wieshalle vengono presi di mira due aspetti centrali del mito elaborato intorno alla figura del Führer: il leader nazionalsocialista è presentato al lettore nella sua veste di oratore e di profeta, allo stesso tempo guida della "Nuova Germania" e incarnazione dello spirito e della volontà del suo popolo.

La retorica propagandistica puntava apertamente a promuovere l'immagine di un Hitler padrone assoluto del potere della parola, intesa espressamente come discorso tenuto a voce (*Rede*) di fronte a una folla acclamante e diffuso nell'etere attraverso un impiego sapiente della radio. "Hitler eroberte Deutschland durch sein Wort", esordisce non a caso Karl Kindt nella sua analisi celebrativa *Der Führer als Redner*.<sup>210</sup>

L'efficacia oratoria non veniva ascritta, nella costruzione mitica, a un abile esercizio dell'arte del discorso (che non conosceva comunque segreti, per il Führer), quanto piuttosto al carattere profetico riconosciuto alla figura di Hitler, un prescelto chiamato a portare a termine una missione in nome e per conto della nazione tedesca:

Gottes Ruf sucht unser Volk in dieser großen Stunde seiner Geschichte. Und einer ist unter uns, der gleichsam stellvertretend für uns alle hört. Er hört die Weisungen, die der Weltgeist in diesem Augenblick der deutschen Nation erteilt, und gibt sie weiter an die Millionen, die an seinen Lippen hängen. Deutschland hat wieder einen Propheten, einen Propheten seiner Sendung.<sup>211</sup>

Il mito dell'oratore e quello del profeta si intrecciano saldamente in una costruzione propagandistica che sovrappone volutamente la sfera del sacro<sup>212</sup> al riferimento al popolo tedesco di cui Hitler ("Inkarnation [...] und Offenbarung des deutschen Wesen")<sup>213</sup> è espressione e, al tempo stesso, educatore ("Der neue Staat ist Erziehung, Erziehung durch

---

<sup>210</sup> Karl Kindt, *Der Führer als Redner*, Hamburg, Hanseatische Verlagsanstalt, 1934, p. 7: "Hitler ha conquistato la Germania attraverso la parola". La costruzione di questo mito trova un momento fondante nell'autorappresentazione che Hitler dà di sé nel suo *Mein Kampf*. Il Führer stesso si premura in questa sede di sottolineare l'importanza del discorso come strumenti di persuasione politica infinitamente più pervasivo rispetto alla parola scritta, soffermandosi a descrivere lo speciale legame che si instaura tra l'oratore e gli astanti e ricordando svariati discorsi da lui tenuti con esito straordinariamente positivo per la propagazione delle idee nazionalsocialiste; cfr. Adolf Hitler, *Mein Kampf*, op. cit., pp. 524 e ss. (trad. it. pp. 388 e ss.).

<sup>211</sup> *Ivi*, *Vorbemerkung*, (senza indicazione di pagina): "Il richiamo di Dio cerca il nostro popolo in questa gloriosa ora della sua storia. E vi è uno, tra noi, che vi presta ascolto, per tutti, rappresentandoci. Egli ode le indicazioni che lo spirito del mondo impartisce in questo istante alla nazione tedesca e li riferisce ai milioni che pendono dalle sue labbra. La Germania ha di nuovo un Profeta, un Profeta della sua missione."

<sup>212</sup> Già Klemperer aveva osservato, nel suo fondamentale lavoro sulla lingua del nazionalsocialismo, quanto questa fosse strettamente connessa al motivo della fede religiosa: "Das die LTI [Lingua Tertii Imperii] auf ihren Höhenpunkt eine Sprache des Glaubens sein muß, versteht sich von selber, da sie auf Fanatismus abzielt", Viktor Klemperer, *LTI. Notizbuch eines Philologen*, Leipzig, Reclam, 2005<sup>21</sup>, (1975), p. 142 (trad. it. di Paola Buscaglione, *LTI. La lingua del Terzo Reich. Taccuino di un filologo*, Firenze, La Giuntina, 1998, p. 142): "Che la LTI sia nei suoi momenti culminanti una lingua della fede è pienamente comprensibile, dato che ha come obiettivo il fanatismo". Per approfondire il tema dell'impiego di termini religiosi nei discorsi di Adolf Hitler, cfr. Christian Dube, *Religiöse Sprache in Reden Adolf Hitlers. Analysiert an Hand ausgewählter Reden aus den Jahren 1933-1945*, Norderstedt, Books on Demand, 2005.

<sup>213</sup> Karl Kindt, *Der Führer als Redner*, op. cit., p. 25: "incarnazione [...] e rivelazione dell'essenza tedesca".

Propaganda; die neue Politik ist Propaganda durch und durch, Aktivierung des völkischen Lebens durch das schöpferische Wort”).<sup>214</sup>

Durante il discorso cui assiste il protagonista, la performance del Führer riflette la compenetrazione di questi due miti: le parole di Hitler, di fortissimo impatto sul pubblico che si è raccolto per ascoltarlo, sono avvolte da un alone sacrale. Prima ancora che il leader tanto atteso faccia la sua comparsa, Max Schulz parla del percorso della folla per raggiungere il luogo della “Bergpredigt”<sup>215</sup> come di un pellegrinaggio;<sup>216</sup> Hitler, che ha “die Augen eines Propheten”,<sup>217</sup> si rivolge alla moltitudine da un altare<sup>218</sup> e prima di iniziare il suo discorso alza lo sguardo verso il cielo (“„Sehen Sie denn nicht, daß ‚Er‘ jetzt die Augen zum Himmel hebt. Er will den Himmel beschwören“”).<sup>219</sup> Il racconto di questo episodio mostra da un lato come Schulz sia influenzato dal mito di Hitler (è il protagonista a usare vocaboli come “profeta”, “altare”, a fare riferimento, inizialmente, al dittatore servendosi del pronome maschile maiuscolo riservato di solito alla divinità), mettendo d’altro canto in rilievo come effettivamente funzionava la retorica nazionalsocialista (il gesto di rivolgere lo sguardo verso il cielo durante i discorsi, l’uso dell’esplicito “amen” per concludere il proprio intervento, ad esempio, rientrano nel documentato repertorio del Führer)<sup>220</sup>.

Il testo prende spunto dalla realtà storica per andare oltre, e offrire così al lettore gli strumenti per valutarla criticamente da una certa distanza. Per raggiungere questo scopo, esso sottopone il discorso di Hitler alla stessa lente deformante che agisce tanto spesso nel romanzo; una lente che non distorce, ma enfatizza, accentua, esagera per portare allo scoperto e rendere ben evidenti, alla consapevolezza del lettore, elementi particolarmente importanti – in questo caso: la costruzione del Führer come figura mitica attraverso il riferimento ai contenuti e alle forme linguistiche della religione cristiana. Klemperer osserva come solo in un’occasione abbia avuto modo di registrare, da parte di Hitler, un aperto parallelo tra sé e

---

<sup>214</sup> *Ibidem*: “Il nuovo Stato è educazione, educazione attraverso la propaganda; la nuova politica è propaganda pura, attivazione della vita popolare attraverso la parola che crea.”

<sup>215</sup> “Predica della montagna”; Edgar Hilsenrath, *Der Nazi & der Friseur*, op. cit., pp. 46, 47.

<sup>216</sup> Il verbo “pilgern” ricorre più volte, cfr. pp. 44, 46, 47.

<sup>217</sup> *Ivi*, p. 48: “gli occhi di un profeta”.

<sup>218</sup> *Ivi*, pp. 44, 48.

<sup>219</sup> *Ivi*, p. 48: ““Non vede che Lui sta alzando gli occhi al cielo? Invoca l’aiuto del cielo””.

<sup>220</sup> Marcel Atze osserva come l’immagine di Hitler che, dal pulpito, rivolge gli occhi verso l’alto a simbolizzare un rapporto privilegiato con un’istanza superiore rappresenti una delle componenti cardine dell’iconografia del Führer; in questo modo si voleva simbolizzare il carattere messianico di cui la sua persona era investita: Hitler non era un semplice oratore che riportava una rivelazione, ma era la rivelazione stessa fatta persona (cfr. Marcel Atze, „*Unser Hitler*“. *Der Hitler-Mythos im Spiegel der deutschsprachigen Literatur nach 1945*, op. cit., in particolare p. 288). Viktor Klemperer ripropone un’osservazione dedicata a Goebbels, nei suoi diari, a un discorso del 10 febbraio del 1932; in quell’occasione Hitler, ispirato dal momento, concluse con un “amen” che scatenò (non diversamente da quanto avviene in *Der Nazi & der Friseur*) la replica istericamente partecipe degli astanti – cfr. Viktor Klemperer, *LTI. Notizbuch eines Philologen*, op. cit., p. 145 (ed. it. p. 145).

Gesù Cristo, formulato con parole del Nuovo Testamento.<sup>221</sup> Il Führer di *Der Nazi & der Friseur* non si limita a instaurare un simile parallelo,<sup>222</sup> ma propone una nuova versione, completamente rivisitata e corretta – ma fedelissima all’“originale” nelle formule linguistiche adottate – delle beatitudini indicate da Cristo:

Der Führer klappte die Bibel wieder zu, faltete die Hände, hob seine prophetische Augen zum Himmel und sprach:

„Wahrlich, wahrlich sage ich euch: der Herr hat sie verflucht. Und der Fluch ist gefangen. Ich aber bin gekommen, um ihn zu erlösen.“

Und der Führer sprach:

„Selig sind die Starken, denn sie werden das Erdenreich besitzen.“

[...]

„Selig sind die, die dicken Blutes sind, denn sie werden alles beherrschen, was unter der Sonne ist. Denn so das Blut wässrig, wie sollte es da nicht verdunsten. Und was nicht mehr ist, ist nicht. Und wie sollte es da herrschen?“

[...]

„Selig ist der Stock in der Hand des wahren Meisters.[...] Amen.“<sup>223</sup>

Il romanzo mette in questo modo a nudo, grazie a un riferimento fin troppo diretto e comprensibile ai Vangeli, (combinato con un sovvertimento totale dei contenuti), come la propaganda nazionalsocialista abbia pescato a piene mani nella sfera religiosa (servendosi sia di concetti che di formule) per forgiare il mito di Hitler come profeta e liberatore. Non solo: un simile passaggio denuncia senza mezzi termini fino a che punto sia costruita e artificiosa questa immagine del Führer, grazie a un contrasto stridentissimo tra il discorso della montagna di Cristo e quello di Hitler.

Vi sono dei punti, in queste pagine così esemplari, in cui compaiono degli “elementi di disturbo” che intaccano l’atmosfera solenne della “predica”, creando dei momenti di frattura che hanno una funzione umoristica. Il giorno del discorso, Max Schulz si appresta a lasciare per tempo il posto di lavoro, in modo da non arrivare in ritardo sul luogo del raduno; nel congedarsi da Itzig Finkelstein e da suo padre spiega di doversi prendere una mezza giornata libera per vedere “Lui”. Chaim Finkelstein chiede allora al suo apprendista: “„Wen sehen?

---

<sup>221</sup> Viktor Klemperer, *LTI. Notizbuch eines Philologen*, op. cit., p. 144 (ed. it. p. 144); Klemperer sottolinea altresì come il Führer abbia sempre tematizzato un suo legame particolare con Dio, la sua natura di prescelto, il carattere religioso della sua missione, che consisteva nel portare la salvezza alla Germania.

<sup>222</sup> Il discorso della montagna di Hitler nel romanzo è un calco (pervertito) di quello tenuto da Gesù (Mt 5,1-7,28); per una puntuale analisi degli elementi di questo passo del Vangelo di Matteo ripresi e rovesciati in questo episodio di *Der Nazi & der Friseur* si rimanda alla puntuale analisi condotta da Marcel Atze (cfr. Marcel Atze, „Unser Hitler“. *Der Hitler-Mythos im Spiegel der deutschsprachigen Literatur nach 1945*, op.cit., pp. 284-297).

<sup>223</sup> Edgar Hilsenrath, *Der Nazi & der Friseur*, op. cit., p. 50: “Il Führer chiuse la Bibbia con uno scatto, giunse le mani, alzò gli occhi profetici al cielo e disse: “In verità, in verità vi dico; il Signore li ha maledetti e la maledizione è rimasta imbrigliata. Ma io sono qui per liberarla”. E il Führer disse: “Beati i forti perché loro sarà il regno terreno”. [...] “Beati coloro che hanno il sangue denso, perché saranno padroni di ogni cosa sotto il sole. Perché se il sangue è annacquato, come può non evaporare. E ciò che ha cessato di esistere, non esiste più. E come fa allora a dominare? [...] Beato sia il bastone nella mano del vero Maestro. [...] Amen.”

[...] den Sohn der Vorsehung – den Auferstandenen?“<sup>224</sup> Il barbiere ebreo è il primo, nel romanzo, a utilizzare espressioni di ispirazione religiosa e riferimenti a Gesù Cristo alludendo a Hitler, con un'intenzione apertamente ironica che manca completamente nelle pagine successive, in cui Max Schulz si appropria di questi termini – prendendoli alla lettera – nel descrivere il Führer. Al lettore che si accinge ad affrontare il resoconto del discorso della montagna viene offerto un primo segnale discordante rispetto alla retorica intensamente celebrativa con cui Hitler mette in scena se stesso (difficile non tornare, con la mente, a quella manciata di parole con cui Chaim Finkelstein aveva consolato un Max Schulz bambino di fronte all'attacco dei compagni che non gli davano tregua a causa del suo aspetto “da ebreo”; allora come qui è il buon senso a parlare, per un attimo, a penetrare attraverso la densa cappa di un mondo che sembra impazzito e di un racconto governato dal punto di vista – straniato e straniante – di Max Schulz: l'esito narrativo è, in entrambi i casi, identico).

L'impatto prodotto dalla comparsa del Führer di fronte alla folla in attesa è forte: il pubblico, trepidante, non osa proferire parola. Qualcosa, però, turba la solennità del momento:

Als der Führer hinter den Altar trat, wagte die Menschenmenge nicht mehr zu atmen...und doch mußten wir alle atmen, denn sonst wären wir ja alle erstickt. Aber wir schlossen den Mund und atmeten nur durch die Nase.

Ich erschrak gewaltig, als ich den Führer zum ersten Mal sah, denn ich dachte, es wäre Slavitzki, aber dann sagte ich zu mir: nein! Das kann nicht Slavitzki sein, denn Slavitzki ist ein Fleischfresser und hat ein langes Glied, dieser aber hat ein kurzes und ist ein Vegetarier. Und Slavitzki hat Säuferaugen und einen leblosen Blick, dieser aber hat die Augen eines Propheten.<sup>225</sup>

La “brillante” osservazione di Max Schulz che mette a parte il lettore della necessità fisiologica di respirare, nonostante lo sbigottimento reverenziale che coglie tutti alla vista del futuro leader tedesco, sortisce un effetto umoristico per il ragionamento del narratore, (che prende tanto alla lettera la reazione istintiva di trattenere il respiro da porsi il problema delle sue possibili, nefaste conseguenze) e, soprattutto, per il riferimento al corpo e alle sue esigenze più elementari nel bel mezzo di un momento di sacrale e sublime raccoglimento. Anche quello che al lettore appare un rovesciamento bello e buono della logica più comune (agli occhi di Schulz è Hitler ad assomigliare a Slavitzki; ovvero è il personaggio più – tristemente – celebre ad assomigliare a una persona “qualsiasi”) e l'allusione alla sfera

---

<sup>224</sup> *Ivi*, p. 43: ““Vedere chi? [...] Il figlio della Provvidenza – il Resuscitato?””

<sup>225</sup> *Ivi*, p. 48: “Quando il Führer salì sull'altare, la folla non osò respirare...eppure tutti noi dovevamo respirare altrimenti saremmo soffocati. Ma chiudemmo la bocca e respirammo dal naso. Quando vidi il Führer per la prima volta, provai uno choc terribile perché pensai che fosse Slavitzki, ma poi mi dissi: no! Quello non può essere Slavitzki, perché Slavitzki mangia carne e ha un uccello lunghissimo, mentre questo ce l'ha corto ed è vegetariano. E Slavitzki ha gli occhi da ubriacone, uno sguardo senza vita...questo invece ha gli occhi di un profeta.”

sessuale (in particolare: a una scarsa prestantza, in tal senso, del Führer) sollecitano il riso nel lettore del romanzo.

Il discorso di Hitler si sviluppa secondo uno schema particolarissimo, mischiando allusioni a veri e propri “classici” del programma dell’NSDAP con altri, inaspettati elementi:

Adolf Hitler [...] erklärte uns, warum man Kanonen bauen müsse und daß er welche bauen werde – und was für welche! – denn das habe er bei seinem Vater geschworen, dem Herrn der Vorsehung, machte uns klar, daß gewöhnliche Kanonen nur schössen, aber seine Kanonen auch Butter erzeugen könnten und Schwarzbrot und Harzer Käse und Würstchen mit Sauerkraut. Hitler erklärte uns, daß braune Hemde besser seien als andere, straffe Hosen besser als schlottrige, Wickelgamaschen lächerlich aussähen wegen des Schienbeins, das am besten im Stiefelschaft verschwinden solle, so wie alles, was unter dem Knie, also niedrig und nicht über dem Knie, also hochstehend ist, sprach über den Friedensvertrag von Versailles, der annulliert werden müsse [...] erklärte uns, daß die Ehre vererbbar sei, ebenso wie der Mut und die Treue, sprach über die Verschwörung des Weltjudentums, das deutsche Ehre, deutschen Mut und deutsche Treue in seinen Netzen gefangen hielt, damit sie nicht zur Entfaltung kämen.<sup>226</sup>

La commistione di riferimenti ai reali slogan politici del movimento nazionalsocialista (minacce destinate a trasformarsi nel giro di pochi anni, come ben sa il lettore, in una guerra di portata mondiale e in un massacro industriale e sistematico di milioni di esseri umani) con promesse palesemente assurde come i cannoni che sparano cibarie e questioni di moda ha un esito umoristico e straniante al tempo stesso. La prospettiva del narratore sposa qui l’ignoranza e la dabbenaggine dell’ascoltatore comune che pende dalle labbra del Führer e gli crede ciecamente, mentre il lettore non può fare a meno di riconoscere questa dinamica e di interpretare l’episodio sullo sfondo delle sue imprescindibili conoscenze storiche. Il riso non si solleva leggero sugli oscuri presagi che risuonano in una parte delle parole del Führer, ma riconosce e condanna la fumosità delle promesse suggerite dalla propaganda e l’amore per certi aspetti coreografici ricorrenti nella auto-rappresentazione che il totalitarismo (non solo tedesco) dava di sé.

Prima che il racconto di Max Schulz sottolinei la capacità del Führer di affascinare la massa che lo ascolta rapita, il narratore ci informa: “Ich hörte kaum zu, denn das kannte ich

---

<sup>226</sup> *Ivi*, pp. 48-49: “Adolf Hitler [...] ci spiegò perché era necessario fabbricare cannoni, che lui ne avrebbe costruiti, di cannoni – e che cannoni! – perché lo aveva giurato a suo padre, il Signore della Provvidenza, e ci chiarì che i cannoni normali si limitavano a sparare, ma i suoi avrebbero anche fabbricato burro e pane nero e formaggio dello Harz e würstel con i crauti. Hitler ci spiegò che le camice brune erano meglio delle altre, che i pantaloni attillati erano meglio dei pantaloni larghi, che le mollettieri conferivano un aspetto ridicolo per via degli stinchi che dovevano starsene nei gambali degli stivali, così come ogni cosa sotto il ginocchio, in basso e dunque non sopra il ginocchio e quindi in alto, parlò del trattato di pace di Versailles che doveva essere annullato [...] ci spiegò che l’onore è ereditario, esattamente come il coraggio e la lealtà, parlò della congiura dell’ebraismo internazionale che teneva l’onore tedesco, il coraggio tedesco e la lealtà tedesca nella sua rete, per impedire il loro sviluppo e la loro fioritura.”

ja, hatte das alles schon so oft in der Zeitung gelesen oder im Radio gehört”,<sup>227</sup> quasi che l’assortimento di promesse e motti politici, detto e ridetto, non riesca a fare di meglio che annoiare anche l’ascoltatore dotato delle migliori intenzioni.

Sarebbe tuttavia riduttivo liquidare questa rappresentazione del Führer oratore sulla montagna come una parodia:<sup>228</sup> tratti parodici sono indubbiamente riscontrabili in questa figura che parla di cannoni che sparano pane e salame, assomiglia a Slavitzki e si profonde sull’importanza di collocare un orlo all’altezza giusta; i riferimenti alla Bibbia, però, il messaggio pervertito delle nuove beatitudini, l’insegnamento di morte (“Ich aber sage euch: Wer der Volksfeind tötet, der heiligt meinen Namen. Und wer mich heiligt, der hat Anteil an meiner Heiligkeit”)<sup>229</sup> e, soprattutto, la reazione estatica di una folla in delirio, che reagisce come un solo uomo con il saluto romano e le grida di acclamazioni rivolte al “suo” Führer, questi elementi, per quanto accentuati nella rappresentazione, non sono i tratti di una caricatura e non fanno ridere, ma danno vita alla componente di orrore che sempre, in questo romanzo, è frammista al riso.

Nell’episodio del discorso della montagna il testo si immerge in profondità nelle strategie realmente adottate da Hitler e dalla propaganda per promuovere un certo tipo di mito del Führer, offrendo una versione per così dire amplificata e ingrandita di questa immagine in cui è possibile cogliere il lavoro di costruzione che dietro di essa si cela; allo stesso tempo gli elementi di disturbo di cui è disseminato il passo consentono al lettore di conservare quella speciale distanza rispetto all’oggetto delle sue osservazioni che la rappresentazione in chiave umoristica sa assicurare. Al lettore è offerta, qui come nel resto del romanzo, una duplice, (privilegiata) prospettiva attraverso la quale accedere al fenomeno del nazionalsocialismo, visto incredibilmente da vicino, eppure, grazie al riso, con un distacco salutare e critico.

---

<sup>227</sup> *Ibidem*: “Io ascoltavo appena, perché queste cose le conoscevo già, le avevo già così spesso lette sui giornali e ascoltate alla radio”. Non ha alcuna importanza se Hilsenrath introduca, in questo punto, un’inesattezza storica (Marcel Atze afferma che, secondo la cronologia proposta da Max Schulz, ai tempi del discorso della montagna, i discorsi di Hitler non erano ancora stati trasmessi alla radio; cfr. Marcel Atze, „*Unser Hitler*“. *Der Hitler-Mythos im Spiegel der deutschsprachigen Literatur nach 1945*, p. 288, nota 128): non è un simile tipo di aderenza alla realtà storica a essere interessante in questo testo. Oltre a soffermarsi, nella sua esagerazione parodistica, sulle strategie rappresentative del Führer in chiave mitica, il romanzo ricorda qui che la propaganda seppe servirsi in modo capillare dei più diversi mezzi di comunicazione a disposizione per diffondere l’immagine di Hitler desiderata, insieme alle sue parole e, ove possibile, alla sua stessa voce.

<sup>228</sup> Questa è l’interpretazione fornita, ad esempio, da Rita Barbara Bashaw nel suo studio, *Witz at Work: The Comic and the Grotesque in Edgar Hilsenrath, Jakov Lind, and George Tabori*, Tesi di Dottorato, University of Minnesota, 2001.

<sup>229</sup> Edgar Hilsenrath, *Der Nazi & der Friseur*, op. cit., p. 50: “Ma io vi dico: chiunque ucciderà il nemico della patria, santificherà il mio nome. E chiunque santificherà il mio nome, condividerà la mia santità”; in queste parole l’Hitler narrativo condensa il suo messaggio alla folla raccolta intorno a lui.

## 2.5. Riso e orrore

Il potenziale fortemente destabilizzante di *Der Nazi & der Friseur* risiede nella combinazione della logica del rovesciamento, dell'esagerazione parodistica, della rappresentazione satirica (che espongono nazionalsocialismo e nazionalsocialisti – insieme ad altri temi ad essi strettamente correlati – a un riso inaspettato) con l'orrore puro, sempre presente nel testo e nella mente del lettore. Per quanto vengano sapientemente utilizzati uno straniamento umoristico o l'arma della caricatura nel narrare dell'antisemitismo e dei vari Max Schulz della Germania degli anni '30, l'ombra dello sterminio si allunga sul racconto sin dalle prime pagine e costringe il riso a una convivenza gomito a gomito.

### 2.5.1. La Shoah vista attraverso la prospettiva (inaffidabile) del carnefice

Esistono delle zone, nel romanzo, in cui il riso non arriva, aree riservate a un orrore, quello della Shoah, che è amplificato a dismisura dal modo in cui Max Schulz ce lo descrive. Queste parti non costituiscono un capitolo a se stante, disgiunto dal resto dell'opera, quanto piuttosto il suo nucleo centrale, un punto di riferimento imprescindibile nella narrazione del protagonista, che in base ad esso definisce se stesso – come carnefice – dall'inizio alla fine del suo racconto. Da quando Schulz usa per la prima volta, nel secondo capitolo del primo dei sei libri di cui si compone il romanzo, quel termine, *Massenmörder*, destinato a ricorrere così spesso nel suo resoconto, il lettore non può fare a meno di recepire gli avvenimenti che si susseguono nella vita del protagonista, gli incontri che la costellano, i dialoghi in cui si articola, nell'ottica della cupa aspettativa di un genocidio che sta per consumarsi e di cui il protagonista si renderà complice. Allo stesso modo ogni scelta che Schulz compie dopo aver abbandonato Laubwalde, ogni calcolo, considerazione, pensiero e commento formulato fino alla fine della sua storia vengono letti sullo sfondo di una colpa mostruosa che il protagonista non nasconde, né minimizza. Il marchio della Shoah si imprime con lettere di fuoco sull'intero romanzo sebbene alla *rappresentazione* dello sterminio di massa sia riservato effettivamente, in termini quantitativi, uno spazio veramente esiguo, che si esaurisce nel giro di una manciata di pagine.

Va comunque rilevato che, pur nell'estrema laconicità della rappresentazione, la Shoah conosce nel romanzo un racconto duplice, che le ascrive una centralità del tutto particolare nella costruzione narrativa: Schulz riferisce prima direttamente al lettore, alla fine



del primo libro, della sua attività di sterminatore, per poi descrive le sue sanguinose esperienze di carnefice anche a Frau Holle, nel corso del secondo libro. Sarebbe fuorviante seguire il sentiero imboccato da Ibsch che, commentando il romanzo di Hilsenrath, osserva come esso si fermi sulla soglia del *locus horribilis* del campo di concentramento, senza raccontare lo sterminio che vi si consumava.<sup>230</sup> Fuorviante e inesatto: lo Schulz narratore riferisce, al principio del libro quinto, mosso da una singolare associazione di idee, dell'atto più aberrante della Shoah che si possa immaginare – a cui naturalmente il nostro protagonista aveva dato solerte contributo: l'uccisione di bambini con iniezioni di fenolo. Il personaggio Schulz, inoltre, non si fa alcuno scrupolo a descrivere, nel secondo libro, a Frau Holle (e al lettore) le uccisioni di massa cui aveva preso parte nell'Europa orientale.<sup>231</sup> L'estrema sintesi riservata, in *Der Nazi & der Friseur*, a questo tema non è da ascriversi a una rispettosa volontà di non approfondire un argomento "indicibile". È vero piuttosto l'esatto contrario: dal momento che è lo Schulz narratore a raccontare, lo fa, come vedremo, dal suo personale punto di vista, realizzando la selezione che più gli va a genio. Lo spazio limitato che viene accordato alla descrizione della sua attività di sterminatore tradisce la scarsità del peso che essa ricopre ai suoi occhi e l'immoralità dell'antieroe che è contemporaneamente il narratore della sua storia.

“Die Juden! Die hatten es schlecht bei uns. Wir, das Neue Deutschland, zeigten den Juden, was es heißt, wenn einer kein dickes Blut in den Adern hat, sondern bloß Wasser”,<sup>232</sup> esordisce tronfio Max Schulz, per poi raccontare delle misure con cui si compiono la progressiva emarginazione degli ebrei dalla vita pubblica, la sistematica diffamazione ai loro danni, il boicottaggio dei loro negozi, principio di una persecuzione che avrebbe avuto sviluppi ben più drammatici: “Und doch war das nichts im Vergleich zu den Ereignissen, die da kommen sollten, ein Vorspiel nur,...das Vorspiel der großen jüdischen Katastrophe.”<sup>233</sup>

Schulz è uno sterminatore “completo”, che sta a rappresentare la duplice modalità con cui venne praticato il genocidio degli ebrei da parte del regime nazionalsocialista: egli prende parte tanto alle uccisioni di massa perpetrate da speciali commando delle SS (*Einsatzgruppen*) nei territori occupati dell'Europa Orientale mano a mano che l'offensiva tedesca avanzava in

---

<sup>230</sup> Cfr. Elrud Ibsch, *Die Shoah erzählt: Zeugnis und Experiment in der Literatur*, Tübingen, Niemeyer, 2004; in particolare pp. 78-90.

<sup>231</sup> Sia il passo relativo all'uccisione dei piccoli prigionieri di Laubwalde che quello sullo sterminio messo in atto dalle *Einsatzgruppen* nei territori dell'Europa orientale verranno citati per esteso nel corso del capitolo.

<sup>232</sup> Edgar Hilsenrath, *Der Nazi & der Friseur*, op. cit., p. 61: “Gli ebrei! Gli ebrei se la passavano male sotto di noi. Noi, la Nuova Germania, mostrammo agli ebrei cosa significa quando uno non ha sangue denso nelle vene, ma solo acqua”.

<sup>233</sup> *Ibidem*: “Eppure non era niente in confronto a ciò che doveva arrivare, solo un preludio,...un preludio della grande catastrofe ebraica.”

quella direzione, quanto alla carneficina burocraticamente organizzata nei campi di concentramento. E racconta entrambe a modo suo.

Ob ich den [Polenfeldzug] mitgemacht habe? Nein. Den hab ich leider verpasst. [...] Was ich gemacht habe...in Polen...im Winter? Wollen Sie das wissen? Gelangweilt hab ich mich. Dort war ja nichts los! [...] Wir schossen vor Langweile die Eiszapfen von den Bäumen, legten zuweilen auch ein paar Juden um, weil wir nichts besseres zu tun hatten...legten sie um...im Wald und auf den Friedhöfen. Alles bloß Fingerübungen. Ich kann mich kaum erinnern, was dort los war...so wenig war dort los...in unserem Abschnitt...in Polen...damals im Dezember 1939. [...] Toll wurde das erst, als es nach Russland ging. Einsatzgruppe D im südrussischen Abschnitt. Aber das war ja auch später. Im Jahre 1941.

Wissen Sie, wie man 30 000 Juden in einem Wäldchen erschießt? Und wissen Sie, was das für einen Nichtraucher bedeutet? Dort habe ich das Rauchen gelernt. [...] Ich habe die Opfer am Anfang gezählt; das hab ich allerdings gemacht, so wie ich als Kind die Pflastersteine zählte beim Hinke-Pinke-Hüpfspiel – und man kann sich da ab und zu verzählen. Später ging das nicht mehr. Dar war zu mühsam.<sup>234</sup>

Il riferimento alla noia, scacciata a suon di assassini, l'accostamento di ghiaccioli ed esseri umani come bersagli buoni per ammazzare il tempo, del conteggio delle vittime con il gioco dell'infanzia sono inaspettati, completamente inappropriati rispetto al contesto in cui si collocano e hanno l'effetto di conferire un cinismo agghiacciante al discorso di Schulz. Quella strategia che, come abbiamo visto, sfrutta, altrove, le potenzialità umoristiche dell'incongruenza, dell'abbinamento di elementi che normalmente poco hanno a che fare gli uni con gli altri, per suscitare nel lettore una risata di scherno e instaurare, contemporaneamente, una nuova distanza nei confronti dell'oggetto rappresentato, genera in queste righe un profondo senso di rifiuto per la logica del carnefice. L'irritazione del lettore di fronte a una prospettiva che non può condividere, dalla quale prende decisamente le distanze costituisce, insieme al riso, l'altro decisivo polo di una tattica narrativa destabilizzante i cui effetti analizzeremo in modo più approfondito più avanti.

Il modo in cui Max Schulz si esprime è esplicito e freddamente sprezzante – perfettamente in linea con il suo passato di sterminatore, come osserva Hilsenrath difendendo proprio il passaggio in cui il protagonista rivela al lettore come ha iniziato a fumare: “Dieser Ausspruch stammt ja von einem Massenmörder, also warum soll er nicht zynisch klingen? Ich

---

<sup>234</sup> *Ivi*, pp. 68-69: “Se ho partecipato [all’invasione della Polonia]? No. Putroppo me la sono persa. [...] Che cosa ho fatto...in Polonia...d’inverno? Lo volete sapere? Mi sono annoiato. Era un mortorio. [...] Cominciammo a sparare per noia ai ghiaccioli che pendevano dagli alberi, di tanto in tanto ammazzavamo un paio di ebrei, perché non avevamo niente di meglio da fare...li ammazzammo...nella foresta e nei cimiteri. Non erano che esercizi per le dita. Mi ricordo a malapena cosa è successo...succedeva così poco...nel nostro settore...in Polonia...in quel dicembre del 1939. [...] Il divertimento vero è iniziato solo quando siamo partiti per la Russia. Unità operativa D nel settore della Russia meridionale. Ma fu più tardi, nel 1941. Sapete come si fucilano 30.000 ebrei in una foresta? E sapete che significa per uno che non fuma? Lì ho imparato a fumare. [...] All’inizio contavo le vittime, ma col sistema che usavo da bambino per contare le lastre del pavimento quando giocavo a campana – e di tanto in tanto si possono sbagliare i conti. Ben presto lasciai perdere. Troppa fatica.”

habe nicht die Absicht, einen Massenmörder menschlich sprechen zu lassen, obwohl auch das manchmal der Fall ist, was ja wiederum zynisch ist.”<sup>235</sup> Con questo stesso stile Schulz chiosa l’esperienza del servizio reso presso il campo di concentramento, che inizia quando, a seguito di un infarto, egli viene trasferito “di nuovo” nella “tranquilla” Polonia:

Kennen Sie das Konzentrationslager Laubwalde? Der Ort hatte früher einen polnischen Namen. Aber wir taufte ihn um: Laubwalde!  
Ein wunderschöner Ort, umringt von Wald.  
In Laubwalde waren 200 000 Juden. Wir haben sie alle umgebracht. 200 000! Trotzdem war das ein kleines Lager, denn die meisten Gefangenen wurden gleich nach ihrer Einlieferung kaltgemacht. Das war praktisch. Denn auf diese Weise hatten wir nie zu viele von ihnen zu überwachen. Wie gesagt: ein kleines Lager! [...] Ich weiß das, da ich ja damals sozusagen ‚mitbeteiligt‘ war, obwohl ich mich heute nicht mehr genau erinnern kann, wie viele Gefangene ich damals erschossen, erschlagen oder erhängt habe. Trotzdem war das eine friedliche Zeit in Laubwalde, wenn man bedenkt, dass andere an der Front waren und ihren Kopf hinhalten mußten.<sup>236</sup>

Il riferimento alla polacca Oświęcim, ribattezzata dai tedeschi con il nome, più tristemente famoso, di “Auschwitz” è sotto gli occhi di tutti. A differenza del più famigerato tra i lager nazisti, quello in cui Max Schulz presta la sua opera è un “piccolo” campo di sterminio, gestito comunque secondo principi pratici e organizzativi estremamente “razionali” che garantiscono al nostro anti-eroe un’esistenza “pacifica”, lontana dal fronte e dai suoi pericoli.

Ciò che disturba e disorienta il lettore, in queste pagine, è il fatto di essere completamente esposto al racconto di un carnefice che non è solo estremamente esplicito nel descrivere gli orrendi crimini compiuti, ma, soprattutto, non conosce neanche lontanamente dubbi di carattere morale e non tenta né di giustificare, né di ridurre la portata delle sue azioni. Max Schulz ammette molto chiaramente – quasi candidamente, potremmo dire, se il termine non fosse rivestito di un’accezione positiva che sarebbe qui fuori luogo – ciò che ha fatto e si inganna chi vuole interpretare l’autodefinizione di “pesce piccolo” che il protagonista dà di sé come un tentativo di ridimensionare il suo ruolo di sterminatore. Certo Schulz non parla di responsabilità, poiché ciò implicherebbe una riflessione di carattere etico sui suoi atti che gli è

---

<sup>235</sup> Andreas W. Mytze, *Die Henkersatire. Gespräch mit dem jüdischen Autor Edgar Hilsenrath*, in “Nürnberger Nachrichten”, 29.8.1977 – con il titolo *Präzedenzfall der deutschen Literatur*, anche in “Der Tagesspiegel”, 31.8.1977: “È l’affermazione di uno sterminatore, perché mai non dovrebbe, dunque, suonare cinica? Non ho intenzione di fare parlare uno sterminatore in modo umano, sebbene ogni tanto sia proprio quello che succede...cosa che, per contro, ha un effetto cinico”.

<sup>236</sup> Edgar Hilsenrath, *Der Nazi & der Friseur*, op. cit., p. 70: “Conoscete il campo di concentramento di Laubwalde? Il posto aveva un nome polacco, prima. Ma noi lo ribattezzammo: Laubwalde! Un posto bellissimo, circondato dai boschi. A Laubwalde c’erano 200 000 ebrei. Li abbiamo fatti fuori tutti. 200 000! Eppure era un lager piccolo, perché per lo più i prigionieri venivano ammazzati subito dopo il loro arrivo. Era più pratico. Così non ne avevamo mai troppi da sorvegliare. Come ho detto: un piccolo lager! [...] Io lo so, dato che a quei tempi ero, per così dire, ‘coinvolto’, anche se oggi non mi riesco più a ricordare con precisione quanti prigionieri ho fucilato, pestato a morte o impiccato. Eppure quello a Laubwalde fu un periodo tranquillo se si considera che altri erano al fronte e rischiavano la pelle.”

estranea, ma sin dal principio del suo racconto, come abbiamo avuto modo di evidenziare, usa apertamente, per sé, la definizione di *Massenmörder*. Nonostante egli tenti di nascondersi, nella seconda parte del romanzo, dietro la scusa di essere solo un “pesce piccolo”, mette bene in chiaro che peso – tutt’altro che trascurabile – abbiano avuto le miriadi di pesci piccoli nel contribuire alla politica della Germania nazista. Il carattere volontario e consapevole della decisione di Max Schulz viene espresso con estrema chiarezza quando il nostro protagonista si trova di fronte alla “svolta” dettata dalla caduta di Röhm, in un passo in cui il vocabolo “scelta” ricorre due volte in poche righe: “Ich wählte also schwarz. Einige Wochen nach der Liquidierung des Großen Braunen beschloß ich, Itzig Finkelstein, damals noch Max Schulz, mich zur SS versetzten zu lassen. [...] Ich, Itzig Finkelstein, damals noch Max Schulz, hatte gewählt.”<sup>237</sup>

La prospettiva di Schulz quale unica fonte del resoconto della sua vita è una componente indispensabile per la funzione satirica del romanzo: “Das Buch ist eine Satire, weil ich nicht das Opfer erzählen lasse, der Roman ist vom Standpunkt des Henkers aus konzipiert”, commenta Hilsenrath, sottolineando “Mein Massenmörder ist kein Held, sondern ein Unheld, also ein Antichrist, und der Monolog entwickelt sich dann zu einer Selbstanklage”.<sup>238</sup> Che il narratore, nel riferire al lettore le sue esperienze, non abbia alcuna intenzione autocritica né, tanto meno, autoironica, non fa che accentuare la potenzialità di denuncia satirica di passi come quelli sin’ora considerati e accrescere, così, la distanza tra chi ascolta, leggendolo, il racconto di Schulz e il testo stesso, percepito come oggetto da affrontare con piglio critico.

Il racconto è costruito interamente secondo il punto di vista di Schulz,<sup>239</sup> narratore in prima persona,<sup>240</sup> il lettore si trova nella scomoda posizione di fare i conti con questa

---

<sup>237</sup> Edgar Hilsenrath, *Der Nazi & der Friseur*, op. cit., p. 58: “Scelsi dunque il nero. Qualche settimana dopo l’eliminazione del capo delle camicie brune io, Itzig Finkelstein, ai tempi ancora Max Schulz, decisi di farmi trasferire alle SS. [...] Io, Itzig Finkelstein, ai tempi ancora Max Schulz, avevo fatto la mia scelta.”

<sup>238</sup> Andreas W. Mytze, *Die Henkersatire. Gespräch mit dem jüdischen Autor Edgar Hilsenrath*, op. cit.: “Il libro è una satira, perché non faccio raccontare la vittima; il romanzo è concepito dal punto di vista del carnefice”; “Il mio sterminatore non è un eroe, ma un antieroe, un anticristo e il monologo si trasforma da sé in un’autoaccusa”.

<sup>239</sup> Un’altra considerazione è qui d’obbligo sui “Froschaugen” con cui Max Schulz osserva il mondo e attraverso i quali viene quindi prodotto il racconto. In tedesco esiste un termine, “Froschperspektive” (letteralmente “prospettiva da rospo”), impiegato per descrivere, nel linguaggio fotografico, la visione che si ottiene da un punto di osservazione posto al di sotto della normale altezza dello sguardo umano. Quello di Max Schulz può quindi essere interpretato in modo duplice come un racconto frutto di una prospettiva anomala e distorta o come l’esito di un’osservazione “dal basso”, effettuata dal milieu dei “pesci piccoli” che hanno sostenuto il nazionalsocialismo e partecipato, in vario modo, ai suoi crimini.

<sup>240</sup> Il secondo dei sei libri in cui si articola *Der Nazi & der Friseur* rappresenta una parziale eccezione: narrato in terza persona, esso contiene il significativo incontro di Max Schulz con Frau Holle. Questa parte del testo si trasforma ben presto in un racconto nel racconto, dal momento che il protagonista descrive a Frau Holle le vicissitudini legate all’evacuazione del campo di Laubwalde e alla rocambolesca fuga attraverso la Polonia fino in Germania. In questo segmento del romanzo, come altrove, a farsi sentire è, in definitiva, la voce di Schulz;

prospettiva che non esercita su di lui la tentazione dell'immedesimazione e la cui credibilità è quanto meno dubbia. Il carnefice offre, senza che intervenga nessun filtro narrativo a completare, correggere, commentare il suo resoconto, la propria versione dei fatti; il tono della narrazione volge continuamente verso il paradosso; il gusto per l'esagerazione le conferisce un colore costante e inconfondibile, episodi surreali non mancano. Come se non bastasse Max richiama insistentemente l'attenzione del lettore su quel "Dachschaden" ("buco in testa") che sarebbe risultato dalla prima mostruosa violenza subita da parte del patrigno: un simile elemento non si iscrive in una presunta ricerca di giustificazione per gli orribili crimini di cui si macchia il protagonista da adulto, ma sottolinea, piuttosto, come alla parzialità del racconto si somma un altro fattore che depone contro l'affidabilità delle parole di Max Schulz. Questo tema è così essenziale da venire articolato più volte in riflessioni metanarrative dallo stesso carnefice, in un dialogo diretto con chi ascolta la sua storia. Il primo significativo esempio compare già in apertura del romanzo. Il Max neonato di soli otto giorni riesce prodamente a sottrarsi al tentativo di "circoncisione" (leggi: "castrazione") imbastito dalla madre e dai cinque padri saltando al collo del macellaio già pronto all'azione, con tanto di coltello brandito, per poi sgattaiolare verso la finestra e issarsi sul davanzale dove viene infine riacciuffato da Minna. Rendendosi conto che il lettore può avere qualche difficoltà ad accettare questo episodio, il narratore gioca d'anticipo, si pone a confronto diretto con le obiezioni del suo pubblico e rivendica la dignità del suo racconto:

Sie glauben wahrscheinlich, daß ich mich über Sie lustig mache? Oder Sie glauben es nicht, und Sie werden sich sagen: „Max Schulz spinnt! [...] Was will Max Schulz? Was will er mir einreden? Wem will er die Schuld in die Schuhe schieben? Seiner Mutter? Den Juden? Oder dem lieben Gott? – Und das mit der Selbstwehr des Säuglings, seiner Flucht, den Eindrücken am Fenster...Unsinn! Sowas gibt es nicht! Ein Alptraum! Nichts weiter!“ Aber ich will Ihnen ja nur meine Geschichte erzählen...in systematischer Reihenfolge...drückt man sich so aus?...obwohl ich Ihnen nicht alles erzähle, sozusagen: nur das Wichtigste, oder das, was ich, Itzig Finkelstein, damals noch Max Schulz, für ganz besonders wichtig halte.<sup>241</sup>

Max Schulz si difende, da una parte, e ribadisce la volontà di raccontare e la sua posizione privilegiata per farlo (è la "sua" storia quella che vuole sottoporre al lettore), ma ricorda, d'altro canto, come tutto ciò che ha detto e sta per dire sia il frutto di una personale selezione.

---

suoi il racconto e la prospettiva, anche se il confronto con Frau Holle propone, come vedremo tra breve, uno spunto critico interessante.

<sup>241</sup> Edgar Hilsenrath, *Der Nazi & der Friseur*, op. cit., pp. 13-14: "[...] Max Schulz vaneggia. [...] Dove vuole arrivare Max Schulz? Cosa vuole darmi a intendere? A chi sta cercando di affibbiare la colpa? A sua madre? Agli ebrei? O al buon Dio? – E quella baggianata del neonato che si difende, sgattaiolando via, arrampicandosi sul davanzale della finestra...tutte cose senza senso! Cose del genere non possono succedere! Un incubo! Niente di più!" Ma io voglio soltanto raccontarvi la mia storia...in ordine cronologico...si dice così?...sebbene non vi racconti tutto, per così dire: solo le cose più importanti o per lo meno quelle che io, Itzig Finkelstein, a quell'epoca ancora Max Schulz, considero particolarmente importanti."

La necessità di prendere esplicitamente posizione contro l'incredulità del suo lettore si ripropone di nuovo più avanti; quando, nel quarto libro, il monologo del protagonista si trasforma in una lunga lettera indirizzata al vecchio amico Itzig Finkelstein, è a lui che Schulz rivolge la sua arringa:

Was sagst du Itzig? Das hat sie gar nicht erzählt? Dieses Gespräch zwischen mir und Hanna Lewisohn hat nie stattgefunden? Ich hätte das alles nur ausgedacht? Wenn Itzig Finkelstein ein Spinner wäre...wer wäre dann der Spinner: ich oder du? Sei vorsichtig, Itzig! Zank nicht mit mir! Wir müssen uns vertragen! Wir beide! Du und ich!<sup>242</sup>

L'accusa ricorrente che Schulz si immagina di ricevere da parte dei suoi lettori ruota sempre intorno all'espressione *Spinner* ("svitato"). Questo termine in effetti viene usato anche da Frau Holle, l'unico destinatario del racconto del protagonista che gode, per così dire, di un concreto "diritto di replica", che può cioè reagire, nel piano finzionale del romanzo, alla narrazione del carnefice: "Sie sind doch ein Spinner. [...] Bei Ihnen weiß man nicht was wahr ist, und was nicht wahr ist."<sup>243</sup>

Il lettore è servito: a sua disposizione un racconto agghiacciante e rivoltante, frutto della sanguinaria prospettiva del carnefice e privo di qualsiasi salvagente morale, che egli è esplicitamente chiamato a valutare in modo critico, dato che dell'io-narratore non ci si può fidare. Il mondo visto attraverso i *Froschaugen* di Max Schulz non è soltanto un dipinto scioccante della realtà che genera una reazione di rifiuto istintivo: è una sfida nuova al lettore, un invito a confrontarsi in modo insolito e consapevole con i temi più neri della storia del secolo scorso.

Fino ad ora abbiamo solo accennato al tema che più di tutti, nel romanzo, ha il carattere di un esplosivo tanto potente e distruttivo quanto instabile. Certo, il racconto del carnefice, che niente censura, è a dir poco agghiacciante, ma c'è qualcosa che scuote il lettore più profondamente delle disquisizioni di Max Schulz sulle vittime che ha ammazzato con proiettili o percosse o che ha impiccato – vittime che a un certo punto non si è più preso la briga di contare perché, insomma, erano davvero troppe e troppo faticoso diventava tenere i conti. Ciò che disturba al di là di ogni immaginazione non è neppure il "miracolo" di cui parla Böll<sup>244</sup> (Max Schulz che, fedele sacco di denti d'oro in spalla, torna a Berlino pronto ad

---

<sup>242</sup> *Ivi*, p. 262: "Cosa dici, Itzig? Che lei non mi ha raccontato affatto questa storia? Che questa conversazione tra me e Hanna Lewisohn non è mai avvenuta? Che l'ho inventata io di sana pianta? Se Itzig Finkelstein fosse matto...chi sarebbe il matto? Tu o io? Stai attento, Itzig! Non mi fare arrabbiare! Dobbiamo andare d'accordo, noi due! Tutti e due! Tu e io!"

<sup>243</sup> *Ivi*, p. 128: "Sei matto. [...] Con te non si sa mai cosa è vero e cosa non lo è."

<sup>244</sup> Heinrich Böll, *Hans im Glück und Blut. Edgar Hilsenraths Roman 'Der Nazi und der Friseur'*, op. cit.

adattarsi alla situazione, assume l'identità di Itzig Finkelstein e si ricostruisce una nuova vita in Germania prima e Israele poi).

Inaudita è la mostruosa fusione di carnefice e vittima che si verifica progressivamente dopo che Schulz ha assunto l'identità di Finkelstein. L'affermazione è delicata e merita qualche riflessione in più; non è nostra intenzione cercare un'analisi psicologica di un personaggio che è certo molto più "tipo" che figura a tutto tondo. Il romanzo, abbiamo osservato, si scosta con chiarezza dal paradigma di una rappresentazione realistica e non avrebbe senso cercare di rintracciare le trame di una evoluzione (o involuzione) dell'universo interiore del protagonista, dei suoi pensieri e sentimenti, delle sue prospettive, paure, gioie, ansie e congetture. Né vogliamo abbracciare la rocambolesca ipotesi che vede *Der Nazi & der Friseur* mettere in discussione, se non cancellare, il confine tra "Täter" (carnefici) e "Opfer" (vittime) o addirittura far rientrare Schulz, con un incredibile colpo di mano, nella seconda delle due categorie.<sup>245</sup> Innanzi tutto è bene chiarire perché, nel romanzo, avviene quella che abbiamo definito "mostruosa fusione" tra vittima e carnefice, ovvero perché nell'opera si verifichi qualcosa di più della semplice assunzione di una nuova identità da parte del protagonista. Il punto di maggiore interesse consisterà poi nel cercare di comprendere che funzione rivesta, nell'economia del romanzo, una simile, innaturale commistione (la domanda, dunque, non è *quanto autentica* sia la convivenza di queste due istanze in "Max Schulz alias Itzig Finkelstein", quanto piuttosto che *effetto essa sortisca sul lettore*).

L'uso dei nomi rappresenta, nel romanzo, un segnale del gioco delle identità che si verifica.<sup>246</sup> All'inizio del racconto del protagonista esistono dei confini ben precisi e comprensibili: "Ich bin Max Schulz, unehelicher, wenn auch rein arischer Sohn der Minna Schulz"<sup>247</sup> esordisce, come abbiamo visto, il carnefice, per poi continuare, poche righe più sotto: "Itzig Finkelstein wohnte im Nachbarhaus. Er war genau so alt wie ich".<sup>248</sup> Nelle pagine successive l'io narrante fa riferimento a se stesso come Max Schulz, aggiungendo

---

<sup>245</sup> Marika Kreutz propone un'avventurosa tesi secondo Max Schulz, vittima dell'antisemitismo dopo aver assunto l'identità di Itzig Finkelstein, diventerebbe a tutti gli effetti una *vittima*; secondo Elrud Ibsch Schulz/Finkelstein costruirebbe, con il tempo, un "serio legame esistenziale con l'ebraismo", mentre Gert Sautermeister cerca di stabilire, nel suo saggio polemico sul romanzo, fino a che punto sia autentico e sentito, da parte del protagonista, il cambio di identità. Simili approcci dimostrano, a nostro avviso, di non aver colto la qualità grottesca e paradossale del romanzo e la dimensione radicalmente critica che essa dischiude. Per approfondimenti cfr. Marika Kreutz, *Täter und Opfer. Das Bild des Juden in den Romanen Nacht und Der Nazi & der Friseur*, op. cit.; Elrud Ibsch, *Die Shoah erzählt: Zeugnis und Experiment in der Literatur*, op. cit.; Gert Sautermeister, *Aufgeklärte Modernität – postmodernes Engagement: Edgar Hilsenraths Der Nazi & der Friseur*, in »Wir tragen den Zettelkasten mit den Steckbriefen unserer Freunde«: *Acta-Band zum Symposium »Beiträge jüdischer Autoren zur deutschen Literatur seit 1945«*, Universität Osnabrück, vom 2.-5. 6. 1991, Jens Stüben, Wienfried Woessler, Ernst Loewy (a c. di), Darmstadt, Häusser, 1993, pp. 227-242.

<sup>246</sup> Approfondire questo aspetto appare più che giustificato dalla frequenza ossessiva con cui il narratore in prima persona fa riferimento a un nome proprio o a un altro tipo di definizione dopo aver detto "io".

<sup>247</sup> Cfr. nota 130, p. 63.

<sup>248</sup> *Ibidem*, "Itzig Finkelstein abitava alla porta accanto. Aveva esattamente la mia età".

talvolta delle integrazioni quali, ad esempio, “zukünftiger Massenmörder”, “Sohn einer Nutte, Stiefsohn eines Kinderschänders, Rattenquäler mit Dachschaden”, “den kleinen Fisch”.<sup>249</sup> Sterminatore e vittima sono, in questa prima fase del romanzo, due realtà ben distinte; tanto il narratore quanto il lettore individuano senza difficoltà la linea di demarcazione che separa il primo dalla seconda. Quando il protagonista arriva a raccontare delle misure adottate per realizzare il cambio di identità si affaccia, per la prima volta nel testo, la doppia definizione (basata sull’impiego contemporaneo dei due nomi propri) destinata a dominare il resto del romanzo nelle sue varie declinazioni: “Itzig Finkelstein, damals noch Max Schulz”, “Max Schulz, später Itzig Finkelstein”<sup>250</sup>, “Max Schulz oder Itzig Finkelstein”, “Max Schulz alias Itzig Finkelstein”, “Itzig Finkelstein, oder der Massenmörder Max Schulz”,<sup>251</sup> e via dicendo. L’io narrante, nelle sue frequenti riflessioni rivolte a se stesso, si definisce, dopo aver assunto le mentite spoglie del suo amico d’infanzia, ora come Max Schulz ora come Itzig Finkelstein, senza che sia riscontrabile una logica precisa in queste sue scelte. Questo balletto di nomi fornisce il primo segnale dell’aberrante cambiamento in atto: i confini tra vittima e carnefice si fanno sempre più fluidi, e il protagonista fa propria la prospettiva dell’ebreo perseguitato e scampato allo sterminio, producendo esiti quanto meno paradossali. Confrontato con un antisemitismo ancora virulento nella Berlino in macerie del 1946, dove cerca di rifarsi una vita grazie al mercato nero, Schulz/Finkelstein commenta (a sorpresa, ma in effetti con cognizione di causa): “Lohnt sich auch nicht...ich meine...mit Antisemiten zu diskutieren. Die sind ja unverbesserlich.”<sup>252</sup> Le umilianti allusioni della contessa feriscono però un orgoglio ebraico nuovo di zecca: “Was hat die Gräfin gesagt? A n g e b l i c h hat kein Volk so sehr um seine Freiheit gekämpft wie das Volk der Juden? Was soll das heißen: Angeblich?”<sup>253</sup>

Vittima di un “complesso di inferiorità tipico degli ebrei”,<sup>254</sup> il carnefice che si spaccia per vittima si sforza di dimostrare che “noi [ebrei] siamo delle persone come tutti gli altri”,<sup>255</sup> ma sa che la battaglia è persa in partenza: “Ich aber, ich, Itzig Finkelstein, früher: Max Schulz, weiß, daß es zwecklos ist. Ich kann die Gräfin nicht ändern. Ich werde sie nicht

<sup>249</sup> *Ivi*, p. 21: “futuro sterminatore”; p. 32: “figlio di una puttana, figliastro di uno stupratore di bambini, torturatore di topi, e con il cervello bacato”; p. 62: “pesce piccolo”.

<sup>250</sup> *Ivi*, p. 71: “Max Schulz, più tardi Itzig Finkelstein”.

<sup>251</sup> *Ivi*, p. 67: “Itzig Finkelstein, a quell’epoca ancora Max Schulz”; p. 71: “Max Schulz, più tardi Itzig Finkelstein”; p. 279: “Max Schulz ovvero Itzig Finkelstein”; *ibidem*: “Max Schulz alias Itzig Finkelstein”; p. 330: “Itzig Finkelstein ovvero lo sterminatore Max Schulz”.

<sup>252</sup> *Ivi*, p. 180: “Non ne vale neanche la pena...voglio dire...di discutere con gli antisemiti. Tanto sono incorreggibili.”

<sup>253</sup> *Ivi*, p. 192: “Cosa ha detto la contessa? *Si dice* che nessun popolo abbia mai combattuto tanto per la propria libertà come il popolo ebraico? Cosa mi vuol significare questo “si dice”?”

<sup>254</sup> *Ivi*, p. 198.

<sup>255</sup> *Ivi*, p. 197.



ändern. Ein Antisemit ist wie ein Krebskranker. Was zu tief verankert ist, kann man nicht mehr herauschneiden.”<sup>256</sup> Mano a mano che passa il tempo, cresce l’ambiguità di una commistione inimmaginabile. Quando il protagonista, ormai giunto nel territorio del mandato britannico, si trova a viaggiare per la Palestina, osserva: “Ich bin ein paar Tage herumgereist, kreuz und quer. Ich war neugierig. Ich glaube, jeder ist neugierig, der hier zum ersten Male herkommt, besonders ein Jude und ganz besonders ein alter Nazi wie ich. – Und wenn einer beide ist, wie ich...dann genügen zwei Augen nicht mehr.”<sup>257</sup>

L’io narrante oscilla, continuamente, senza trovare un punto d’appiglio. Certe volte si definisce come Itzig Finkelstein, sembra averne assunto non solo il nome, ma l’identità in senso più profondo e prende le distanze dai carnefici integrandosi in un nuovo, collettivo “noi” ebraico; è questo, ad esempio, il caso che si verifica quando “Itzig Finkelstein” si confronta con il capo del gruppo terrorista di cui è entrato a fare parte:

„Befehl ist Befehl!“

Und da habe ich zu ihnen gesagt: „Das haben die damals auch gesagt!“

Ich weiß: Es ist nicht dasselbe. Die Terroristen sind Kämpfer. Echte Freiheitskämpfer! – Und damals, da habt ihr doch nur die Wehrlosen ermordet! Und die Unschuldigen! Und Frauen und Kinder und Greise!<sup>258</sup>

In altre circostanze riemergono, a sorpresa, ma con forza, anche anni dopo l’emigrazione in Palestina, la prospettiva di Max Schulz, un antisemitismo evidentemente non sopito, l’appartenenza consapevole alla schiera dei colpevoli dalle mani insanguinate. Vi sono punti, infine, in cui le due prospettive, quella di Schulz e quella del novello “Finkelstein”, si intrecciano in una combinazione stupefacente:

Ich bin ein Mensch, der eine Wut kriegt, wenn mir ein Jude sagt, dass es ihm hier nicht gefällt. Manche von diesen Leuten kann ich jedoch verstehen: die ehemaligen Insassen unserer Konzentrationslager. Manche konnten sich wieder erholen, so wie Mira, manche konnten sich aber nicht erholen. Wir hatten sie fertiggemacht. Endgültig. Wir töteten ihre Seelen. Was kann man von solchen Leuten erwarten? Begeisterungsfähigkeit? Unsinn!<sup>259</sup>

---

<sup>256</sup> *Ibidem*: “Io, però, io, Itzig Finkelstein, prima: Max Schulz so che non ha alcun senso. Non posso cambiare la contessa. Non la cambierò. Un antisemita è come un ammalato di cancro. Ciò che è radicato così in profondità non si può più estirpare.”

<sup>257</sup> *Ivi*, p. 288: “Ho fatto un viaggio di un paio di giorni, girando in lungo e in largo. Ero curioso. Credo che chiunque venga qui per la prima volta sia curioso, in modo particolare un ebreo e in modo particolarissimo un vecchio nazista come me. – E se uno, come me, è entrambe le cose, allora due occhi non bastano più.”

<sup>258</sup> *Ivi*, p. 353: ““Gli ordini sono ordini!” E io dissi: “Questo lo dicevano anche loro!” Lo so: non è la stessa cosa. I terroristi sono combattenti. Veri combattenti per la libertà! – E a quei tempi uccidevate solo gli indifesi! E gli innocenti! E donne e bambini e vecchi!”

<sup>259</sup> *Ivi*, p. 381: “Sono un tipo che va in bestia quando mi sento dire da un ebreo che qui non gli piace. Alcuni però li posso capire: i superstiti dei nostri campi di concentramento. Certi si sono ripresi, come Mira, ma altri no. Li avevamo annientati. Definitivamente. Avevamo ucciso le loro anime. Che ci si può aspettare da questa gente? Capacità di entusiasinarsi per qualcosa? Assurdo!”

Schulz/Finkelstein, rappresentante qui dell'ebreo "nuovo" che ha lavorato nei kibbutz piantando alberi da frutta nel deserto del Negev, impegnato nella costruzione di uno Stato ebraico prima e nella sua difesa poi, orgoglioso dei risultati raggiunti dal "suo popolo" sulla strada dell'indipendenza, prende nettamente posizione contro quegli ebrei che non sono in grado di apprezzare tutti questi sforzi. Certo, da sterminatore, può comprendere quanto delicata sia la posizione di chi è scampato al sistematico annientamento nazista – da questi sopravvissuti, spezzati per sempre nell'intimo, si sa, non si può pretendere un impossibile entusiasmo. Simili, discordanti riflessioni avvengono nell'interiorità del protagonista cui il lettore ha accesso; esse non sono, in altre parole, frutto di un calcolo opportunistico o della necessità di recitare una parte di fronte a chi potrebbe riconoscere e condannare Max Schulz come sterminatore.

La fusione mostruosa delle categorie di vittima e carnefice si concretizza, in particolare, in due immagini estremamente eloquenti. La prima è quella del sorriso scintillante nuovo di zecca con cui Max Schulz/Itzig Finkelstein inaugura la sua nuova vita a Berlino. Non tutti i denti d'oro del pesante sacco che il protagonista ha portato con sé dalla Polonia vengono piazzati sul mercato nero; lo sterminatore approfitta della materia prima a disposizione per farsi rimettere in sesto la bocca malandata dal migliore dentista di Berlino. Schulz chiede espressamente al medico di "fargli una bocca piena di denti d'oro" perché vuole che l'oro si veda per bene, che riluccichi ad ogni risata.<sup>260</sup> Il risultato è del tutto soddisfacente: "Ich habe einen Mund voller Goldzähne. Und drei Zähne liegen noch immer in meinem alten Taschentuch. Ein sentimentales Andenken."<sup>261</sup>

A questo passo, agghiacciante per la metafora dell'appropriazione dell'identità e del ruolo di vittima che assume la forma di un atto di cannibalismo e per la perversa convivenza di un'immagine così mostruosa con espressioni di buon senso comune – perché, si sa, come dice Max Schulz, "uno non dovrebbe andarsene in giro per il mondo con denti guasti" –,<sup>262</sup> è strettamente imparentato il passaggio che descrive il figlio, di Mira e Max/Itzig, frutto deforme dell'unione aberrante della sopravvissuta e dell'aguzzino: "Sicher möchten Sie gerne wissen, ob Mira einen Sohn gebar? Ja. Es war ein Sohn. Der hatte weder Arme noch Beine.

---

<sup>260</sup> *Ivi*, p. 181.

<sup>261</sup> *Ibidem*: "Ho una bocca piena di denti d'oro. E tre denti [d'oro] li conservo nel mio fazzoletto. Un ricordo sentimentale."

<sup>262</sup> *Ivi*, p. 180.

Hatte keinen Körper und kein Gesicht. Der hatte nur Augen. Riesige Froschaugen. Und die guckten mich einmal an und schlossen sich dann für immer.”<sup>263</sup>

Il nodo tematico del rapporto tra vittima e carnefice, la scomparsa di quell’elementare barriera tra i due estremi di questa contrapposizione rappresenta la “vera sfida del romanzo”.<sup>264</sup> È essenziale tenere presente che questo confine si dimostra labile nell’universo narrativo costruito da Max Schulz, ovvero nella rappresentazione che lui stesso ci offre della sua vita; ben altra cosa è affermare che il romanzo mette in discussione, in ultima istanza, la plausibilità di una distinzione tra aguzzini e sopravvissuti. Questa “Assimilation ganz besonderer Art”<sup>265</sup> va interpretata nell’ambito della logica della distorsione e dell’esagerazione che governa il romanzo perché caratterizza così profondamente lo sguardo di Schulz e la sua prospettiva di sterminatore e di colpevole: essa rappresenta il culmine di una provocazione al lettore che non vuole essere fine a se stessa, ma lo spinge piuttosto ad assumere un distacco critico dal protagonista e da ciò che egli racconta, stimolando così una nuova presa di posizione – in cosa essa consista verrà approfondito tra breve – di fronte al tema del nazionalsocialismo, della Shoah, della concezione dello sterminio che si è affermata nel dopoguerra. I due ingredienti essenziali nella ricetta che Hilsenrath segue per preparare il romanzo sono il riso e l’orrore che si mescolano, nell’arco del racconto, in quantità di volta in volta differenti. Oggetto del riso non è mai lo sterminio di per sé, né le vittime. La distanza umoristica e l’attacco satirico servono per smascherare le contraddizioni, l’assurdità e la mostruosità dei carnefici: non si ride *insieme* a Max Schulz a scapito dei perseguitati e dei morti, ma si ride piuttosto *di* Max Schulz e dei suoi simili, con un riso che non è il frutto dell’orrore trasformato in barzelletta, quanto piuttosto l’occasione e lo strumento di una conoscenza nuova.

---

<sup>263</sup> *Ivi*, p. 394: “Scommetto che volete sapere se Mira partorì un maschio. Sì. Era un maschio. Non aveva né braccia né gambe. Non aveva né corpo né faccia. Aveva solamente gli occhi. Giganteschi occhi da rospo. Che mi fissarono una volta e poi si chiusero per sempre.”

<sup>264</sup> Andreas Graf, *Mörderisches Ich. Zur Pathologie der Erzählperspektive in Der Nazi & der Friseur*, in Thomas Kraft (a c. di), *Edgar Hilsenrath: Das Unerzählbare erzählen*, op. cit., pp. 135-149; p. 137.

<sup>265</sup> Hans Otto Horch, *Edgar Hilsenrath. Provokation der Erinnerungsrituale*, in Norbert Otto Eke; Hartmut Steinecke (a c. di): *Shoah in der deutschsprachigen Literatur*, op. cit., pp. 267-273, qui p. 269: “assimilazione di tipo assolutamente particolare”.

### 2.5.2. L'anima grottesca del romanzo

La particolare reazione del lettore, impastata di riso e orrore, è dovuta in buona parte all'ampio ricorso al grottesco<sup>266</sup> che lascia sul romanzo un'impronta profonda e sollecita contemporaneamente questa duplice risposta. Di carattere grottesco sono certe figure, determinati temi, nonché scelte formali e stilistiche.

Un ruolo fondamentale, in questo senso, è rivestito dalla sfera della corporeità intesa in un senso duplice: il grottesco che, per vocazione, è dotato di una forte carica sovversiva e mira a rovesciare la consueta opposizione tra "alto" e "basso", pone in primo piano – nella rappresentazione di motivi "seri", come in questo caso il nazionalsocialismo e la Shoah – una fisicità fatta di necessità elementari (essenziali i riferimenti al cibo e all'atto di mangiare, ai bisogni fisiologici, alla sessualità) e un corpo che si ribella ai canoni della bellezza classica ed è ostentatamente deformato.<sup>267</sup>

Minna Schulz e Slavitzki sono i primi due personaggi connotati in chiave grottesca che incontriamo nel romanzo. La dilatazione, l'esagerazione si combina, in queste figure, con l'altra componente essenziale del grottesco: la commistione dell'orribile e del mostruoso con un ridicolo che induce al riso:

“Grotesk” [...] bezeichnet spezifisch deren Entstellung [der Wirklichkeit] – von einer Art, die den Betrachter entsetzt und zugleich lachen macht, die grauenvoll und lächerlich in eins ist. Gemeint ist nicht die Entstellung von bloßen Naturverhältnissen. [...] Nicht eine Laune der Natur gilt uns als grotesk, sondern solche Entstellung, die das Schreckliche und Lächerliche auf die Spitze, zum unerträglichen Widerspruch treibt [...].<sup>268</sup>

---

<sup>266</sup> La categoria del grottesco ha conosciuto diversi tentativi di definizione, orientati di volta in volta a un approccio analitico-descrittivo (che punta all'analisi delle varie forme che il grottesco ha assunto nei diversi periodi storico-artistici) o funzionale (quando la riflessione si focalizza piuttosto sull'effetto di rappresentazioni grottesche sul lettore o, più in generale, sul fruitore dell'opera d'arte). Per motivi di spazio non è possibile fornire qui una *summa* delle maggiori teorie del grottesco (si rimanda, a questo proposito, all'ottimo lavoro svolto da Dietrich Dopheide – cfr. Dietrich Dopheide, *Das Groteske und der Schwarze Humor in den Romanen Edgar Hilsenraths*, Berlin, Weißensee 2000, in particolare pp. 55-94); dalle considerazioni formulate qui di seguito e, più avanti, nella parte che approfondisce la funzione del riso che nasce dal grottesco, il lettore potrà evincere quali siano, per chi scrive, i tratti essenziali e distintivi di questa categoria.

<sup>267</sup> Michail Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Torino, Einaudi, 1983<sup>3</sup> (1979); (ed. or. *Fransua Rable i narodnaja kul'tura srednevekov'ja i renessansa*, Moskau 1965 (1940)).

<sup>268</sup> Arnold Heidsieck, *Das Groteske und das Absurde im modernen Drama*, Stuttgart-Berlin-Köln, Kohlhammer, 1971<sup>2</sup> (1969), p.17: ““Grottesco” indica la deformazione [della realtà] – una deformazione tale da fare contemporaneamente inorridire e ridere l'osservatore, che è allo stesso tempo orribile e ridicola. Non si intende con ciò una semplice alterazione delle condizioni naturali. [...] Non è uno scherzo della natura che ci appare grottesco, ma quella deformazione che conduce l'orribile e il risibile all'estremo, a un'insopportabile contraddizione [...]” Nel suo studio Heidsieck formula, a partire da questa premessa generale, una definizione alquanto specifica del grottesco (essenzialmente inteso come una riduzione dell'uomo ad oggetto ad opera dell'uomo stesso) che non ci sentiamo di condividere nella sua esclusività.

Minna porta a spasso, con un paio di gambe secche secche, un corpo mostruosamente abbondante che viene immancabilmente abbinato a una forte carica sessuale percepita tanto dai cinque padri di Max Schulz, quanto da Slavitzki e dallo stesso protagonista che avrà sempre un debole per donne incredibilmente grasse che gli ricordino la madre:

Sie müssen sich vorstellen, daß meine Mutter ein kräftiges Weibsbild war, von der die Leute sagten, daß sie zwei Tonnen wog, obwohl sie dünne Beine hatte. Sie sah wie ein wandelndes Bierfaß auf Stelzen aus, Stelzen, die es gerade noch fertig brachten, den riesigen Oberkörper mit Würde zu tragen. [...] Sie hatte sinnliche Lippen. Ihre Zähne waren weiß und stark, Zähne, die den Fleischer immer aufs neue in Verzückung gerate ließen, denn der Fleischer sagte immer zu meiner Mutter: „Mensch, Minna, wenn ich deine Zähne seh’, dann krieg’ ich immer gleich Angst, daß du mir den Schwanz abbeißt.“<sup>269</sup>

Con il passare del tempo la deformità fisica di Minna continua ad accentuarsi, facendola assomigliare in modo sempre più spiccato al barile di birra evocato da Max nella prima descrizione: la mole della donna aumenta inarrestabilmente mentre le sue gambe si fanno sempre più magre.<sup>270</sup> Tanta abbondanza non sta affatto a rappresentare una figura maternamente rassicurante: la Minna che sta a guardare la violenza esercitata sul figlioletto di poche settimane senza muovere un dito e che si entusiasma, insieme al compagno, per le verità predicate da “Herr Hitler”, costituisce il lato inquietante di questo personaggio grottesco.

Del patrigno di Max Schulz, mostruosamente superdotato, si è già detto; l’immagine dell’elastico usato per contenere il pene smisurato rappresenta l’elemento ridicolo, quasi caricaturale, di una realtà che si colora di un indicibile orrore quando si parla delle perversioni di Slavitzki e degli abusi perpetrati sul piccolo protagonista. La deformità fisica, in questi casi, non significa capriccio di natura; essa contiene una sorta di indicazione di un’interiorità che è malata e mostruosa – quasi si rivoltasse, contro questi personaggi (come contro lo stesso Schulz), la convinzione razzista riservata tanto spesso agli ebrei secondo la quale esisterebbe una corrispondenza tra un’anima guasta e un aspetto esteriore anomalo e turpe.

Grottesche sono altre due donne che incrociano il percorso di Schulz: Frau Holle e Veronja. La vedova dell’ex-commilitone del protagonista ha, come ci informa il narratore, una gamba ariana e una gamba non ariana. Quella incriminata è una gamba di legno che

---

<sup>269</sup> Edgar Hilsenrath, *Der Nazi & der Friseur*, op. cit., p. 15: “Dovete immaginare che mia madre era una femmina bella robusta, di cui la gente diceva che pesasse due tonnellate, sebbene avesse gambe sottili. Sembrava un barile di birra ambulante sopra due trampoli, trampoli che riuscivano a stento a sorreggere con dignità il suo corpo gigantesco. [...] Aveva labbra sensuali. I suoi denti erano bianchi e forti, denti che non mancavano mai di mandare in estasi il macellaio, visto che diceva a mia madre: “Per la miseria, Minna, quando vedo i tuoi denti mi vien sempre paura che mi stacchi l’uccello con un morso.””

<sup>270</sup> *Ivi*, p. 39.

suscita inquietanti associazioni,<sup>271</sup> e che si distingue per un carattere indubbiamente grottesco; in essa si realizza infatti quella particolare forma di “Nebeneinander des Heterogenen”<sup>272</sup> che è “die Vermischung des Mechanischen mit dem Organischen”.<sup>273</sup> La gamba di legno si anima, di notte, e terrorizza la sua proprietaria con un ghigno che muta a seconda delle alterne vicende della guerra: alla smorfia disperata della gamba durante l’avanzata apparentemente incontenibile delle truppe tedesche a est si sostituisce il sogghigno pieno di speranza e di scherno beffardo che fa capolino dopo la disfatta di Stalingrado.<sup>274</sup>

Quando l’armata rossa riconquista posizioni, nel gennaio del ’45, e muove decisa verso ovest, le SS cui è affidato Laubwalde liquidano gli ultimi prigionieri del campo e si danno alla fuga. Un’imboscata dei partigiani porta a tutti la morte, tranne che a Schulz e all’ex comandante del campo, Hans Müller. Il protagonista cammina per giorni nella foresta prima di trovare, dispersa tra agli alberi, una modesta casetta. Veronja è la vecchissima<sup>275</sup> contadina che vi abita e che offre a Schulz rifugio. Veronja capisce subito di trovarsi davanti a un membro delle SS, a uno sterminatore, e gli offre riparo solo per poterlo torturare nei modi più disparati. Si consuma così una sorta di vendetta nei confronti di chi, per qualche anno, si è creduto un dio e si è sentito padrone di decidere della vita e della morte altrui – un dio ormai inerte ed esposto al sadismo della donna. Il corpo vecchio e raggrinzito di Veronja è messo in relazione con un’intensa attività sessuale cui la contadina costringe – grazie all’uso di misteriosi intrugli magici – Max Schulz. L’abbinamento dell’eterogeneo accosta qui una vecchiaia estrema che si avvicina alla morte con il rito dell’accoppiamento teoricamente legato all’idea della vita che si rinnova, portando a un esito inequivocabilmente grottesco.<sup>276</sup>

A rientrare nella logica del grottesco e del suo continuo riferimento alla corporeità non sono, nel romanzo, solo le allusioni alla sessualità che attraversano l’opera con evidente costanza, ma anche quelle relative ai bisogni fisiologici più bassi. Slavitzki, come ci ricorda più volte il narratore, è solito urinare nel lavandino del suo negozio di barbiere (lo stesso

---

<sup>271</sup> Si pensi ai mucchi di protesi rinvenute in campi di sterminio come Auschwitz.

<sup>272</sup> Clemens Heselhaus, *Deutsche Lyrik der Moderne von Nietzsche bis Yvan Goll. Die Rückkehr zur Bildlichkeit der Sprache*, citato in Carl Pietzcker, *Das Grotteske*, in “Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte”, 45, 1971, 2, pp. 197-211; qui p. 201: “accostamento dell’eterogeneo”.

<sup>273</sup> Wolfgang Kayser, *Das Grotteske in Malerei und Dichtung*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1960, p. 136: “la mescolanza di meccanico e organico”.

<sup>274</sup> Edgar Hilsenrath, *Der Nazi & der Friseur*, op. cit., pp. 75-76.

<sup>275</sup> Il protagonista stima che abbia più di cent’anni; cfr. Edgar Hilsenrath, *Der Nazi & der Friseur*, op. cit., pp. 131-132.

<sup>276</sup> Nelle sue riflessioni sul realismo grottesco, Bachtin insiste sulla centralità della vecchiaia come caratteristica di un corpo non classico, non perfetto, in divenire; l’autore porta, inoltre, l’esempio di alcune statuette di terracotta di Kerč che rappresentano delle vecchie donne gravide – assimilabili per certi versi a Veronja e al suo instancabile appetito sessuale –, considerandole una manifestazione assai rappresentativa del grottesco, perché in esse si fondono, nel segno di un doppio cambiamento, due realtà estreme e opposte come il decadimento fisico che parla di una morte prossima e il ventre arrotondato, promessa di una vita nuova che sta per affacciarsi al mondo.

sopra il quale, come abbiamo visto, vengono appese le massime edificanti dell'ideologia nazionalsocialista). La scena in cui si racconta del primo abuso subito da un Max neonato da parte del patrigno richiama in modo molto esplicito l'attenzione su questo aspetto della sfera "bassa" del corpo: "Ich, Max Schulz, zukünftiger Massenmörder, zur Zeit noch unschuldig, stieß einen markerschütternden Schrei aus, [...] pißte wieder, ohne Absicht, wollte auch furzen, konnte aber nicht, weil die Öffnung verstopft war [...]"<sup>277</sup> Il posteriore del protagonista è in primo piano, insieme alle funzioni che espleta, in altri passaggi cardine del romanzo. Quando ascolta il trascinate discorso del Führer, ad esempio, Schulz riferisce della reazione immediata di questa parte del suo corpo alle parole di Hitler: "Während des letzten Teils der großen Rede spürte ich heftiges Jucken. Mein Hintern! Dachte ich. Warum juckt der so? Und dann wurde das Jucken stärken, immer starker, wurde zum brennenden Schmerz."<sup>278</sup>

Anche l'episodio dell'attacco subito da Schulz e dalle altre SS che cercano di mettersi in salvo dall'armata russa è fortemente connotato in questo senso. Poco prima di abbandonare il campo di concentramento di Laubwalde, Schulz viene colto da un fulminante attacco di dissenteria. Durante la fuga sul camion cerca un po' di sollievo; il testo descrive qui in modo ben esplicito come il protagonista si sposti barcollando verso la sponda dell'autocarro, si cali i pantaloni e asseondi il suo stimolo imperioso, imitato ben presto dal capo del lager che non manca di commentare: "So scheißen doch nur Untermenschen! [...] Was ist denn das [...] Aber doch nicht wir!"<sup>279</sup> I colpi sparati dai partigiani non feriscono Schulz e Müller proprio per la loro posizione accovacciata; i due si affrettano a darsela a gambe, sparendo nella foresta: "Wir rannten mit klebrigen Unterhosen, rannten wie Untermenschen."<sup>280</sup>

Se passaggi come questi ultimi due possono, analogamente ai punti in cui al lettore non viene taciuto di come Frau Holle si infili tranquillamente le dita nel naso mentre ascolta il racconto di Schulz,<sup>281</sup> introdurre un elemento di irriverente contrasto rispetto alla serietà del tema affrontato, applicare, grazie a un rovesciamento umoristico, ai presunti "superuomini" (pensiamo qui soprattutto all'episodio della fuga) l'etichetta di "Untermenschen"<sup>282</sup> e contribuire a creare una distanza tra il lettore e la narrazione, in altre parti il riferimento alla

<sup>277</sup> Edgar Hilsenrath, *Der Nazi & der Friseur*, op. cit., p. 21: "Io, Max Schulz, futuro sterminatore, a quell'epoca ancora innocente, cacciai un urlo lacerante, [...] pisciai di nuovo, senza farlo apposta, volevo scoreggiare, ma non potevo, perché quell'apertura era ostruita [...]"

<sup>278</sup> *Ivi*, p. 51: "Durante l'ultima parte del discorso provai un potente prurito. Il mio sedere, pensai. Come mai prude in questo modo? Poi il prurito si fece sempre più forte, divenne un dolore bruciante."

<sup>279</sup> *Ivi*, p. 125: "Così cagano solo le razze inferiori! [...] Roba da matti! [...] Ma di certo non noi!"

<sup>280</sup> *Ivi*, p. 127: "correvamo con le mutande tutte appiccicose, correvamo come esseri di una razza inferiore" (p. 122).

<sup>281</sup> *Ivi*, p. 12; p. 154.

<sup>282</sup> "Übermensch" è il termine che indica il "superuomo"; il suo speculare opposto, "Untermensch", non indica semplicemente l'appartenente a una razza inferiore, ma, fedele al principio che contrappone "sopra" e "sotto", un essere che si colloca *al di sotto* di quanto è umano.

corporeità più bassa ed elementare genera nel lettore un senso di rifiuto. I crampi sorprendono Max prima della precipitosa fuga nella foresta polacca, quando ancora va sbrigata la liquidazione del campo. Gli intestini del carnefice sembrano reagire sensibilmente alle alterne vicende della guerra, trascinando una disfatta per i nazisti verso un “basso” fatto delle funzioni corporali più elementari – con un inevitabile effetto umoristico:

Da kriegte ich plötzlich Bauchschmerzen. Und ich sagte zu meinem Untersturmführer –, Untersturmführer! Ich melde gehorsam, daß ich die Gefangenen nicht erschießen kann. Weil ich Bauchschmerzen habe!

Und mein Untersturmführer sagte –,Dann scheißen Sie sich gefälligst aus. Aber schnell!

Und ich sagte –,Das hab ich bereits getan. Aber das nützt nichts.’

Und mein Untersturmführer sagte –,Was ist los, Max Schulz?’

Und ich sagte –, Weil Warschau gefallen ist!’<sup>283</sup>

Al riso di fronte a questa scenetta che si fa beffe – trasponendola in un contesto tanto prosaico come questo – della disciplina militare delle SS si mescola l’orrore di un riferimento percepito come assolutamente fuori posto in questo ambito di parodia, quello ai prigionieri ancora vivi che attendono una fine imminente. Il senso dell’inadeguatezza dell’intreccio di due piani tematici così disparati – le turbolenze intestinali di Schulz da un lato e la sorte delle vittime del regime nazista dall’altro – e quell’“ondata di disgusto” (per dirla ancora con Böll) che ne deriva raggiungono il culmine poche righe sotto, quando il riso si gela sulle labbra del lettore:

„[...] Na ja, so war das. Ich erhielt dann Befehl, die Gefangenen zu erschießen. Wie gesagt: Viele waren es nicht mehr. Ich hatte sie gezählt: 89. Die letzten Überlebenden. 89? Was ist das schon! Die kann ein einziger Mann erledigen.

– Aber ich hatte Bauchschmerzen. Und ich ging zu meinem Untersturmführer und sagte ihm das. Aber der wollte davon nichts hören.“

Max Schulz stieß dicke Rauchwolken vor sich hin.

„Na ja“, sagte Max Schulz. „Ich erschöß sie eben mit Bauchschmerzen.“<sup>284</sup>

La figura più grottesca del romanzo è senza dubbio Max Schulz, la cui corporeità è sempre posta in assoluto rilievo e assume una valenza duplice. Quello di Schulz è un corpo apertamente, volutamente, provocatoriamente volgare governato da intensi istinti sessuali e che assolve spesso, davanti al lettore, alle più basse funzioni fisiologiche (gli esempi qui presi

---

<sup>283</sup> Edgar Hilsenrath, *Der Nazi & der Friseur*, op. cit., p. 122: “Mi è venuto all’improvviso mal di pancia. Così dissi al mio tenente: ‘Con il dovuto rispetto, tenente, comunico che non posso fucilare i prigionieri perché ho mal di pancia!’ E il tenente disse – ‘Allora vai a cagare, ma sbrigati!’ E io dissi – ‘Già fatto. Ma non serve a niente.’ E il mio tenente disse – ‘Che succede, Max Schulz?’ E io dissi – ‘Perché Varsavia è perduta!’”

<sup>284</sup> *Ivi*, p. 123: “‘[...] È andata così. Subito dopo ricevetti l’ordine di fucilare i prigionieri. Come ho detto: non è che ne fossero rimasti molti. Li avevo contati: 89. Gli ultimi superstiti. 89? Che sarà mai! Se la può sbrigare un uomo solo. – Ma io avevo mal di pancia. E andai dal mio tenente e glielo dissi. Ma non volle sentire ragione.” Max Schulz soffiò grosse nuvole di fumo grigio. “Be’” disse Max Schulz “Li ho ammazzati anche con il mal di pancia.””



in considerazione appartengono a una casistica ben più ampia). La fisicità della sessualità e dei bisogni corporali che pervade *Der Nazi & der Friseur* con la sua onnipresenza, caratterizzando in modo particolare proprio il protagonista, è ben lontana dal ricoprire quella positiva funzione rigeneratrice che Bachtin le ascrive analizzando le forme del realismo grottesco medioevale. Nel romanzo di Hilsenrath il corpo – specialmente quello di Max Schulz – non è un elemento in sintonia con la natura nel suo complesso e con il suo eterno reiventarsi e divenire; esso non è dunque occasione di un nuovo inizio, ma il luogo in cui emergono, esplicite e incontrovertibili, le prove di un'incontenibile perversione. La scelta non è casuale e si richiama, ancora una volta, alla logica antisemita che riduce il suo "altro", l'ebreo, a un groviglio di bassi istinti, a una corporeità bestiale, a una mappa di indizi fisionomici da cui dedurre la sua diversità. Logica ripresa, rovesciata e applicata con implacabile puntualità all'ariano purissimo, come si è visto. Il corpo di Schulz è un corpo che reca su di sé i tratti deformati propri dello stereotipo antisemita, un corpo in cui tutto è esagerazione.

È proprio su questo corpo che si riscontra, in prima battuta, un ingrediente essenziale del grottesco, quella commistione di due realtà che, nel nostro caso, non si limitano a essere eterogenee e normalmente inconciliabili, ma sono piuttosto apertamente antitetiche: vittima e carnefice. Il volto e il fisico dell'aguzzino si prestano ad essere letti – agli occhi di chi abbraccia gli stereotipi razzisti o da essi si fa condizionare – come i segni dell'appartenenza alla collettività delle vittime ebrei. Lo stesso Schulz interviene poi sul suo corpo per creare finte prove che rafforzino la sua identità rubata (come il finto tatuaggio di Auschwitz e la rimozione del prepuzio).

Grotteschi, sul piano tematico, (inaspettati e inaccettabili per il lettore), sono alcuni paralleli proposti da Schulz, dovuti alla natura ambigua del protagonista e alla prospettiva promiscua del narratore. Sulla nave che lo porta illegalmente in Palestina, Schulz/Finkelstein si trova a ripensare al breve periodo di servizio prestato in un lazzaretto in cui venivano sterminati dei bambini con delle iniezioni. Il ricordo riemerge allorché viene annunciato che per i piccoli viaggiatori dell'*Exitus* sono previste delle punture per somministrare loro vitamine. L'associazione, per lo sterminatore con un nome da vittima, è immediata; più complicato, per il lettore, digerire questo accostamento. Il tono leggero, cinico del narratore, che non conosce vergogna, scrupoli e morale, non è certo d'aiuto:

Alle Kinder auf der Exitus kriegen Vitaminspritzen! Wurde groß angekündigt per Lautsprecher.  
Vitaminenspritzen? Spritzen? Abspritzen? Erinnerungen?  
Lieber Itzig, Bei uns in Laubwalde wurden zuweilen, bei Sonderfällen, Spritzen verabreicht.  
Phenol! Tödlich!

Ich erinnere mich: Eine Zeitlang machte ich Dienst im Lazarett, weil einer der Sanitäter krank war. Leichte Arbeit. Einmal töteten wir cirka 100 Kinder. [...] Die waren gleich tot. Kleine tote Engel.<sup>285</sup>

I due piani, quello delle iniezioni di fenolo che appartengono all'album di ricordi di Laubwalde e quello delle iniezioni di vitamine del presente si sovrappongono in modo ancora più marcato quando Schulz si offre volontario per aiutare il dottore sull'*Exitus* ("Ich war nämlich mal Sanitäter",<sup>286</sup> precisa lo sterminatore). Il prodotto di questa mescolanza è sconvolgente e aberrante:

Lieber Itzig. Ich habe den Kindern der Exitus die Spritze verabreicht. Kam mir dabei wie ein Heiliger vor, ein geläuterter und verwandelter Massenmörder. Denn keines meiner Kinder fiel tot vom Stuhl!

Seit der Vitaminkur lieben mich die Kinder. [...] Die Kinder umringen mich, wo immer ich bin. Ich kann mich kaum vor ihrer Liebe retten. „Chawer Itzig! Noch eine Spritze!“ So geht das den ganzen lieben Tag.<sup>287</sup>

Quasi un novello Gesù circondato da una folla di bambini festanti, Max Schulz continua anche una volta arrivato in Palestina a proporre paragoni che sanno di inimmaginabile e inaccettabile, che cozzano contro la fondamentale distinzione tra quanto è riconducibile alle vittime e quanto si collega al carnefice. Un altro esempio riguarda il luogo che più di tutti è diventato cifra dello sterminio eseguito con sistematicità industriale, sul quale grava un pesante tabù rappresentativo: la camera a gas.<sup>288</sup> Non solo *Der Nazi & der Friseur* non evita un riferimento delicatissimo, ma lo affida, come sempre, alla prospettiva profondamente disturbante di Schulz. Arrivato al Kibbuz Pardess Gideon, il falso Itzig Finkelstein si guarda intorno, osserva e registra tutto con curiosità; il narratore descrive: "Sitzwanne für

---

<sup>285</sup> *Ivi*, p. 255: "A tutti i bambini dell'*Exitus* faranno iniezioni di vitamine! L'annuncio è stato dato in grande stile con l'altoparlante. Iniezioni di vitamine? Iniezioni? Iniezioni letali? Ricordi? Caro Itzig. Da noi a Laubwalde facevamo a volte, in casi speciali, delle iniezioni. Fenolo! Letale! Mi ricordo: per un certo periodo prestai servizio all'ospedale del campo, perché uno degli infermieri era malato. Lavoro facile. Una volta abbiamo fatto fuori circa 100 bambini. [...] Morivano subito. Piccoli angeli morti."

<sup>286</sup> *Ibidem*: "Un tempo ho lavorato come infermiere".

<sup>287</sup> *Ivi*, p. 256: "Caro Itzig, ho fatto le iniezioni ai bambini dell'*Exitus*. Mentre le facevo mi sentivo un santo, uno sterminatore purificato, trasformato. Perché nessuno dei miei bambini è caduto dalla sedia, morto! Dal momento della cura di vitamine i bambini mi vogliono bene. [...] I bambini mi stanno sempre intorno, ovunque io sia. Mi riesce difficile schivare il loro amore. "Chawer Itzig! Un'altra puntura!" E vanno avanti così tutto il santo giorno." Come Schulz spiega paternalisticamente a Itzig, "Chawer" significa "amico" o "compagno".

<sup>288</sup> Sven Kramer sottolinea questo aspetto analizzando la scelta di "Schindler's List" (1993) in cui il regista Steven Spielberg varca con la macchina da presa la soglia della camera a gas; il tabù, in quel caso, viene infranto solo in parte perché il film non si spinge tanto in là da rappresentare lo sterminio in atto (dalle docce esce infatti solo acqua); cfr. Sven Kramer, *Auschwitz im Widerstreit. Zur Darstellung der Shoah in Film, Philosophie und Literatur*, Wiesbaden, Deutscher Universitätsverlag, 1999; in particolare p. 12.

Erwachsene gibt es hier nicht! Dafür...einen Dushraum! Einer mit vielen Duschen. Und aus den Duschen schießt heißes Wasser...kein Gas...wenn man den Hahn aufdreht, natürlich.”<sup>289</sup>

La categoria del grottesco si afferma infine anche sul piano formale. L'esagerazione deformante e l'abbinamento di elementi eterogenei che la contraddistinguono (portando a un disorientamento e a un'irritazione del lettore fatti di riso e orrore che si compenetrano) emergono chiaramente a livello di stile e genere. Mescolanza di stili. Promiscuità di forme narrative.

Se essenzialità sintattica e di linguaggio sono delle costanti nel romanzo, se la ripetizione e la coordinazione predominano in modo indiscusso e il repertorio linguistico cui attinge il narratore è semplice e il più delle volte estremamente limitato, *Der Nazi & der Friseur* propone nondimeno un mosaico composito di stili: in mezzo alle frequenti volgarità e imprecazioni spuntano reminiscenze del linguaggio biblico e fa bella mostra di sé la *Lingua Tertii Imperii* osservata da Klemperer con la sua scuderia di forme retoriche, gergo militare e slogan propagandistici.

Nel racconto distorto di uno sterminatore capita che in una scena splatter vi siano elementi comici. L'uccisione di Veronja da parte di Schulz richiama, attraverso alcuni elementi carichi di valenza simbolica (la cenere, il forno, il protagonista che ritorna a essere carnefice, i resti della vittima distrutti dal fuoco) la Shoah; ciò non impedisce al romanzo di introdurla con una scena che sembra una gag comica. Quando Veronja sorprende Schulz con i denti d'oro monta su tutte le furie, brandisce un'ascia e, dotata di una forza animalesca che le fa dimenticare l'estrema vecchiaia, prende a inseguire il protagonista che scappa a gambe levate, finché...

[Ich] ergriff selber die Hacke [...] und zertrümmerte den Schädel der Hexe mit drei Schlägen. Drei Schläge! Wie man so sagt: Aller guten Dinge sind drei. Die Schädeldecke Veronjas flog unter die Bank und klatschte an die Wand. Ein Teil ihres Kopfes sauste in die entgegengesetzte Richtung und blieb an der Türschwelle des Schlafzimmers hängen. Veronjas Gesicht jedoch...das rutschte zum Küchenherd, rutschte unter die Beine der Ziege Katjuscha, die entsetzt gegen das Ofenloch sprang. Kalte Asche fiel auf Veronjas Gesicht. Ich holte die Kohlenschaufel, kehrte Gesicht und Asche zusammen, warf es ins Ofenloch, machte ein lustiges Feuer.<sup>290</sup>

---

<sup>289</sup> Edgar Hilsenrath, *Der Nazi & der Friseur*, op. cit., p. 282: “Non esistono vasche da bagno qui. Al loro posto...un locale docce! Uno con molte docce. E dalle docce esce acqua calda...non gas...quando si gira il rubinetto, naturalmente.”

<sup>290</sup> *Ivi*, pp. 151-152: “[...] afferrai l'ascia e maciullai il cranio della strega con tre colpi. Tre colpi! Come si suol dire, tre è il numero perfetto. La calotta cranica volò sotto la panca e sbatté contro la parete. Una parte della sua testa sfrecciò nella direzione opposta e rimase appesa sulla soglia della camera da letto. Ma la faccia di Veronja...scivolò fino alla stufa, scivolò tra le zampe della capra Katjuscha che, terrorizzata, balzò indietro verso

Nel racconto di uno sterminatore capita pure che dopo una scena del genere segua un'immagine inaspettatamente delicata e lirica ("Ich ging dem Frühling entgegen [...] Die Erde im Wald wurde zusehendes trockener. Und eines Tages trafen wir uns: der Frühling und ich").<sup>291</sup>

Per quanto riguarda il genere letterario – o, meglio, la combinazione di generi letterari –, *Der Nazi & der Friseur* nasce da un'alchimia che amalgama romanzo picaresco, romanzo di formazione e fiaba. Elementi distintivi di questi generi sono integrati nel testo, spesso in maniera rovesciata e distorta, a dare un risultato unico che si confronta con diverse tradizioni senza lasciarsi ascrivere ad un modello preciso e univoco. Max Schulz, un picaresco<sup>292</sup> che racconta le sue avventure con sguardo retrospettivo e in forma pseudo-autobiografica, offre una storia riferita da un narratore inaffidabile, costringendo il lettore a una lettura critica che riconosca, integri e corregga le parzialità in cui si imbatte; il romanzo fornisce, allo stesso tempo, un affresco della società in cui si trova a vivere (che sia quella della Germania prima e dopo la seconda guerra mondiale, della Palestina del mandato britannico o dello Stato di Israele). La narrazione ripercorre le tappe di un'esistenza che, come osserva giustamente Andreas Graf, sottopone la tradizionale concezione di *Bildung* a una drastica revisione: "Hilsenraths Roman [umkehrt] die Bedeutung des Begriffes Bildung in entlarvender Absicht blasphemisch [...], indem er ihn auf die Entwicklung eines Massenmörders überträgt."<sup>293</sup> La reinterpretazione in chiave parodistico-grottesca di questa tradizione si rivela particolarmente critica e pungente perché il protagonista, dopo aver assunto l'identità di Itzig Finkelstein, compie tutti i passi necessari per costruire un'esistenza "normale" e raggiunge infine un alto livello di integrazione nella società che sa di illusione, apparenza e ipocrisia.

I rimandi al mondo fiabesco e, più specificatamente, al *Märchen* tedesco,<sup>294</sup> potrebbero difficilmente essere più evidenti. Per non lasciare spazio a dubbi il testo propone segnali assolutamente espliciti: il nome di Frau Holle è identico al titolo di una delle favole

---

lo sportello del forno. Cenere fredda si rovesciò sulla faccia di Veronja. Presi la pala del carbone, raccattai faccia e cenere, cacciai tutto quanto dentro il forno e feci un bel fuocherello."

<sup>291</sup> Ivi, p. 152: "Camminai andando incontro alla primavera [...] la terra, nei boschi, si faceva via via sempre più asciutta. E un giorno ci incontrammo: la primavera e io".

<sup>292</sup> Matthias Bauer, *Der Schelmenroman*, Stuttgart-Weimar, Metzler, 1994, pp. 1-31.

<sup>293</sup> Andreas Graf, *Mörderisches Ich. Zur Pathologie der Erzählperspektive in Der Nazi & der Friseur*, op. cit., p. 141: "Nel riferirlo allo sviluppo di uno sterminatore, il romanzo di Hilsenrath inverte il significato del concetto di *Bildung* in modo volutamente blasfemo."

<sup>294</sup> Il primo a prendere in considerazione il rapporto di *Der Nazi & der Friseur* con questo tradizionale genere tedesco è stato Böll nella sua già ricordata recensione al romanzo; per altri studi che approfondiscono questo aspetto cfr. Anne Fuchs, *A Space of Anxiety. Dislocation and Abjection in Modern German-Jewish Literature*, Amsterdam-Atlanta, GA, Rodopi, 1999, pp. 163-182 e Peter Arndt, *On the Awful German Fairy Tale: Breaking Taboos in Representations of Nazi Euthanasia and the Holocaust in Günter Grass's Die Blechtrommel, Edgar Hilsenrath's Der Nazi & der Friseur, and Anselm Kiefer's Visual Art*, in "The German Quarterly", 75, 2002, 4, pp. 422-439.

dei fratelli Grimm; lo stesso Max Schulz, proprio durante il dialogo con la vedova, nel raccontare l'aspetto della foresta polacca durante l'inverno, cita direttamente il libro e la fiaba:

Genauso mußte der Wald aussehen, über dem Frau Holle die Federbetten ausschüttelt – die Frau Holle in Grimms Märchenbuch...Grimms Märchenbuch...das Lieblingsbuch des Itzig Finkelstein...als Itzig Finkelstein ein kleiner Junge war...das Märchenbuch...aus dem er mir vorlas...der Itzig Finkelstein...das er so liebte...sein Märchenbuch...und das ein deutsches Märchenbuch war.<sup>295</sup>

Anche Frau Holle fa riferimento a una celeberrima fiaba dei fratelli Grimm, riconoscendone tutte le componenti nell'episodio di Veronja: la capanna in mezzo alla foresta, abitata da una vecchia (strega), il pentolone che bolle in mezzo alla stanza, il tesoro (il sacco di denti d'oro che Max è riuscito a recuperare dal camion dopo l'assalto dei partigiani e a seppellire in un posto sicuro): „So wie bei Hänsel und Gretel“, sagte Frau Holle. „Mich gruselt's richtig“.<sup>296</sup> Anche in questo caso la tradizione è rivisitata, deformata e piegata alla legge composita e grottesca che governa il romanzo, le sue figure, i suoi motivi, le sue strutture: Frau Holle non è più una figura benevola e giusta che garantisce il mantenimento dell'ordine naturale sulla terra (come racconta anche Max, quando Frau Holle scuote i cuscini di piuma nevica nel mondo "normale"), ma una vedova di guerra affamata, disperata, amareggiata e razzista che vende il suo corpo per procurarsi da mangiare; Max Schulz non assomiglia per niente alla coppia di innocenti fratellini messi all'ingrasso dalla strega e, uccidendo Veronja, non fa che allungare la lista delle sue vittime. Il sistema di valori affermato nelle fiabe della tradizione non ha più validità dopo Auschwitz. Rappresentare questa realtà in termini di grottesco significa coglierne e restituirne l'intima essenza: "Das groteske Bild der Welt [...] stellt sich als das Bild einer grotesken Welt dar".<sup>297</sup>

---

<sup>295</sup> Edgar Hilsenrath, *Der Nazi & der Friseur*, op. cit., p. 124: "Esattamente così doveva apparire la foresta sulla quale Frau Holle scuoteva i piumini del suo letto – la Frau Holle nel libro di fiabe dei fratelli Grimm...il libro di fiabe dei fratelli Grimm...il libro preferito di Itzig Finkelstein...quando Itzig Finkelstein era piccolo...il libro di fiabe...che mi leggeva...Itzig Finkelstein...che amava così tanto...il suo libro di fiabe...e che era un libro di fiabe tedesche."

<sup>296</sup> *Ivi*, p. 132: "Come nella fiaba di Hansel e Gretel", disse Frau Holle. "Mi viene la pelle d'oca."

<sup>297</sup> Arnold Heidsieck, *Das Groteske und das Absurde im modernen Drama*, op. cit., p. 15: "L'immagine grottesca del mondo si presenta come l'immagine di un mondo grottesco".

## 2.6. La tradizione (rivisitata) dell'umorismo ebraico

In base alla già ricordata definizione dell'umorismo ebraico offerta da Avner Ziv,<sup>298</sup> *Der Nazi & der Friseur* appare difficilmente conciliabile con questa ricca tradizione della risata. Certo Edgar Hilsenrath è ebreo, ma la voce che dice “io”, nel romanzo, e che racconta la sua sconvolgente storia – che è allo stesso tempo la storia di una cesura insanabile nella civiltà occidentale – appartiene a un sanguinoso sterminatore. In realtà la maggior parte dell'umorismo rintracciabile nel romanzo, di cui abbiamo offerto nelle pagine precedenti svariati esempi, è inevitabilmente tinto di nero e poco ha a che fare con l'autoironia e il delicato equilibrio di una tradizione in cui, come abbiamo visto, le risate convivono con il tragico dell'esistenza quotidiana e delle persecuzioni per offrire uno strumento di positiva autoaffermazione.

Eppure *Der Nazi & der Friseur* mostra di essere in qualche modo imparentato con questo importante filone, che tiene in grande considerazione le potenzialità del riso e se ne serve come di uno strumento irrinunciabile per affrontare ogni argomento. Anche il più sacro: Dio stesso è uno dei personaggi più ricorrenti nelle storielle ebraiche. Nulla è precluso alla rappresentazione umoristica, perché il riso non rappresenta un frivolo piacere fine a se stesso, né il compimento di un gratuito atto di scherno, quanto piuttosto una risorsa preziosa per non smettere di porsi delle domande, per osservare il mondo e se stessi da una prospettiva inedita. La carica fortemente anti-idolatrà<sup>299</sup> di un riso che è strumento di conoscenza e dissemina un dubbio fecondo e produttivo è la qualità funzionale che crea un ponte tra la tradizione dell'umorismo ebraico e *Der Nazi & der Friseur*;<sup>300</sup> il secondo punto di contatto si colloca sul piano tematico.

L'Altissimo, si diceva, compare spesso nelle storielle ebraiche. Malgrado l'incommensurabile distanza “gli ebrei vantano, millantano, rivendicano – o più semplicemente hanno – una particolare confidenza con il Signore,”<sup>301</sup> e in effetti Dio non appare tanto nella sua metafisica irraggiungibilità, quanto nelle vesti di interlocutore di un dialogo intimo cui rivolgere preghiere, richieste, se non addirittura critiche. Esempio famoso e

---

<sup>298</sup> Cfr. par. 1.2. “Quel riso che deriva dalla tradizione dell'umorismo ebraico”, pp. 19-28.

<sup>299</sup> Cfr. Moni Ovadia, *L'ebreo che ride*, op. cit., p. 12.

<sup>300</sup> Il problema delle diverse funzioni che il riso assume nel romanzo verrà debitamente approfondito nel paragrafo successivo; basti qui osservare che essa non risponde a esigenze di puro intrattenimento ma tende a promuovere, nel lettore, una nuova presa di posizione nei confronti del tema del nazionalsocialismo e della Shoah.

<sup>301</sup> Elena Loewenthal, *Un'aringa in paradiso. Enciclopedia della risata ebraica*, Milano, Baldini Castoldi Dalai, 1997, p. 89.

significativo è l'osservazione di Tewye il lattivendolo,<sup>302</sup> uno dei personaggi più noti della letteratura *yiddish*, che, nella migliore tradizione dell'umorismo ebraico, intrattiene uno scambio dialettico alla pari con l'Altissimo, in cui crede con fervore, nonostante nutra qualche dubbio sul suo modo di trattare il popolo eletto: "Caro Signor Dio, sei stato molto gentile a sceglierti gli ebrei cioè noi come popolo eletto, ma visto come stanno le cose, non è che potresti sceglierti ogni tanto anche qualcun altro, anche per poco tempo, così, giusto per cambiare?"<sup>303</sup>

Schulz, che nella Berlino del 1946 si trova nella difficile situazione di dover fronteggiare continui attacchi antisemiti, non è da meno di Tewje (!) e, forte della sua identità ebraica nuova fiammante, si reca un giorno in sinagoga per fare un discorsetto all'Altissimo e presentargli le sue rimostranze:

War heute in der Synagoge. Habe fleißig gebetet. Während der Gebetspausen...der offiziellen...sprach ich mit meinem neuen Gott deutsch. Sagte zu ihm: „Lieber Gott. Ich weiß nicht, wo du bist, ob im Himmel oder bloß auf meiner Zunge. Aber das ist mir schnuppe. Möchte trotzdem zu dir reden. Also, hör mal zu: Ich, Itzig Finkelstein, kämpfe täglich mit meinem Personal und mit meiner Mätresse, die eigentlich keine Mätresse ist, aber meine Geschäftspartnerin, denn ich kriege durch sie fantastische Verbindungen und mache Millionengeschäfte. Aber das wollte ich gar nicht sagen. Wollte bloß sagen, daß ich mich ununterbrochen gegen antisemitische Angriffe verteidigen muß. Ich bin verzweifelt. Sie wollen in meinem eigenen Hause meine Menschenwürde zertreten. Bin ich deshalb Jude geworden? Ich dachte, die Juden hätten den Krieg gewonnen!"<sup>304</sup>

Così come ha usurpato biecamente la lingua, la religione, la storia delle sue vittime, imbastendovi grandi discorsi celebrativi che attirano folle di avventori nella bottega da barbiere dove lavora, a Beth David, Max Schulz dimostra in questo passo di essersi appropriato del più sacro dei legami su cui si fonda l'identità religiosa ebraica. Il rovesciamento del lamento di Tewje fa ridere ed indigna al tempo stesso, perché è uno dei punti del testo in cui trova plateale compimento la mostruosa fusione di vittima e carnefice. Non solo il lettore sa che è l'ex membro delle SS a rivolgersi qui all'Altissimo, ma Schulz

---

<sup>302</sup> Tewye nasce dalla penna di Shalom Aleichem (1859-1916), maestro assoluto della letteratura *yiddish* che dell'umorismo ebraico moderno fu vero e proprio padre. La sua opera si inserisce nel contesto, composito ed *in fieri*, della cultura ebraico-orientale del XIX secolo e non può essere letta a prescindere da esso. Aleichem racconta con la voce e lo sguardo di un umorismo amorevole la quotidianità amara di privazioni, limitazioni e disgrazie dello *Shtetl*.

<sup>303</sup> Elena Loewenthal, *Un'aringa in paradiso. Enciclopedia della risata ebraica*, op. cit., p. 89.

<sup>304</sup> Edgar Hilsenrath, *Der Nazi & der Friseur*, op. cit., pp.199-200: "Andato in sinagoga, oggi. Pregato con zelo. Durante gli intervalli tra le preghiere...quelli ufficiali...ho parlato in tedesco con il mio nuovo Dio. Gli ho detto: "Caro Dio. Non so dove sei, se in cielo o solo sulla punta della mia lingua. Non mi cambia molto. Ma vorrei comunque parlarti. Quindi ascolta: io, Itzig Finkelstein, combatto ogni giorno con il mio personale e con la mia amante, che in realtà non è la mia amante, ma la mia socia in affari, dato che per suo tramite ottengo contatti favolosi e faccio affari di milioni. Ma non volevo dire questo. Volevo semplicemente dire che mi devo continuamente difendere da attacchi antisemiti. Sono disperato. Vogliono calpestare la mia dignità umana nella mia stessa casa. Mi sono fatto forse ebreo per questo? Pensavo che ebrei avessero vinto la guerra!"

sfodera un argomento finale – “ich dachte, die Juden haben den Krieg gewonnen” – bizzarro e dalla provenienza assai sospetta.<sup>305</sup>

Il finale originario<sup>306</sup> del romanzo offre uno spunto ancora più interessante per simili riflessioni. Dopo aver cercato invano di ottenere una giusta condanna in terra Schulz/Finkelstein, colpito da infarto, muore; il tentativo di salvargli la vita trapiantandogli il cuore di un rabbino, curiosamente, non riesce. Il protagonista si presenta dunque al cospetto di Dio per ricevere il Suo giudizio. Si comincia con il piede giusto: l’Altissimo non si può ingannare con un finto tatuaggio e una circoncisione tardiva; mentre Schulz si reca dal Signore per accogliere il Suo verdetto il cuore del rabbino cade per terra, il prepuzio ricresce, il finto numero di Auschwitz scompare dal braccio del carnefice, mentre riaffiora quello delle SS. L’identità del protagonista non è più fluttuante o indefinita. La sua appartenenza alla categoria degli sterminatori chiara e certa. Eppure, all’improvviso, la situazione, per Dio, si fa scomoda:

Sono davanti al mio giudice. Sono davanti a “Lui”: l’Unico, il Solo, l’Eterno.

[...]

E l’Unico e il Solo domanda: “Colpevole?”.

[...]

“Sì. Colpevole.”

“Ti aspetti una sentenza giusta?”

“Sì. Una sentenza giusta. Io, Max Schulz, chiedo giustizia da un’ autorità giusta.”

E l’Unico e il Solo parlò con voce potente:

“Allora io ti condanno!”

Ma io dico: “Un momento. Prima vorrei farti una domanda”.

E l’Unico e il Solo dice “Chiedi. Ma sbrigati”.

“Dov’eri tu? In quei giorni?”

“Cosa intendi dire...in quei giorni?”

“I quei giorni, durante le esecuzioni.”

“Cosa vuoi dire?”

“Le esecuzioni degli indifesi.”

“Quando?”

“Quando accadeva.”

Domando: “Dormivi?”

[...]

“Se non dormivi...dov’eri?”

“Qui!”

Domando: “Qui?”

---

<sup>305</sup> Queste parole suonano sorprendentemente simili a quelle pronunciate da Hitler nel discorso tenuto il 30 gennaio 1942. Pochi giorni dopo la famigerata Conferenza di Wannsee che varò l’avvio della “soluzione finale” della questione ebraica, Hitler ribadì la sua concezione della guerra in corso come di un conflitto in cui si scontravano i popoli europeo-ariani, da una parte e il “giudaismo internazionale” dall’altra. (Il testo integrale del discorso è reperibile, tra l’altro, nell’appendice di Dube, *Religiöse Sprache in Reden Adolf Hitlers. Analysiert an Hand ausgewählter Reden aus den Jahren 1933-1945*, op. cit., alle pagine 320-331).

<sup>306</sup> Va detto che ci riferiamo qui alla scena conclusiva che compare nell’edizione americana del 1971 (Doubleday), così come nelle successive edizioni francese (Fayard, 1974) e italiana (Mondadori, 1973). Quando si trattò di pubblicare il romanzo in Germania, l’autore decise di eliminare quest’ultima parte, lasciando Max Schulz nel momento della sua morte. Olaf Kumpfert, *Unvollständig*, in “Tip”, 6, 11-24.11.1977, 23, pp.28-29.



E l'Unico e il Solo risponde: "Qui".  
"E cosa facevi se non dormivi?"  
"Quando accadeva?"  
"Sì, quando accadeva!"  
E l'Unico e il Solo risponde: "Guardavo!"  
"Guardavi? Guardavi e basta?"  
"Sì, guardavo e basta."

"Allora la tua colpa è più grande della mia!" dico. "Se è vero...allora non puoi giudicarmi!"

"È vero" dice l'Unico e il Solo. "Non posso giudicarti."  
"È vero!"  
E l'Unico e il Solo dice: "È vero".  
Io domando: "E allora come la mettiamo?"  
"È un problema."  
E l'Unico e il Solo dice: "Sì, è un problema".

E l'Unico e il Solo scende dal Suo seggio di giudice e si siede accanto a me. E ora stiamo qui tutti e due ad aspettare. Una sentenza giusta! Ma esiste qualcuno che può pronunciarla?<sup>307</sup>

Questo – controverso –<sup>308</sup> finale non solleva solo la spinosissima questione teologica della responsabilità di Dio di fronte alla Shoah, ma si ricollega a un certo modo di intendere il rapporto con la divinità che trova espressione anche nell'umorismo ebraico. Accanto a una corrente di pensiero che vede l'uomo sottomesso all'Altissimo, oggetto di riverenza e adorazione, esiste, in seno alla tradizione ebraica, anche una concezione che vede l'uomo come un partner alla pari con Dio, in grado di mettere in discussione l'operato del Signore e, addirittura, di condannarne le mancanze.<sup>309</sup> La prima posizione, osserva Raskin, è rappresentata in particolare nel libro di Giobbe, dove Giobbe non riceve risposta alla sua domanda sul motivo delle disgrazie che si sono abbattute su di lui; Dio gli fa piuttosto intendere che l'uomo è una creatura troppo insignificante per comprendere l'ordine del mondo. La seconda concezione del rapporto tra il Signore e il suo fedele trae nutrimento dal passaggio della Torah in cui Abramo, dopo aver saputo dell'intenzione di Dio di distruggere Sodoma, lo interroga sul destino degli uomini giusti della città, portandolo infine a promettere di risparmiare Sodoma se vi abitano anche solo dieci uomini pii. Lo stesso spirito che sta alla base del confronto dialettico tra il patriarca e l'Altissimo si trova in una nota storiella chassidica in cui un umile sarto osserva con occhio critico l'operato del Signore:

<sup>307</sup> Edgar Hilsenrath, *Il nazista e il barbiere*, trad. it. di Maria Luisa Bocchino, Milano, Mondadori, 1973, pp. 382-383.

<sup>308</sup> Questa conclusione è stata recepita dalla critica con favore altalenante; Gerty Agoston vi individua, ad esempio, l'apice del romanzo, mentre per Morris Margolies essa rappresenta l'unico punto debole di un romanzo per altri aspetti molto lodato; Olaf Kumpert lamenta invece l'elisione del finale originario nell'edizione tedesca come un impoverimento dell'opera – e un segno di scarso coraggio da parte dell'autore e dell'editore. Cfr. Gerty Agoston, *Ein Mörder in der Haut seines Opfers*, in "Sonntagsblatt Staatszeitung und Herold", 15/16.5.1971; Morris B. Margolies, *Mass Murder and Other Villainy*, in "Kansas City Star", 5.2.1971; Olaf Kumpfert, *Unvollständig*, op. cit.

<sup>309</sup> Richard Raskin, *God Versus Man in a Classical Jewish Joke*, in "Judaism", 40, 1991, 1, pp. 39-51.

Lo *Yom Kippur* è una festa assai solenne per gli Ebrei, la festa dell'espiazione dei peccati durante la quale è d'obbligo il digiuno.

Ebbene, la vigilia dello *Yom Kippur*, il vecchio sarto Yankele alza il pugno verso il cielo e sospira: “Signore, ascoltami bene: io sono solo un umile sarto ma sono un devoto servitore delle tue Leggi... Nel nostro *shtetl*, Mendel, il macellaio, è un uomo buono e pio, sempre pronto ad aiutare tutti...Ti sembra giusto che debba essere così povero da non riuscire nemmeno a sfamare la sua famiglia, eh? Ti sembra giusto?

E Shlomo, il nostro calzolaio? Un esempio vivente di rettitudine e devozione! Lo sai cosa deve sopportare? Deve sopportare di veder morire la propria madre in mezzo a sofferenze orribili! Ti sembra giusto? Eh, dimmelo! Ti sembra giusto questo?

E Avrumele, il nostro caro maestro di scuola? Ha dedicato tutta la sua vita istruire i nostri bambini e ora, vecchio e povero, sta diventando cieco nella solitudine più totale.

Allora, mi senti??? Ti sembra giusto? Voglio saperlo da te, ti sembra giusto? Io sono solo un povero sarto, ma ascolta bene quello che ti dico: domani è il santo giorno di *Kippur*...Vedi di perdonare i nostri peccati perché così forse, ma forse...noi perdoneremo i tuoi!<sup>310</sup>

Che sia lo sterminatore, in *Der Nazi & der Friseur*, a sollevare l'accusa contro Dio certo stupisce, disorienta, indigna. Schulz cerca forse di scaricare la sua responsabilità addossandola a un'istanza superiore indifferente e assente? Forse. Proprio temendo una simile lettura Hilsenrath decise di cancellare questo finale dall'edizione tedesca del 1977: “Ich war der Meinung, daß der Leser das Gefühl haben könnte, daß ich dem lieben Gott die Schuld in die Schuhe schieben wollte”.<sup>311</sup> Non si può però negare che le obiezioni sollevate da Schulz abbiano, in sé, una certa ragion d'essere. La fonte distorta della rimostranza verso “l'Unico e il Solo”, culmine estremo dell'usurpazione attuata dal protagonista ai danni delle sue vittime, produce sì nel lettore la condanna nei confronti di questa appropriazione indebita, ma garantisce anche la dovuta attenzione a una questione aperta e dolorosa. Il doppio rovesciamento delle parti (vittima/carnefice da una parte; imputato/accusatore dall'altra) e la rivisitazione secondo la peculiarissima prospettiva del protagonista di un motivo caro all'umorismo ebraico provocano qui, ancora una volta, un riso che non è spensierato e leggero, ma mescolato ad elementi quali incredulità, irritazione, rifiuto, sdegno. Ciò che più conta, però, è che insieme a questo riso o, per meglio dire, *attraverso* questo riso “contaminato” viene stratonata la ragione del lettore, chiamata in causa per prendere una posizione contro Max Schulz e a favore di una riflessione più consapevole su uno dei numerosissimi interrogativi sollevati dalla Shoah.

---

<sup>310</sup> Marc-Alain Ouaknin; Dory Rotnemer, *Così giovane e già ebreo. Umoreismo yiddish*, a c. di Moni Ovadia, Milano, Piemme, 2003, pp. 42-43; nella versione della storiella che Raskin presenta nel suo saggio il sarto ammette di aver compiuto dei peccati (come il fatto di aver mangiato cibo non *kosher*, o aver lavorato senza lavarsi le mani) che sono comunque di entità assai minore rispetto alle colpe di Dio; nel suo discorso con l'Altissimo propone dunque un perdono reciproco e Dio accetta. Quando, in un secondo tempo, il sarto racconta al rabbino di Berditchev della sua disputa con il Signore e del suo esito, questi lo rimprovera: ““Why did you let God off so easily? You might have forced Him to redeem all of Israel!”” (cfr. Richard Raskin, *God Versus Man in a Classical Jewish Joke*, op. cit., p. 46).

<sup>311</sup> Olaf Kumpfert, *Unvollständig*, op. cit., p. 29: “Ero dell'idea che il lettore potesse avere la sensazione che volessi addossare la colpa al buon Dio”.

## 2.7. Funzioni del riso

*Der Nazi & der Friseur* fa affiorare risate diverse che rispondono, di volta in volta, all'ironia e alla satira presenti nel romanzo, all'umorismo nero che lo pervade e al carattere grottesco che lo contraddistingue, ma che reagiscono anche alla discrepanza tra i temi che compongono l'essenza dell'opera e lo stile e la prospettiva con cui vengono affrontati, tanto distanti dalle aspettative del lettore. Risate diverse sortiscono chiaramente esiti diversi, non sempre semplici da individuare e descrivere. Il lavoro di riflessione e analisi, a tale proposito, è certamente complicato dal fatto che i tipi differenti di risate e le molteplici funzioni che esse possono ricoprire tendono spesso a sovrapporsi – se non addirittura a mescolarsi; ogni singolo lettore instaura poi con il testo un rapporto personalissimo in cui giocano un ruolo fondamentale attese, esperienze, conoscenze, emozioni, riflessioni e pensieri tanto vari quanto diverso è il vissuto di ciascuno di noi. Le considerazioni che seguono non pretendono dunque di esaurire la gamma delle risate che un testo provocatorio come *Der Nazi & der Friseur* può suscitare e delle funzioni che esse assolvono (o possono, teoricamente, assolvere), ma si ripropongono di approfondire alcuni aspetti essenziali di questo riso vario, penoso e “scomodo”, dedicando un'attenzione particolare alle peculiari, inedite potenzialità che esso dischiude, nell'elaborazione letteraria della Shoah e di temi fondamentali ad essa correlati.

### 2.7.1. Il lettore è chiamato in causa

Le vestigia della prima versione di *Der Nazi & der Friseur* consegnano al pubblico il racconto di Schulz nella forma di un lungo monologo indirizzato di volta in volta a destinatari diversi. Il romanzo nasce in una forma epistolare che l'autore decide di abbandonare nella rielaborazione successiva del testo,<sup>312</sup> compiendo una scelta carica di significative conseguenze. Se le date e le indicazioni di luogo che accompagnavano le diverse lettere vengono depennate, insieme al riferimento iniziale al destinatario della missiva, l'impostazione formale del testo rimane, per il resto, quasi invariata. Non scompaiono, in particolare, gli appelli originariamente indirizzati a chi avrebbe dovuto ricevere le varie lettere; nella forma mutata del romanzo, però, al destinatario scomparso si sostituisce, il più delle volte, il lettore implicito che si confronta con il testo.

---

<sup>312</sup> Jens Birkmeyer, *Die Infamie der Schuld. Vom Briefroman zur Tätergroteske: Edgar Hilsenraths „Der Nazi & der Friseur“*, in Helmut Braun, *Verliebt in die deutsche Sprache. Die Odyssee des Edgar Hilsenrath*, op. cit., pp. 51-67.

Abbiamo spesso parlato, in queste pagine, di un “monologo” di Max Schulz che, da narratore in prima persona, riferisce la storia della sua vita; in realtà questo monologo cerca di trasformarsi più volte in un impossibile dialogo tra l’io che racconta (Schulz) e un “tu” che ascolta e che è esplicitamente chiamato a interagire con il narratore. Il carattere dialogico che così spesso contraddistingue i romanzi di Hilsenrath – l’autore si definisce, non per niente, “ein verhinderter Dramatiker [...], dessen Romane fast ausschließlich aus Dialogen bestehen”<sup>313</sup> – viene declinato in *Der Nazi & der Friseur* in modo del tutto particolare. Il Max Schulz-narratore cerca continuamente il confronto con un destinatario più o meno definito da punzecchiare, irritare, addirittura offendere e a cui rivolgere domande retoriche. Gli unici interlocutori che trova nel romanzo, personaggi cui narra la sua storia costruendo un racconto nel racconto, sono Frau Holle (che offre ospitalità al protagonista subito dopo il suo ritorno in Germania) e il vecchio giudice in pensione Wolfgang Richter cui Schulz confessa, alla fine, la sua vera identità. Queste due figure sono le sole con diritto – effettivamente disponibile – di replica; Itzig Finkelstein, l’amico ucciso cui il narratore si rivolge esplicitamente nel quarto libro del romanzo, è morto, come ben sa il nostro protagonista e dunque condannato al silenzio, mentre la risposta del lettore – ideale o reale che sia –, per quanto più volte sollecitata con beffarda insistenza, non può giungere alle orecchie di carta dello sterminatore travestito da vittima.

Nella maggior parte dei casi è proprio il lettore a coincidere con il “tu” evocato da Schulz; un fatto, questo, che riconosce in modo molto esplicito non solo la sua centralità, ma soprattutto la necessità che egli assuma un ruolo attivo nel confronto con la storia che gli viene proposta. Max Schulz che narra si sforza di ingraziarsi il lettore, presenza indispensabile affinché il suo raccontare abbia motivo d’essere, e prova a rassicurarlo in più punti, come abbiamo visto, della sua affidabilità, salvo sottolineare poi il carattere parziale e selettivo del suo racconto. Ma non basta: il narratore cerca di coinvolgere il lettore nella propria prospettiva, insinuando che egli condivida il suo modo di vedere le cose, i suoi pregiudizi antisemiti.<sup>314</sup> Dopo aver confrontato il suo aspetto con quello di Itzig Finkelstein, Schulz commenta, ad esempio: “Daß wir beide oft verwechselt wurden, werden Sie sich ja leicht

---

<sup>313</sup> Edgar Hilsenrath, *Der erste Roman*, in “taschenbuch-magazin”, 4, 1989, p. 10; anche in Helmut Braun, *Verliebt in die deutsche Sprache. Die Odyssee des Edgar Hilsenrath*, op. cit., p. 177: “un dramaturgo mancato [...] i cui romanzi sono fatti quasi esclusivamente di dialoghi”.

<sup>314</sup> Stephan Braese, *Das teure Experiment. Satire und NS-Faschismus*, Opladen, Westdeutscher Verlag, 1996, pp. 256-57; Id., *Wider den Mythos von deutsch-jüdischen Symbiose – Edgar Hilsenrath „Der Nazi & der Friseur“*, op. cit., p. 448.

vorstellen können”.<sup>315</sup> O ancora, quando il carnefice sbarca in Palestina e, curioso, visita i kibbutz e osserva la loro organizzazione, riferisce:

Diese Juden sind seltsame Bauern. [...] Ob die viel Geld verdienen, hier in Pardess Gideon? Nein. Die verdienen überhaupt nichts. Jeder leistet, was er leisten kann und kriegt dafür, was er zum Leben braucht. So ist das. Der Einzelne verdient kein Geld. Nur die Gemeinschaft. [...] Was sagen Sie? Sowas gibt es nicht! Kein Mensch ist so blöd und arbeitet umsonst! Und noch dazu die Juden! Ob ich mich geirrt hätte? Das wären gar keine Juden?...Doch. Das sind Juden.<sup>316</sup>

L’irritazione del lettore sale: si trova ad avere a che fare con un narratore inaffidabile per il quale non può provare la minima simpatia, che non si fa scappare occasione per prodursi in uscite raccapriccianti; deve subire una specie di atteggiamento ammiccante da parte di questo Max Schulz, sterminatore opportunista, che cerca di suggerirgli che, in fondo, il suo modo di pensare non è poi tanto diverso da quello di uno che ha fatto carriera nelle SS diventando carnefice ed è pure costretto – non plus ultra – a incassare le fastidiose osservazioni paternalistiche o apertamente offensive di un narratore tanto ripugnante che si permette di dubitare della sua intelligenza:<sup>317</sup> “Kapiieren Sie das?”; “Können Sie das begreifen?”; “Ist das zu kompliziert für Sie?”; “Habe ich Sie verwirrt? Sind das zu viele Namen? Macht Ihr träger Verstand nicht mit?”<sup>318</sup> In realtà questo romanzo, con il suo impianto provocatorio che consegna chi si avventura ad ascoltare la storia di Max Schulz a un narratore così rivoltante e problematico, di fiducia nei confronti dell’intelligenza del lettore dimostra di averne parecchia: “Despite the portentous moral problems it raises, ‘The Nazi & the Barber’ is never tinged with preachment or pretentious piety. [...] The author has respect for his reader’s intelligence and unfold his tale with a minimum of editorial intrusion.”<sup>319</sup>

Ad essere messo sotto processo – un processo che, per essere celebrato, non può prescindere dal contributo del lettore – è un certo modo di intendere la Shoah e chi vi fu coinvolto, vittime e carnefici. Questa revisione critica è il risultato più prezioso a cui il riso

---

<sup>315</sup> Edgar Hilsenrath, *Der Nazi & der Friseur*, op. cit., p. 29: “potrete facilmente immaginare che molto spesso ci confondessero”.

<sup>316</sup> *Ivi*, pp. 282-283: “Questi ebrei sono contadini strani. [...] Se guadagnano bene, qui a Pardess Gideon? No. Non guadagnano assolutamente nulla. Ciascuno fa quello che può e riceve il necessario per vivere. Ecco come stanno le cose. Il singolo non guadagna un centesimo. Solo la comunità. [...] Cosa dite? Non è possibile! Nessuno è tanto stupido da lavorare per niente! E men che meno gli ebrei! Se mi sono sbagliato? Che è impossibile che si tratti di ebrei? E invece sì. Sono proprio ebrei.”

<sup>317</sup> Jennifer Bjornstad, *Functions of Humor in German Holocaust Literature: Edgar Hilsenrath, Günter Grass and Jurek Becker*, Tesi di Dottorato, University of Wisconsin, 2001, pp. 63-64.

<sup>318</sup> *Ivi*, p. 380: “lo capite?”; p. 389: “siete in grado di comprendere?”; p. 281: “è troppo complicato per voi?”; p. 301: “vi ho confuso? Troppi nomi? La vostra pigra capacità di comprendere non vi assiste?”

<sup>319</sup> Morris B. Margolies, *Mass Murder and Other Villainy*, op. cit.

suscitato dal testo può giungere, grazie alla sua ineguagliabile carica provocatoria e destabilizzante.

### **2.7.2. Una nuova via: alla ricerca di un pubblico e della sua attenzione**

“Um Gottes willen, schreiben Sie lieber etwas über Wahlfische oder Kanarienvögel. Kein Mensch will das lesen.”<sup>320</sup> Con queste parole si sente rispondere Edgar Hilsenrath quando, già nel 1948, confida a uno scrittore ebreo tedesco il suo progetto di un romanzo che racconti l'esperienza vissuta nel ghetto. Il desiderio di rielaborare in chiave letteraria quanto vissuto durante la guerra si afferma ben presto nello scrittore, che deve però fare i conti con il gran numero di memorie di sopravvissuti alla Shoah comparse dopo il 1945. La sfida più grande consiste nel trovare un nuovo modo di raccontare una realtà così orribile per poter centrare il duplice obiettivo di liberarsi dal peso di un'esperienza che inibisce la vita dopo il ghetto e raggiungere il più ampio numero di lettori possibile. Hilsenrath si propone di parlare a tutti, con la sua opera, e di scrivere qualcosa in grado di sortire un effetto concreto: “Mir geht es vor allen Dingen darum, etwas zu schreiben, um in den Köpfen der Leser etwas zu verursachen. Worum es wirklich geht, ist das Bild, das letztlich im Kopf des Lesers entsteht.”<sup>321</sup>

La critica si è spesso soffermata a sviscerare la valenza terapeutica di una scrittura che rielabora il trauma vissuto e consente all'autore di prendere le distanze da esso, senza approfondire con altrettanta puntualità l'altra faccia della medaglia, ovvero l'effetto che il tipo particolarissimo di scrittura della Shoah messo a punto da Hilsenrath sortisce sul lettore.

*Nacht* è il primo esito di questa ricerca di una nuova modalità di racconto: invece di restare imbrigliato nella ragnatela dell'indicibilità, Hilsenrath ricorre, con questo romanzo, alle potenzialità di un realismo che viene accentuato all'estremo, sfociando in un ipernaturalismo disseminato di particolari e immagini grottesche.

*Der Nazi & der Friseur* costituisce la seconda tappa nella sperimentazione di Hilsenrath rispetto al motivo della Shoah. L'impiego degli strumenti dell'umorismo vuole essere, tra l'altro, un modo per garantire accessibilità a un tema incommensurabile, una strategia che mira ad attirare il pubblico e indurlo, allo stesso tempo, a confrontarsi in modo

---

<sup>320</sup> Manuel Köppen, *Holocaust und Unterhaltung. Eine Diskussion mit Edgar Hilsenrath, Michal Komar, Ursula Link-Heer, Egon Monk und Marcel Ophüls*, in Id. (a c. di), *Kunst und Literatur nach Auschwitz*, pp. 107-112; qui p. 108: “Per l'amor di Dio, scriva piuttosto di squali e canarini. Nessuno vuol leggere di questo.”

<sup>321</sup> *Ivi*, p. 109: “A me interessa soprattutto scrivere per provocare qualcosa nella testa di chi legge. Ciò che conta è l'immagine che si forma nella testa del lettore.”

critico con un passato fatto di nazionalsocialismo e di sterminio industriale. È anche in base a precise riflessioni sulle esigenze dei suoi possibili lettori che Hilsenrath decide di seguire, con questo romanzo, una via diversa rispetto a quella percorsa in *Nacht*:

Das Problem ist, dass nach dem Zweiten Weltkrieg tausende von Büchern erschienen sind über dieses Thema, über KZs und Faschismus. Die Leute sind überschwemmt worden mit solcher Literatur, und keiner will das mehr lesen! Inzwischen ist jedoch eine neue Generation da, die das einerseits lesen möchte, andererseits aber Hemmungen hat, weil sie sich sagt: das ist zu schrecklich. Ich finde es wichtig, daß man weiter solche Bücher schreibt, nur muß man sie den Leuten auch zugänglich machen. Die Frage, die ich mir gestellt habe, war die: wie finde ich dafür einen neuen literarischen Weg? Da habe ich mir gedacht, es gibt nur eine Möglichkeit, und das ist Understatement. ‘Der Nazi & der Friseur’ ist ein Understatement in Form einer Satire – eine angebliche Verharmlosung, die aber keine ist, eine Anklage im Tarnmantel einer angeblichen Satire.<sup>322</sup>

A un primo, epiteliale livello il riso si coniuga con l'intrattenimento del lettore e serve a fare avvicinare al testo e al delicatissimo tema chi altrimenti, di fronte a una storia di nazisti e sterminio e all'enormità dell'orrore, sarebbe forse fuggito a gambe levate. La dimensione umoristica interviene a combattere il forte impatto emotivo di un tema come quello della Shoah, che rischia di scoraggiare il lettore o, quanto meno, di inibirne la reazione critica, imbrigliata negli schemi promossi da una certa letteratura "canonica" della Shoah e da quell'"etichetta dell'olocausto" descritta da Des Pres. Il riso, quindi, diviene fonte di accesso a un tema difficile e traumatico per contenerne, almeno in parte, la qualità annichilente che minaccia, a monte, la possibilità di rappresentazione e limita la risposta del lettore a un ammutolito sgomento. Questa preziosa potenzialità che *Der Nazi & der Friseur* offre al suo pubblico è stata presto riconosciuta anche dalla critica: "Nor should the sensitive soul be discouraged by the subject matter. Unlike other books on the Holocaust, this one manages to blend understatement with black humor to render the story bearable".<sup>323</sup> La forma satirica paga quando si tratta di incuriosire il pubblico e rendere accessibile l'argomento, ma non si ferma a questo e non comporta necessariamente quell'attenuazione dell'orrore e semplificazione della realtà storica e delle sue conseguenze di cui è stata sospettata.

---

<sup>322</sup> Edgar Hilsenrath, *Zwischen Tränen und Gelächter. Ein Gespräch über Satire und Faschismus*, in "Sammlung", 1, 1978, pp. 133-146; qui p. 134: "Il problema è che dopo la seconda guerra mondiale sono comparsi migliaia di libri su questo tema, sui campi di concentramento e sul fascismo. La gente è stata inondata da questo tipo di letteratura e nessuno vuole più leggerla! Nel frattempo si è formata una nuova generazione, che da un lato vorrebbe leggere, ma dall'altro ha delle reticenze perché si dice che questi argomenti sono troppo orribili. Trovo sia importante continuare a scrivere libri del genere, ma bisogna anche trovare il modo di renderli accessibili ai lettori. La domanda che mi sono posto è stata: come posso trovare una nuova via letteraria per raggiungere il mio scopo? E mi sono detto che esiste solo una possibilità e cioè l'*understatement*. *Der Nazi & der Friseur* è *understatement* in forma di satira – apparentemente minimizza il tema; in realtà è tutto il contrario: è un atto di accusa travestito da satira."

<sup>323</sup> Morris B. Margolies, *Mass Murder and Other Villainy*, op. cit.

Lasciare che sia lo sterminatore Max Schulz a raccontare di sé, dei suoi crimini e intrecciare alla narrazione che sgorga da una prospettiva distorta e deformante elementi grotteschi e umoristici, significa cercare un approccio nuovo al tema della Shoah. Non è solo la sua originalità a essere di per sé rilevante, ma anche (e soprattutto) il ricco corredo di possibilità che la contraddistingue. La coraggiosa combinazione di riso e Shoah consente innanzi tutto di catturare l'attenzione del lettore, perché rompe con la tradizione di una letteratura che faceva della solenne tragicità da un lato e dell'aderenza alla realtà storica dall'altro i suoi pilastri. Che il lettore sia più o meno disposto a prendere parte al gioco suggerito dal testo, ad abbandonare modalità interpretative consolidate della Shoah e del nazionalsocialismo per sviluppare una nuova posizione critica rispetto ad essi, egli non potrà fare a meno di registrare un fondamentale elemento di novità. Le componenti satirica e grottesca, gli esempi di umorismo nero di cui il romanzo abbonda provocano un riso inaspettato che attira l'interesse del lettore. L'incongruità tra la modalità rappresentativa attesa per questo tema e quella trovata, pagina dopo pagina, nell'opera, colpisce, incuriosisce, irrita, sconvolge, induce al rifiuto, ma difficilmente lascia indifferenti.

Il riso voluto, perseguito, ma al contempo difficile e sofferto aiuta dunque a compiere il primo passo che porta a un'interrogazione più consapevole del nostro approccio di lettori al motivo della Shoah: "Humor's inherent attraction, which might at first seem to be an ancillary aspect of the narrative, is therefore actually essential to it, for simple attention to the story — its plot, its narrator, and its characters — necessarily precedes any deep and sustained engagement with the text."<sup>324</sup>

La disposizione strategica, nel testo, di passi connotati satiricamente, di esempi di umorismo nero, di elementi grotteschi – il diverso dosaggio di questi ingredienti che stimolano il riso o la loro diversa combinazione – contribuiscono poi a guidare l'attenzione di chi legge, concentrandola su determinati aspetti o temi. Nel caso di *Der Nazi & der Friseur* si collocano così al centro dell'interesse, come abbiamo avuto modo di illustrare nella prima parte del capitolo, l'ideologia nazionalsocialista con i suoi rappresentati, più o meno illustri – ma tutti ugualmente inquietanti – insieme ai motivi su cui si basano le loro azioni.

---

<sup>324</sup> Jennifer Bjornstad, *Functions of Humor in German Holocaust Literature: Edgar Hilsenrath, Günter Grass and Jurek Becker*, op. cit., p. 15.



### 2.7.3. Per una nuova consapevolezza critica del lettore

La componente satirica, umoristica, grottesca non serve solo la causa dell'*understatement*, favorendo la praticabilità di un campo minato e soverchiante. Se il riso riesce a rendere tollerabile il confronto con la Shoah, esso promuove una nuova dimensione critica in cui si realizza l'incontro tra il lettore e il tema dello sterminio di massa. Decisivo in tal senso è l'effetto di straniamento prodotto dalla narrazione nera ed umoristica, satirica, grottesca, che consente al lettore di prendere le distanze da quanto rappresentato e di osservarlo, per così dire, da un punto di vista maggiormente distaccato, privo di quella compunta, illusoria e limitante partecipazione emotiva rispetto al destino dei perseguitati che spesso accompagna la lettura di opere della letteratura della Shoah. Rappresentazioni di stampo realistico, improntate a un'indiscutibile solennità, raccontate dal punto di vista delle vittime, possono favorire l'immedesimazione del lettore con queste ultime e l'assimilazione della loro prospettiva. Qui diventa concreto il pericoloso paradosso che contraddistingue tanta parte della letteratura della Shoah, in cui il lettore tende sovente a prendere in prestito i panni della vittima *nonostante* quella natura incommensurabile così spesso sottolineata dello sterminio che, per qualità e portata, si colloca (o dovrebbe collocarsi) al di là dell'immaginabile.

La chiave interpretativa con cui si è soliti accostarsi ad Auschwitz e contro cui si schiera il romanzo di Hilsenrath è sostanzialmente semplice e schematica. La sacralità di cui è investito il genocidio perpetrato dai nazisti si riflette tanto sulle vittime quanto sui carnefici, sebbene in modo diverso, portando a un rischio concreto e pericoloso, quello di concepire le vittime come figure tragiche e nobili trucidate in un sacrificio dalla connotazione quasi religiosa che si esprime, come abbiamo visto, nel termine stesso di "Olocausto". Gli sterminatori, i colpevoli, a loro volta, vengono sottratti dal piano di ciò che è umano per essere catapultati nella sfera di quanto sfugge alla comprensione della ragione; i carnefici diventano i rappresentanti di una malvagità non solo estrema, ma pura, integrale che trascende il livello della realtà quotidiana proprio come l'elevata statura morale riconosciuta alle vittime. In questo mondo manicheo la contrapposizione tra "buoni" e "cattivi" è limpida e rassicurante insieme; prendere le parti della vittima è, per il lettore, una sorta di automatismo che lo tranquillizza circa la propria integrità di principi e lo tiene a distanza di sicurezza dal vero nodo problematico che la Shoah ha posto e pone alla civiltà occidentale, quello che Hanna Arendt ha definito la "banalità del male".<sup>325</sup>

---

<sup>325</sup> Hannah Arendt, *La banalità del male. Eichmann a Gerusalemme*, Milano, Feltrinelli, 2001 (ed. or. *Eichmann in Jerusalem*, New York, Viking Press, 1963).

La tradizione della letteratura della Shoah con cui Hilsenrath rompe fragorosamente – e che costruisce l’orizzonte di aspettative con cui il lettore misura un romanzo come *Der Nazi & der Friseur* e la sua carica di irritante novità – è pericolosamente incline a promuovere, potenzialmente, questa visione polarizzata, semplificata e *confortante* che relega lo sterminio ordito dal regime nazionalsocialista in una specie di dimensione metafisica estranea al lettore. La semplice lezione trasmessa da simili testi, argomenta Bashaw, è anche facile da riassumere: i nazisti sono visti come i malvagi carnefici, gli ebrei come vittime moralmente superiori ai loro aguzzini, l’Olocausto è riconosciuto come un evento terribile e, insomma, i tedeschi dovrebbero imparare a essere meno razzisti e trovare un modo per farsi carico della loro responsabilità nei confronti degli ebrei.<sup>326</sup>

Chi sfoglia, pagina dopo pagina, resoconti e narrazioni della Shoah può sfruttare l’opportunità mimetica offerta da un racconto di tipo realistico per (illudersi di) condividere il punto di vista e l’esperienza delle vittime, e prendere con convinzione le distanze da un carnefice avvertito come irriducibilmente “altro da sé” nella sua perfidia compiuta e perfetta. Il lettore assolve in questo modo a un elementare dovere morale senza mettersi minimamente in discussione e l’effetto sortito dalla letteratura della Shoah che segue il tradizionale canone di serietà, solennità, (supposta) aderenza alla realtà storica si rivela davvero limitato: “While the experience is hardly pleasant, its lessons are easy enough to digest. [...] Thus vindicated by their pity and outrage, readers can close the book, so to say, and move on to other things.”<sup>327</sup>

Con la sua opera controversa e provocatoria, Edgar Hilsenrath regola a modo suo i conti con la letteratura della Shoah preesistente. Primo atto di questa ribellione – che è allo stesso tempo, come abbiamo visto, ricerca consapevole di una via nuova per raccontare la persecuzione e lo sterminio –, *Nacht* si congeda, sbattendo la porta, dalla visione schematica e idealizzante delle vittime. La lotta per la sopravvivenza nel ghetto, dove l’*homo homini lupus* hobbesiano non è speculazione filosofica, ma principio concreto alla base della realtà quotidiana, mostra le vittime spesso ridotte a corpi vuoti e all’impellente fisicità di bisogni primari da soddisfare ad ogni costo. Consapevole della novità introdotta con il suo primo, scioccante romanzo, Hilsenrath definisce *Nacht* come “das erste Buch, das in Deutschland mit

---

<sup>326</sup> Rita Barbara Bashaw, *Witz at Work: The Comic and the Grotesque in Edgar Hilsenrath, Jakov Lind, and George Tabori*, op. cit., p. 7.

<sup>327</sup> *Ibidem*.

der philosemitischer Tradition in der Literatur brach und das Leben in einem jüdischen Getto (sic!) so schilderte, wie es wirklich war.”<sup>328</sup>

*Der Nazi & der Friseur* si sottrae in modo diverso al principio mimetico e presenta la “versione” del colpevole, un colpevole che, tra l’altro, non è particolarmente pentito delle azioni commesse e le racconta al lettore in tono cinico, spesso apertamente rivoltante. Il lettore non si immedesima con questo personaggio, né si appropria della sua prospettiva; d’altro canto la rappresentazione delle vittime è, nel romanzo, tutto sommato marginale, fugace, e non offre quella possibilità mimetica (ed escatologica) cui il lettore è essenzialmente abituato. Max Schulz domina, incontrastato, ed è con lui e con quello che narra che bisogna inevitabilmente fare i conti.

Confessa Böll nella sua recensione al romanzo di aver dovuto combattere varie volte, nel corso dei primi capitoli, contro un senso di ripugnanza apparentemente insormontabile per proseguire nella lettura e di averne riconosciuto solo retrospettivamente la preziosa funzione, giacché quello che si schiude dinnanzi a chi presta attenzione all’insolito racconto di Schulz è “ein Dickicht von Greueln und Abscheulichkeiten, durch die man hindurch muß, notwendigerweise; nein, nichts Edles, weder Edelnutzen noch Edelnazis, keine Andeutung von Nachkriegsromantik”.<sup>329</sup> Con l’orrore di una prospettiva da carnefice che non mitiga se stessa, ma si mostra in tutta la sua brutale, fredda, indifferente ferocia, *Der Nazi & der Friseur* non vuole semplicemente provocare, ma scuotere; non forzare, ma far saltare gli schemi di una rappresentazione della Shoah che a lungo ha creduto in un realismo di carattere documentario. La sensazione di turbamento (magari profondo, ma certo tendenzialmente volatile) provato nel leggere di vittime eroiche e di carnefici diabolici può dare ben presto l’impressione di aver assolto un piccolo dovere di civiltà, di aver riconosciuto da che parte stanno i buoni e da quale i cattivi, di aver simpatizzato con i primi e condannato i secondi. A questa nobiltà fuorviante, a questa cattiveria disumana il rovesciamento umoristico contrappone la storia di un uomo qualunque, di un “tipo” che rappresenta il nazista medio, uno dei tanti “volenterosi carnefici”<sup>330</sup> di Hitler. E allora le cose, per il lettore, si complicano: non è più un male assoluto e grandioso a macchiarsi del genocidio, ma una malvagità e una perversione umane – troppo umane – fatte di arrivismo e opportunismo. Schulz non nasce

---

<sup>328</sup> Andreas.W. Mytze, *Die Henkersatire. Gespräch mit dem jüdischen Autor Edgar Hilsenrath*, op. cit.: “il primo libro che rompeva con la tradizione filosemita della letteratura in Germania e raffigurava la vita nel ghetto come era in realtà.”

<sup>329</sup> Heinrich Böll, *Hans im Gluck und Blut. Edgar Hilsenraths Roman ‘Der Nazi und der Friseur’*, op. cit.: “un intrico di elementi atroci e ripugnanti che bisogna attraversare, necessariamente; no, nulla di nobile, né nobili puttane, né nobili nazisti, nessuna traccia di romanticismo postbellico”.

<sup>330</sup> Daniel Goldhagen, *Hitler's Willing Executioners: Ordinary Germans and the Holocaust*, New York, Alfred A. Knopf, 1996 (trad. it. di Enrico Basaglia, *I volenterosi carnefici di Hitler. I tedeschi comuni e l'Olocausto*, Milano, Mondadori, 1998).

antisemita, passa l'infanzia e la giovinezza al fianco di Itzig, ma non esita a sterminare, a tradimento, l'amico e la sua famiglia per fugare ogni sospetto nei colleghi, che gli rimproverano di simpatizzare con gli ebrei. Schulz, lo sterminatore con la divisa nera delle SS, è pure un abile barbiere, un marito affettuoso. Non c'è, per usare le parole di Böll, nulla di nobile in questo sterminio, in questo sterminatore, nelle sue vittime. Nulla di nobile, insomma, in questo genocidio. Al carattere "metafisico" della Shoah che solleva il lettore dal compito ingrato di porsi domande scomode *Der Nazi & der Friseur* contrappone, con i riferimenti vari a peni e libidini fameliche, così come alle funzioni fisiologiche più basse del corpo, l'esagerazione e la marcata fisicità proprie del grottesco. Al lettore è preclusa la strada dell'immedesimazione – non può fare sua la prospettiva del carnefice – e le vittime sono rappresentate in una posizione assolutamente subalterna rispetto alla voce di Schulz che tutto domina, racconta, interpreta. Sono così gettate le basi di un'interrogazione nuova del tema della Shoah.

Sostiene giustamente Rita Bashaw che esistono due diversi momenti di *riflessione* indotti dall'impiego di rappresentazioni umoristiche, grottesche, satiriche in relazione al nazionalsocialismo e alla Shoah:

The point is that audiences must engage in some intellectual reflection when reading these texts. On one level, readers compare what is depicted on the page or stage with their own historical knowledge of National Socialism and the Holocaust, detect what is so flagrantly incongruous and, depending on how they interpret the particular context, reject it with either laughter or revulsion. On a yet more complicated level, readers are provoked to consider why they reject as incongruous the concepts and events presented.<sup>331</sup>

Il riso non appartiene alla gamma di reazioni che ci aspetteremmo di avere di fronte a un testo che affronta il tema di persecuzioni e sterminio, perché parla una lingua molto diversa rispetto alla commozione che ben più spesso informa di sé la risposta del fruitore rispetto a una rappresentazione della Shoah. Il riso appare inappropriato, di cattivo gusto, se non impossibile, certamente inatteso e induce il lettore a soffermarsi sulla sua reazione, a dedicarle un po' di attenzione, a chiedersi come è possibile che questo riso, per quanto strozzato, sia emerso e cosa, di solito, rende così impensabile che esso si abbinasse al genocidio degli ebrei, a chi lo ideò e lo mise in pratica.

Partendo da una premessa tanto simile a quella da cui prendono le mosse queste considerazioni, Bashaw arriva, nel suo pur interessante studio, a conclusioni ben diverse dalle

---

<sup>331</sup> Rita Barbara Bashaw, *Witz at Work: The Comic and the Grotesque in Edgar Hilsenrath, Jakob Lind, and George Tabori*, op. cit., pp. 7-8; i testi cui fa riferimento Bashaw sono, nello specifico della sua analisi, *Der Nazi & der Friseur* di Hilsenrath, *Jakob der Lügner* di Jurek Becker e la pièce teatrale *Die Kannibalen* di George Tabori.

nostre. La riflessione del lettore su quelle aspettative platealmente disattese dalla trattazione umoristica, satirica, grottesca del nazionalsocialismo e della Shoah condurrebbe infatti a una *conferma* dei valori del lettore. Testi provocatori come quelli di Hilsenrath, Becker e Tabori, così Bashaw, indurrebbero il fruitore

[...] to examine the expectations that lead us to resist the ludicrous tendencies exhibited by the text's characters. That is, the "comic" nature of these texts provokes reflection on the alternative values that we hold and how these values lead us to reject those presented in the text. Our comic response to the text actually reinforces our values; it certainly does not "laugh" at the fate of those who suffered under fascism or the Holocaust.<sup>332</sup>

Questa interpretazione è, tutto sommato, deludente: non serve un testo che faccia un raffinato uso dell'umorismo per indurre il lettore a riconoscere che non condivide la visione di un Max Schulz o i suoi "valori". L'esito del riso consiste nel far sì che chi si accosta al romanzo si chieda come mai l'umorismo è avvertito come fastidioso in un certo contesto. In questo modo è possibile che il lettore giunga a prendere consapevolezza dell'aura quasi sacrale di cui la Shoah è stata ammantata per metterla (forse) in discussione e rivedere il proprio modo di confrontarsi con la questione dello sterminio, delle sue cause, dei suoi esecutori. Per ricondurre ciò che è stato al mondo reale, concreto, in cui il genocidio ha visto la luce.

#### 2.7.4. Forme ed esiti della derisione

La risata di scherno attraversa il romanzo più famoso di Edgar Hilsenrath come un filo rosso del suo tessuto tematico e narrativo.<sup>333</sup> Tra gli uomini e le cose (spesso presentate in forma antropomorfa) che popolano il mondo del racconto di Max il ghigno sarcastico e sprezzante, la derisione maliziosa trovano ampia accoglienza. Gli stivali dei soldati che il protagonista osserva dalla finestra del suo appartamento interrato – quella che si combatte è la prima guerra mondiale – "waren blank und schwarz, knirschten auf den Straßenpflaster, kümmerten sich nicht um Glasscherben, lachten das Pflaster aus"<sup>334</sup>. Il sole si fa beffe dei tedeschi nella Germania in macerie del 1945 ("Die Sonne [...] schien das Trümmerfeld zu belichten, als

---

<sup>332</sup> *Ivi*, p. 231.

<sup>333</sup> L'interpretazione dell'umorismo che caratterizza l'opera come "mockery" ("a cynical humor focused on teasing, taunting, and exaggerated imitation"; p. 32) è stata portata avanti, in modo diffuso anche se non sempre convincente, da Jennifer Bjornstad, che approfondisce in particolare gli esempi di scherno cui Max Schulz è esposto (piano tematico) e l'atteggiamento di sprezzante derisione con cui lo Schulz narratore si rivolge al lettore (piano narrativo); cfr. Jennifer Bjornstad, *Functions of Humor in German Holocaust Literature: Edgar Hilsenrath, Günter Grass and Jurek Becker*, op. cit., pp. 32-74.

<sup>334</sup> Edgar Hilsenrath, *Der Nazi & der Friseur*, op. cit., p.23: "Neri e lucidi scricchiolavano sulle strade, incuranti dei vetri rotti, deridendo il selciato".

wollte der liebe Gott eine Aufnahme machen, grinste die Menschen an, die in ihren abgerissenen Kleidern irgendwohin gingen oder humpelten”)<sup>335</sup> e della gamba di legno di Frau Holle (“lachte höhnisch über das Holzbein von Frau Holle”)<sup>336</sup>. E via dicendo. Questa risata malevola si rivolge spesso contro lo stesso protagonista: il patrigno Slavitzki, i compagni di gioco dell’infanzia, la commissione che dovrebbe esaminare un uomo di nome Itzig Finkelstein per stabilirne l’identità ebraica, Max Rosenfeld e altri ancora non solo non sembrano prendere Schulz sul serio, ma si divertono a deriderlo. Persino il buon Dio non fa nulla per aiutare il protagonista quando, neonato, è inerte di fronte alla violenza del patrigno e osserva, ridendo, la scena dell’abuso che viene consumato sul piccolo Max.

Frutto, come sono, dello sguardo che Schulz rivolge alla realtà che lo circonda, personaggi e oggetti inanimati intenti così spesso a schernire e sogghignare sono il segno di un atteggiamento della voce narrante, di un *habitus* mentale che si riflette anche sulla qualità della sua narrazione. Di qui il tono sprezzantemente derisorio riservato tante volte al lettore o il pungente scherno riservato al “tu” cui il narratore rivolge il proprio racconto nel quarto dei sei libri che compongono il romanzo, ovvero quell’Itzig Finkelstein derubato da Schulz di nome e identità: “Soll ich dir das Geheimnis verraten? Ha? Ich laß dich zappeln! Reiß ruhig deine toten Augen auf! Und spitze deine toten Ohren! Es wird dir nichts nützen. Ich verrate das Geheimnis nicht.”<sup>337</sup>

Il riso di derisione che più ci interessa, ai fini della nostra analisi, è però un altro: quello che il testo suscita nel lettore e che non rientra nella logica cinica del narratore in prima persona, ma nasce a dispetto delle sue intenzioni. È il riso che sgorga di fronte all’artigianale tributo che Minna e Slavitzki offrono agli slogan del Führer, ad esempio, o che reagisce alle motivazioni che spingono il vecchio maestro Siegrfried von Salzstange verso il nazionalsocialismo (che Max Schulz ascolta con reverente rispetto),<sup>338</sup> oppure ancora che risponde alla rappresentazione iperbolica di Hitler e del suo “discorso della montagna” (fonte di illuminazione massima per l’ammirato protagonista). Il riso che il lettore non si aspetta,

---

<sup>335</sup> *Ivi*, p. 83: “Il sole [...] sembrava illuminare i cumuli di macerie come se il buon Dio volesse fare una fotografia, rivolgeva il suo ghigno alla gente che se ne andava in giro con gli abiti a brandelli, barcollando o zoppicando”.

<sup>336</sup> *Ibidem*: “e rideva sprezzante della gamba di legno di Frau Holle”.

<sup>337</sup> *Ivi*, p. 221: “Devo svelarti il segreto? Eh? Agitati pure! Spalanca tranquillamente i tuoi occhi morti! E drizza le tue orecchie morte! Non ti servirà a niente. Non lo svelo, il segreto.”

<sup>338</sup> Quando si ritrova nel luogo ove Hitler terrà il suo discorso, Max Schulz si imbatte in questo personaggio, altra inidimenticabile figura nella lunga galleria dei “pesci piccoli” che nutrono le folte schiere dei nazisti. Il vecchio maestro “educa” l’allievo di una volta sulla natura delle frustrazioni che hanno spinto la grande folla a raccogliersi e attendere con ansia l’apparizione del futuro Führer, adducendo una serie di assurdi motivi (giunti ad acclamare Hitler sono gli insoddisfatti che non hanno concluso nulla nella vita, chi non riesce a rassegnarsi alla calvizie, a gambe troppo corte, agli occhiali, chi è troppo magro o troppo grasso e via dicendo) per poi concludere che lui stesso si trova lì perché non sopporta la cattiveria quotidiana della moglie che gli versa di nascosto il pepe nel caffè (*ivi*, p. 45).

perché si abbatte su temi tremendamente “seri” quali il nazionalsocialismo e i nazionalsocialisti, motivi indissolubilmente legati al più mostruoso dei massacri del XX secolo.

Quando ride di Hitler e della sua pomposa tiritera, il lettore squarcia il velo del mito e compie un passo nella direzione del Führer in carne e ossa, che si è veramente servito di stratagemmi retorici così esagerati come quelli che punteggiano la versione parodistica del leader nazionalsocialista offerta dal romanzo. Quando ride dei vari Minna e Max Schulz, Slavitzki, Siegfried von Salzstange, della cieca credulità intrisa di opportunismo e pregiudizi che li porta a *scegliere* di aderire al nazismo, il lettore si rende conto che i “milioni di pesci piccoli”, “con o senza uniforme, con o senza stivali” – per dirla alla Max Schulz – che hanno oliato e messo in moto la ruota del nazionalsocialismo non erano mossi da una malvagità demoniaca o inumana, ma da una banalità ben più inquietante. La satira che espone al ludibrio questi personaggi lavora alacremente per smantellare l’alone metafisico che avvolge il nazionalsocialismo, sottraendolo alla dimensione quotidiana del lettore. Demitizzare (ovvero liberare da un mito che è, sì, di segno negativo, ma sempre mito rimane) questo tema è una premessa necessaria – sebbene di per sé non sufficiente – affinché possa avere luogo una riflessione critica e problematizzata sul fenomeno del nazionalsocialismo, sulle sue origini, sul suo significato, sulle sue conseguenze. La derisione che consegna al ridicolo e al riso restituisce al mondo degli uomini – al mondo del lettore – questo oscuro capitolo di storia occidentale e porta il lettore stesso ad acquisire consapevolezza della strategia escatologica spesso praticata. Il fastidio che il fruitore può avvertire di fronte al riso diretto verso la parodia del Führer e verso la schiera dei suoi zelanti e più o meno ridicoli aiutanti lo spinge a interrogarsi sulla causa di questa resistenza e, nel migliore dei casi, a prendere atto del mito negativo che opera tanto spesso, magari in incognito, ma di solito con estrema efficacia.

Questo riso, in un certo senso blasfemo (ma blasfemo “al contrario”, perché riconduce al piano umano quanto spesso viene connotato come luciferino), non corre il rischio di mancare di rispetto alle vittime o di ridurre pericolosamente la portata e la gravità dell’argomento trattato. Il riso che abbiamo qui considerato, quello che “scappa” al lettore, non si rivolge mai contro le vittime e non deride la realtà dello sterminio. Hilsenrath difende a ragione, su questo punto, il suo romanzo, lamentando la miopia delle decine di editori che hanno rifiutato di pubblicare quest’opera in Germania:

[...] die Deutschen sind ja so bierernst, da darfst du ernste Sachen nicht mit Humor behandeln. Das nehmen sie dir übel. Der Holocaust ist...ein heikles Thema. Sie verstehen nicht, daß ich nie etwas Satirisches über den Holocaust geschrieben habe, sondern eher über die Nazis...über die

Kleinbürger, nicht über den Holocaust selber, habe ich ja auch nicht im '[Nazi] & Friseur' das ist ja nur so am Rande.<sup>339</sup>

Bersaglio della satira, rappresentata con mezzi umoristici e grotteschi è dunque la realtà del nazionalsocialismo e dei suoi rappresentanti, di vario grado e livello. Nel romanzo è Max Schulz – ora nelle vesti di narratore, ora in quelle di personaggio – a fare riferimento alla Shoah con tono cinico attraversato da un umorismo nero; è lui ad ammazzare le sue vittime sghignazzando,<sup>340</sup> e tanto più drastico sarà dunque il distacco del lettore rispetto a una prospettiva con cui non può immedesimarsi:

„Wir hatten verschiedene Methoden“, sagte Max Schulz. „Manchmal erschossen wir die Gefangenen stehend... vor dem langen Graben stehend... in einer Reihe stehend... die guckten in den langen Graben, und wir erschossen sie von hinten. Manchmal guckten sie uns auch an, und wir erschossen sie von vorn. Zuweilen ließen wir sie lebendig in den Graben springen, befahlen ihnen, sich lang hinzulegen, und erschossen sie von oben. Das war meine Spezialität. Von oben nach unten.“<sup>341</sup>

Il ricorso agli strumenti della satira e dell'umorismo non minimizza la gravità dello sterminio e delle responsabilità di chi sostenne l'ideologia nazista: il riso del lettore, come abbiamo visto e approfondiremo meglio tra breve, è sempre mescolato all'orrore. Non è libero, leggero, non significa intrattenimento dimentico della gravità dei temi trattati, ma porta con sé un atto di conoscenza. Inoltre, è forse bene ricordarlo, a questo punto, il romanzo si sottrae dichiaratamente ai principi di una rappresentazione realista: l'Hitler-personaggio è una parodia di quello reale e, in quanto tale, riprende, esasperandoli, certi aspetti della figura storica, confezionandone una (angosciosa) *caricatura* che si propone limpidamente al lettore come tale e non ha aspirazioni mimetiche.

---

<sup>339</sup> Ursula Hien, *Gibt es denn hier in Deutschland Interesse von Literaturwissenschaftlern an dir?*, dattiloscritto non pubblicato, Berlin, Akademie der Künste, Edgar Hilsenrath Archiv, 790, p. 1: “[...] i tedeschi sono così paurosamente seri, non è permesso trattare argomenti seri con umorismo. Se la prendono a male. L'Olocausto è...un tema delicato. Non capiscono che io non ho mai scritto nulla di satirico sull'Olocausto, quanto piuttosto sui nazisti...sui piccolo-borghesi, non sull'Olocausto in sé, non l'ho fatto neanche in 'Der Nazi & der Friseur', il tema è trattato solo marginalmente.”

<sup>340</sup> Edgar Hilsenrath, *Der Nazi & der Friseur*, op. cit., p.108.

<sup>341</sup> *Ivi*, p. 109: ““Usavamo diversi sistemi” disse Max Schulz. “A volte fucilavamo i prigionieri mentre se ne stavano in piedi...davanti alla lunga fossa...in fila...guardavano giù nella lunga fossa e li fucilavamo alle spalle. A volte guardavano verso di noi e li fucilavamo al petto. A volte li facevamo saltare dentro la fossa, ordinavamo loro di sdraiarsi e li fucilavamo dall'alto. Quella era la mia specialità. Dall'alto verso il basso.””



### 2.7.5. Quel riso che nasce dal grottesco

Nella definizione del grottesco assume un ruolo assolutamente centrale il suo effetto sul lettore, (ovvero sul fruitore dell'opera d'arte, nel caso in cui il discorso non sia circoscritto all'ambito letterario): "Das Grotteske selbst sehen wir freilich als Bewußtseinsakt an; es ist kein Stilzustand, sondern die intendierte Wirkung eines Stils."<sup>342</sup> Il grottesco fa sì che le aspettative del lettore vengano disattese: "Das Grotteske verlangt [...], daß erstens eine bestimmte Weise, wie die Welt oder der Mensch ist, erwartet wird, und daß zweitens diese Erwartung scheidert, so daß die Weltorientierung versagt und die Welt unheimlich wird."<sup>343</sup> Il lettore reagisce a questo shock *inaspettato*<sup>344</sup> con quel misto di orrore e riso che tante volte abbiamo incontrato analizzando *Der Nazi & der Friseur*.

Il romanzo di Hilsenrath certo entra in sistematico conflitto con l'orizzonte di attese del lettore. Ma su quale livello si collocano, effettivamente, queste aspettative? Cos'è che ci disturba tanto, in quest'opera, che ci sorprende e disorienta, stando alla tradizione della letteratura della Shoah che precede *Der Nazi & der Friseur*, che ci pone una vera e propria, inedita, sfida? Non è l'orrore dello sterminio e del nazismo a disintegrare le nostre attese. Quello lo conosciamo – o, meglio, crediamo di conoscerlo – e sappiamo che prima o poi farà la sua comparsa. Ciò che non ci aspettiamo, che ci sciocca e ci spiazza è il *modo* in cui se ne parla, in questo romanzo. Non ci aspettiamo che sia un carnefice ad avere la parola, e che ci possa dire tutto quello che gli passa per la testa, senza alcuna vergogna e senza la minima traccia di buon gusto. Non ci aspettiamo un simile linguaggio volgare e cinico quando si parla della Shoah. Non ci aspettiamo che non si mostri rispetto per le vittime. Non ci aspettiamo che qualcuno si sogni di paragonare le docce di un kibbuz con quelle di una camera a gas di un campo di sterminio, o che riallacci delle iniezioni di vitamine al ricordo di iniezioni di fenolo, mischiando mostruosamente ciò che è ben distinto. Non ci aspettiamo che cose imparate da Max Schulz durante la sua carriera di sterminatore (come si fanno le iniezioni, come si spari) lo aiutino così tanto nella sua "nuova" vita in Israele. Questo ed altro ancora non ci aspettiamo.

---

<sup>342</sup> Carl Pietzcker, *Das Grotteske*, op. cit., p. 202: "Il grottesco stesso lo consideriamo come un atto di consapevolezza; non è un tipo di stile, bensì l'esito perseguito di uno stile."

<sup>343</sup> *Ivi*, p. 199: "Il grottesco richiede [...] che in primo luogo vi sia una certa forma di aspettativa rispetto a come debba essere il mondo o l'essere umano e, in secondo luogo, che questa aspettativa fallisca, in maniera tale che vengano meno i principi di orientamento per confrontarsi con il mondo e il mondo stesso diventi inquietante."

<sup>344</sup> Philip Thomson, *Funktionen des Grottesken*, in Otto Best (a c. di), *Das Grotteske in der Dichtung*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1980, pp. 103-115 (ed. or. Philip Thomson, *Functions and Purpose of the Grotesque*, in Id., *The Grotesque*, London, Methuen, 1972, pp. 58-70); enfasi mia.

Il grottesco non mette qui in scena il lato inquietante del mondo che ci circonda e che abbiamo sin qui considerato familiare. Che la rassicurante affidabilità della civiltà in cui viviamo sia stata spazzata via, una volta per tutte, dalla Shoah non è (o non dovrebbe essere) cosa nuova per il lettore di oggi. Il grottesco mette in crisi un certo sistema di categorie con cui ci si accosta alla Shoah e a temi ad essa intimamente connessi (come, ad esempio, il nazionalsocialismo), mostrandone la parzialità e gli esiti. Il paradigma attaccato è quello che abbiamo avuto modo di approfondire e coincide con l'orizzonte di aspettative creato e consolidato dalla tradizionale letteratura della Shoah che fa della serietà e della (presunta) aderenza ai fatti storici il suo credo, imboccando una via che può portare alla sacralizzazione di quanto è stato e che difficilmente stimola un confronto profondo con le domande più oscure sollevate dallo sterminio perpetrato dai nazionalsocialisti. Un romanzo come questo non si concentra tanto sul fenomeno storico del nazismo e dello genocidio realizzato sotto la sua egida, ma cerca di scardinare un certo modo di intendere la Shoah e di relazionarsi ad essa.

Il riso che nasce dal grottesco non è libero, né spensierato; deve sempre negoziare la propria esistenza con l'orrore che lo accompagna fedele e rimane perciò strozzato in gola. Questo riso non assolve, nel romanzo di Hilsenrath, la funzione di neutralizzare<sup>345</sup> o contenere<sup>346</sup> la portata dell'orrore che si insinua a sorpresa nel mondo conosciuto e familiare del lettore. Il mondo in cui vive il lettore porta già i segni indelebili dell'orrore e ciò che il romanzo grottesco mette in crisi non è la visione di una realtà creduta armonica e omogenea, quanto il sistema interpretativo di solito impiegato per fare i conti con la Shoah. Né il riso soddisfa una componente anarchica del lettore che, confrontandosi con *Der Nazi & der Friseur*, si rallegrì di essersi liberata di un sistema di pensiero soffocante o limitante.<sup>347</sup> La griglia che ci permette di addomesticare il potenziale profondamente sconvolgente di Auschwitz e che ci mette al riparo dalle domande più scomode, tracciando un solco netto tra "noi" e i "carnefici", è quella che scricchiola paurosamente sotto il peso del riso difficile e sofferto che il grottesco porta con sé.

Questo riso è insieme espressione di un disagio e promessa del suo superamento: esso nasce dalla discrepanza – avvertita dal lettore – tra le aspettative con cui ci si è accostati al testo e quanto effettivamente trovato nel romanzo. Riconoscere questa fondamentale sfasatura è il primo passo per interrogarsi sulle cause che l'hanno provocata, ovvero sulle nostre attese di lettori e sulla loro fonte. Il riso grottesco dimostra qui di essere davvero un

---

<sup>345</sup> Lee Byron Jennings definisce il riso che accompagna l'orrore nel binomio caratteristico del grottesco un "meccanismo disarmante"; cfr. Philip Thomson, *Funktionen des Grotesken*, op. cit., p. 73.

<sup>346</sup> Wolfgang Kayser, *Das Groteske in Malerei und Dichtung*, op. cit., p. 139.

<sup>347</sup> Questo sarebbe uno degli esiti del riso grottesco secondo Pietzcker; cfr. Carl Pietzcker, *Das Groteske*, op. cit., pp. 208-209.

“Bewußtseinsakt”<sup>348</sup> e recupera il potere sì sovversivo, ma insieme propositivo che lo caratterizzava secoli fa, in quella forma carnevalesca analizzata da Bachtin: “illumina la libertà di invenzione, permette di unificare elementi eterogenei e d’avvicinare ciò che è lontano, aiuta a liberarsi dal punto di vista dominante sul mondo, da tutte le convenzioni, da tutto ciò che è banale, abituale, comunemente ammesso; e permette di guardare il mondo il modo nuovo”.<sup>349</sup> È un riso che non si limita a smantellare, ma prepara il terreno perché possa essere costruita una nuova consapevolezza critica relativamente alla Shoah e ai grandi problemi che essa pone.

---

<sup>348</sup> *Ivi*, p. 200: “atto di consapevolezza”.

<sup>349</sup> Michail Bachtin, *L’opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, op. cit., p. 41; con questo non si intende certo affermare che la forma di grottesco che caratterizza *Der Nazi & der Friseur* coincida con quella descritta da Bachtin; lo stesso Bachtin e Heidsieck chiariscono fin troppo bene come la concezione del grottesco sia mutata nel tempo. È però altrettanto innegabile che il riso che nasce dal romanzo di Hilsenrath recupera in certa parte quel potere rigeneratore che il critico russo ritiene scarseggiare nel grottesco moderno.



### 3. Il *Mein Kampf* di George Tabori, ovvero: la provocazione del Witz

*Hitler, du mißbrauchst meine Menschlichkeit. [...] Du denkst zuviel, hauptsächlich Blödsinn. Du schwatzt und quengelst, spekulierst, theoretisierst, prophezeist, onanierst, polarisierst, mit dir ist es immer Entweder-Oder, dabei vergißt du, daß die trudelnde Münze nicht auf Kopf oder Zahl fallen muß, sondern in der Luft hängenbleiben kann.*

(Schlomo Herzl)<sup>350</sup>

#### 3.1. Forestiero ovunque

In un'intervista del 1996 Tabori tira, a modo suo, le somme di una carriera lunghissima, tormentata e ricca: "Das sage ich seit einerhalb, zwei Jahren immer, aber jetzt habe ich genug. Ich bin 82 Jahre alt, ich bin der älteste Theatermacher im deutschen Sprachraum und habe dort in den letzten 25 Jahren sehr viel gemacht. [...] Ich habe vor, bis zum Jahr 2000 zu leben, das ist ein schönes Datum, und bis dahin mache ich noch irgend etwas".<sup>351</sup> "L'ultimo cosmopolita del teatro tedesco",<sup>352</sup> come lo ha definito Peter von Becker nell'introduzione della raccolta delle sue pièce più significative, non ha mantenuto questa specie di promessa fatta a se stesso continuando a vivere di teatro fino all'ultimo respiro.<sup>353</sup> Per George Tabori, nato a Budapest nel 1914 in un'Europa che doveva ancora essere sconvolta da due conflitti mondiali, quel teatro che non si opponeva alla vita, completandola, ma ne era piuttosto

---

<sup>350</sup> George Tabori, *Mein Kampf*, in Id. *Theaterstücke*, 2 voll., München, Carl Hanser, II, 1994, pp. 143-204 (trad. it. di Laura Forti, *Mein Kampf*, Torino, Einaudi, 2005; la resa in italiano dei passi citati del testo tedesco è mia, dal momento che non condivido numerose delle scelte effettuate da Laura Forti in sede di traduzione): "Hitler, tu abusi della mia umanità. [...] Pensi troppo, per lo più idiozie. Blateri e piagnucoli, fai le tue speculazioni infinite, teorizzi, profetizzi, ti masturbi, polarizzi, con te è tutto o bianco o nero e ti dimentichi invece che la moneta che ricade ondeggiando non deve dare per forza testa o croce, ma può restarsene sospesa a mezz'aria."

<sup>351</sup> Strümpel, Jan, 'Große Krise, kleine Krise, lustige Krise', *Gespräch mit George Tabori*, in "Text + Kritik", 1997, 133, pp. 51-57; qui p. 53: "Continuo a dirlo da un anno e mezzo, due anni, ma ora ne ho abbastanza. Ho 82 anni, sono il più vecchio regista nell'area di lingua tedesca e ho fatto molto, da queste parti, negli ultimi 25 anni. [...] Ho intenzione di vivere fino al 2000, è un bella data, e fino ad allora farò ancora qualcosa."

<sup>352</sup> Peter von Becker, *Diese Stücke – ein Leben. Über George Tabori*, in George Tabori, *Theaterstücke*, 2 voll., München, Carl Hanser, I, 1994, pp. VII-XXI; qui p. VII.

<sup>353</sup> George Tabori ha superato abbondantemente il termine che aveva previsto per la propria vita e opera, arrivando ad assistere alla première della sua ultima pièce (*Gesegnete Mahlzeit*, Berlino, Berliner Ensemble, 10.5.2007) – di cui aveva firmato la regia – e a tenere in mano le bozze dell'ultima raccolta di articoli, saggi e considerazioni pubblicata nell'autunno del 2007 con il titolo *Bett & Bühne. Über das Theater und das Leben*, prima di spegnersi il 23 luglio del 2007 nella sua casa di Berlino, all'età di 93 anni (cfr. George Tabori, *Bett & Bühne. Über das Theater und das Leben*, a c. di Maria Sommer, Berlin, Klaus Wagenbach, 2007).

l'espressione più vera, offriva l'unica patria possibile, che non aveva mai avuto contorni geografici e si riassumeva in un letto e un palcoscenico.<sup>354</sup>

Allo scoppio della seconda guerra mondiale George vive già da alcuni anni a Londra, iniziando per vocazione e scelta un'esistenza zingara che i fatti storici lo avrebbero costretto a proseguire. Mentre la sua famiglia viene annientata per due terzi dallo sterminio nazista (il padre Cornelius muore nelle camere a gas di Auschwitz nel luglio del 1944, mentre la madre Elsa si salva miracolosamente dalla deportazione), George trascorre i primi anni della guerra come inviato per quotidiani inglesi, svedesi e ungheresi a Sofia, Istanbul, Gerusalemme e al Cairo, collaborando anche con la BBC e i servizi segreti britannici. Come in altri casi, anche per lui il senso di colpa legato alla propria sopravvivenza si impone come fedele compagno di vita, reclamando il ricordo della Shoah e un confronto ricorrente con il passato che, prima di proporre al suo pubblico, Tabori esperisce sulla propria pelle. La prima pièce teatrale che l'autore e regista scrive per rielaborare il trauma della Shoah, *Die Kannibalen*, apre la strada a un dialogo che Tabori intesse per decenni con l'orrore soverchiante suggerito – non imbrigliato – nei suoi testi e messo ancora più in risalto dagli spunti grotteschi e dal vivace e disperato *Witz* che sono la cifra inconfondibile del suo “teatro della memoria”.

“Wanderer zwischen Sprachen und Gattungen”,<sup>355</sup> questo uomo di teatro<sup>356</sup> ha iniziato come scrittore di romanzi, ha composto copioni cinematografici per Hollywood e ricavato molte delle sue pièce a partire da versioni in prosa. La pluralità e la diversità come valori positivi, opportunità multiple e frastagliate, non si esauriscono per Tabori sul piano del genere letterario, ma investono le infinite possibilità della lingua o, per meglio dire, delle lingue. Il piccolo George, nato in una famiglia ebrea ungherese della borghesia colta, cresce in un ambiente bilingue: ungherese e tedesco – la lingua della cultura – fanno parte della sua quotidianità. Quando da ragazzo decide di trasferirsi a Londra (corre l'anno 1935) avviene il significativo incontro con l'inglese, che lo accompagnerà lungo tutta la sua carriera letteraria, a cominciare dai romanzi che il giovane autore, neanche dieci anni dopo, scriverà proprio in questa lingua. Prende avvio in tal modo un sodalizio che durerà una vita, rafforzato dalla lunga permanenza negli Stati Uniti (Tabori vi arriva nel 1947, rispondendo al richiamo di

---

<sup>354</sup> L'affermazione, ricorrente negli scritti e nelle interviste dell'autore, chiosa la quarta copertina del suo ultimo libro, ricordato nella nota precedente: “Non sono un regista, sono un giullare. Sono essenzialmente un forestiero. Sulle prime questo mi ha disturbato, ma tutti gli uomini di teatro che amo lo erano. La mia patria è un letto e un palcoscenico”; cfr. George Tabori, *Bett & Bühne. Über das Theater und das Leben*, op. cit.

<sup>355</sup> Così Stephanie Schmidt, citata da Marco Meier nel suo contributo introduttivo al numero monografico della rivista “Du” dedicato a Tabori (*George Tabori. Macht kein Theater!*); cfr. Marco Meier, *Editorial*, in “Du”, 2001, 719, pp. 7-13; qui p. 11: “una persona che vaga per lingue e generi letterari”.

<sup>356</sup> Von Becker individua in Tabori l'unico artista in area tedesca che, dopo Brecht, ha offerto “l'unione ideale di scrittore di pièce teatrali, regista, direttore di teatro per un certo periodo, e, di quando in quando, attore”; cfr. Peter von Becker, *Diese Stücke – ein Leben. Über George Tabori*, op. cit., p. VII.

Hollywood, con il proposito di vivere un'esperienza di alcuni mesi e vi rimane per oltre vent'anni) che non viene scalfito neanche dal trasferimento in Germania alla fine degli anni '60.

“Ungarisch ist meine Muttersprache, Englisch meine Vatersprache und Deutsch meine Tantensprache”,<sup>357</sup> considera Tabori: in questa rete di legami linguistici il tedesco è quindi un parente prossimo e conosciuto, ma rispetto al quale l'autore mantiene un certo distacco, che non significa necessariamente diffidenza e garantisce piuttosto una sensibilità e un'attenzione di rado dedicate a ciò che è talmente familiare da diventare automatico o scontato. Nasce in questo modo un amore sollecito perché meditato che osserva il suo oggetto con stupore inesausto: “und ich liebe diese Sprache, obwohl ich sie nie bewältigt habe, und das ist gut für den Fremdling, der fremd bleiben will, weil er damit sein drittes Ohr bewahren kann, so daß er, mit der Neugier des Fremden, die Wörter wörtlich nehmen, und so immer wieder in die Eingeweiden der Sprache herumwühlen kann”.<sup>358</sup> La lingua tedesca, alfa e omega di una vita e dell'esperienza artistica che ne è il frutto,<sup>359</sup> non è ripudiata perché contaminata, per sempre, da un passato di orrore e distruzione, ma corteggiata a distanza, con la consapevolezza delle risorse che una posizione al margine può offrire. Si concretizza anche così il valore positivo della pluralità, che si contrappone programmaticamente all'univocità alla base dei fondamentalismi e dei nazionalismi, come antidoto alle aberrazioni che da essi possono scaturire.

Tabori incarna le potenzialità di una vita e una scrittura a cavallo tra Paesi e culture, in cui l'esilio trasforma la sua costrizione storica in opportunità alternativa,<sup>360</sup> e non rinuncia mai a considerarsi un ospite, un “lavoratore straniero”,<sup>361</sup> in Germania e in Austria come altrove, che ha abbandonato da tempo il patriottismo legato ai nomi di un mappamondo.

---

<sup>357</sup> Citato in Anat Feinberg, *George Tabori*, München, DTV, 2003, p. 11: “L'ungherese è la mia lingua materna, l'inglese quella paterna e il tedesco è la mia lingua-zia”.

<sup>358</sup> George Tabori, *Liebeserklärung. Dankrede*, in “Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung”, Jahrbuch 1992, pp. 133-137; qui p. 135: “e io amo questa lingua, sebbene non ne sia mai venuto completamente a capo, e questa è una cosa buona per il forestiero che vuole rimanere tale, perché in questo modo può preservare il suo terzo orecchio, cosicché, con la curiosità dello straniero, può prendere le parole alla lettera e frugare di continuo nelle viscere della lingua”.

<sup>359</sup> Sempre nel suo appena ricordato discorso (tenuto in occasione del conferimento del prestigioso Georg-Büchner-Preis, nel 1992), Tabori rammenta che tedesche sono state le prime parole che ha udito (quel “Ein Junge!” – “Un maschio!” – gridato dalla nonna) e tedesche le ultime pronunciate dal padre prima di entrare nella camera a gas di Auschwitz, quando, con un leggero inchino, si era rivolto al suo vicino dicendo: “Nach Ihnen, Herr Mandelbaum” (“Dopo di Lei, signor Mandelbaum”) in una piccola, delicata, assurda cortesia che pure era un atto di resistenza alla barbarie; *ibidem*.

<sup>360</sup> Cfr. Eva Banchelli, „Ein Fremdling unter Eingeborenen“. *Zu George Taboris Reflexion über Interkulturelle Identität*, in Bernd Thum; Thomas Keller (a. c. di), *Interkulturelle Lebensläufe*, Tübingen, Stauffenburg Verlag, 1998, pp. 315-324; in particolare p. 315.

<sup>361</sup> George Tabori, *Bett & Bühne. Über das Theater und das Leben*, op. cit., p. 13.

### 3.2. Una singolare amicizia

Nel settembre del 1907, nello stesso anno fatale in cui viene alla luce Max Schulz, il protagonista-narratore in *Der Nazi & der Friseur* di Edgar Hilsenrath, il diciottenne Adolf Hitler si reca a Vienna con il sogno di diventare un grande pittore e sostiene l'esame di ammissione presso l'Accademia di arti figurative della capitale. Con esito negativo: la sua prova di disegno è giudicata insufficiente. Un nuovo tentativo, l'anno seguente, non porta a migliori risultati, dato che l'aspirante artista, questa volta, non viene neppure ammesso all'esame.<sup>362</sup>

*Mein Kampf* di George Tabori,<sup>363</sup> messo in scena per la prima volta (la regia è dello stesso Tabori) il 6 maggio 1987<sup>364</sup> all'Akademietheater di Vienna, prende le mosse da questi

---

<sup>362</sup> Brigitte Hamann, *Hitler: gli anni dell'apprendistato*, Milano, TEA, 2001 (ed. or. *Hitlers Wien. Lehrjahre eines Diktators*, München, Piper, 1996).

<sup>363</sup> La pièce, al pari di altre opere teatrali di Tabori nasce come racconto che fu pubblicato nella raccolta *Meine Kämpfe* nel 1986 presso Carl Hanser.

<sup>364</sup> *Mein Kampf* fu scritto in un periodo tanto intenso quanto turbolento, in cui gli ambienti politici e culturali in Germania Ovest e in Austria ebbero modo di interrogarsi con modalità nuove sul ruolo della Shoah nella definizione delle rispettive identità nazionali e sulla collocazione da dare allo sterminio nazionalsocialista nella storia dei loro Paesi. Tabori, che con il suo "Teatro della memoria" non si era mai limitato a intervenire nel dibattito etico-artistico inaugurato da Adorno, mostrandosi anzi profondamente consapevole delle nuove e diverse domande che l'attualità aveva via via sollevato intorno al complesso tematico della Shoah, diede prova, una volta di più, con questo testo, di dialogare con le varie voci che si confrontavano nei dibattiti a lui contemporanei e prese significativamente posizione in merito a controversie accese e importanti. Helmut Kohl, cancelliere della Repubblica Federale Tedesca dal 1982 (fino al 1998), si impegnò attivamente per promuovere una continuità storica dell'allora Germania Ovest con una tradizione culturale, storica e politica positiva anteriore al regime nazionalsocialista. Gli sforzi prodotti per imboccare la via di una "normalizzazione" del rapporto della Germania con il suo passato prevedevano un ridimensionamento dell'ingombrante onnipresenza del nazionalsocialismo nell'immagine storica della nazione tedesca e portavano dunque inscritto il rischio fatale di un ridimensionamento del ruolo della dittatura e di una relativizzazione della portata dei crimini da essa compiuti, primo tra tutti quello dello sterminio degli ebrei d'Europa. In un simile contesto diede impulso ad ampie discussioni il discorso tenuto da Kohl di fronte al parlamento israeliano il 25 gennaio del 1984, in cui il cancelliere parlò della "grazia di una nascita tardiva" che gli era stata concessa, proteggendolo da qualsiasi implicazione nella Shoah e da ogni forma di colpa diretta in relazione ad essa. Queste parole, che nella visione di chi ebbe modo di criticarle suggerivano quasi l'idea che alla responsabilità dell'adesione al nazionalsocialismo o della tacita collaborazione con esso si sovrapponesse la sorte decisa da un destino capriccioso (e non il frutto di una decisione consapevole) e che parevano indicare che fosse solo la generazione direttamente coinvolta con i fatti terribili della Shoah a doversi confrontare con la sua pesante eredità, non costituirono l'unico spunto di roventi polemiche di quegli anni. Nel maggio del 1985 ebbe una vasta (a tratti aspramente critica) eco internazionale la visita del presidente statunitense Ronald Reagan e dello stesso Kohl al cimitero di Bitburg, dal momento che l'originale intenzione di rendere omaggio ai soldati americani e a quelli dell'esercito tedesco (*Wehrmacht*) caduti durante la Seconda Guerra Mondiale – l'iniziativa era intesa a offrire un simbolico gesto distensivo tra due Paesi un tempo avversari di guerra – non aveva tenuto conto del fatto che a Bitburg erano sepolti anche membri delle SS. Nel giugno dell'anno seguente divampò invece il cosiddetto *Historikerstreit*, una disputa tra storici e intellettuali che valicò i confini del confronto (e dello scontro) accademico per riversarsi sulle pagine dei giornali, dibattendo della natura unica della politica nazionalsocialista e della Shoah (ribadita e difesa da alcuni, rifiutata da altri) e della possibilità di costruire un'identità tedesca positiva che non si definisse a partire dagli orrori compiuti durante il regime di Hitler. Un radicale ripensamento del rapporto con un passato su cui incombe l'ombra lunga e fosca del nazionalsocialismo si produsse, in quel periodo, anche in Austria, innescato dall'elezione di Kurt Waldheim, (già Segretario delle Nazioni Unite dal 1972 al 1981 e, prima di allora, soldato che combatté per la Germania del Führer), alla carica di Presidente Federale. Questo episodio (e soprattutto la scia di roventi polemiche che portò con sé) indusse gli austriaci a mettere in discussione l'autorappresentazione diffusa sin dall'immediato dopoguerra, che vedeva nella stessa Austria la prima vittima di



fatti, storici e documentati, per raccontare una vicenda – inverosimile, irritante, sorprendente – che si distacca dalla storia accolta nei libri, ma che non rinuncia a confrontarsi con essa. Una vicenda che non ti aspetti: “A Great Love Story – Hitler And His Jew”.<sup>365</sup> La pièce si distingue sin dal principio per un successo di critica e pubblico che l’ha resa il testo teatrale più rappresentato, conosciuto e apprezzato dell’autore.<sup>366</sup>

Siamo a Vienna, dunque, in un imprecisato inverno del Novecento, e in un rifugio per senzatetto vivono, tra gli altri, Lobkowitz, un ex-cuoco *koscher* (licenziato per non aver rispettato le prescrizioni religiose in cucina) che si crede Dio, e Schlomo Herzl, venditore di libri porta a porta. Un giovedì mattina compare all’improvviso un giovane di Braunau am Inn maleducato e prepotente che vuole diventare un grande artista ed è giunto dalla provincia nella capitale asburgica per affrontare la selezione dell’Accademia. Tra Hitler e Herzl si instaura un curioso rapporto che Lobkowitz osserva a distanza e criticamente: il venditore si prende cura del giovane, lo consiglia, lo accudisce con affetto quasi materno nonostante questi faccia davvero ben poco per rendersi simpatico e anzi lo maltratti, lo ricopra di insulti antisemiti e si approfitti delle attenzioni ricevute guardandosi bene dal ricambiare in qualche modo. Herzl arriva a proteggere il giovane di Braunau quando una certa signora Morte si presenta all’ospizio chiedendo insistentemente di lui, lo consola quando viene bocciato all’esame di ammissione – suggerendogli di darsi piuttosto alla politica – e tenta a più riprese di ingentilire quel ragazzo rozzo e irrispettoso, incapace di instaurare un rapporto con gli altri, e dai gusti artistici decisamente dubbi e convenzionali. La situazione precipita definitivamente quando Hitler, nell’ultimo atto, si presenta nuovamente al rifugio: Adolf ha seguito il consiglio di Schlomo, si è dedicato alla carriera politica, e vuole farsi consegnare dall’ebreo il libro di memorie cui questi sta lavorando (il titolo è *Mein Kampf*) per assicurarsi che non contenga riferimenti sconvenienti alla sua persona e al suo passato. Quando Herzl confessa di

---

Hitler, e si riverberò in una riflessione sul problema del coinvolgimento austriaco con il regime nazionalsocialista e delle responsabilità ad esso connesse.

<sup>365</sup> Reinhard Palm; Ursula Voss, *‘Es ist das große Welttheater, jedes Leben’, Gespräch mit George Tabori*, in “Theater heute”, 7, 1987, pp. 24-26.

<sup>366</sup> Accolto con accenti estremamente positivi da parte di pubblico e critica, *Mein Kampf* segna il riconoscimento definitivo di Tabori come autore, oltre che come regista. *Mein Kampf* ottiene nel 1987 il riconoscimento di “Miglior Produzione dell’Anno” (“Theater Heute”, 13, 1987). Stando ai dati forniti dal Gustav Kiepenheuer Bühnenvertrieb di Berlino che gestisce la distribuzione dello spettacolo, *Mein Kampf* è stato fino ad oggi messo in scena in quasi 120 teatri tra Germania, Svizzera e Austria; vi sono state svariate rappresentazioni in Gran Bretagna, Francia, Belgio, Svezia, Polonia, Ungheria e altri Paesi europei, ma anche negli USA e in Canada. Secondo le statistiche del Deutscher Bühnenverein citate da Feinberg la pièce è stata messa in scena per ben 1.729 volte nei Paesi di lingua tedesca tra la stagione 1987/88 e quella 1993/94. Per approfondimenti cfr. Anat Feinberg, *Embodied Memory: The Theatre of George Tabori*, Iowa City, University of Iowa Press, 1999, pp. 246 e 317; Chantal Guerrero, *George Tabori im Spiegel der deutschsprachigen Kritik*, Köln, Teiresias, 1999, pp. 52-59; Peter Höyng, “Immer spielt ihr und scherzt?” *Zur Dialektik des Lachens in George Taboris Mein Kampf*. Farce, in Id. (a c. di), *Verkörperte Geschichtsentwürfe: George Taboris Theaterarbeit*, Tübingen, Francke, 1998, pp. 129-149.

non aver scritto altro che la formula conclusiva non viene creduto. A pagare per la scarsa collaborazione dell'ebreo sarà Mizzi, la gallina che Schlomo aveva ricevuto come pegno d'amore dalla giovane, bella, innocente e cristiana Gretchen (il richiamo alla figura femminile del *Faust* di Goethe è fin troppo evidente): Himmlichst, l'amico fidato di Hitler che si è imbarcato, insieme a lui, nell'avventura politica, la macella brutalmente dopo che Adolf aveva trasformato la stessa ragazza in un membro della gioventù hitleriana. Solo l'intervento della Signora Morte impedisce – almeno per il momento – che a Herzl tocchi la medesima sorte della sventurata gallina: la dama torna per una seconda volta all'ospizio e riesce finalmente nel suo intento originario, quello di portare Hitler con sé non come vittima, ma come promettente aiutante: “Als Leiche, als Opfer ist er [Hitler] doch absolut mittelmäßig” aveva confidato infatti al venditore ebreo già durante il loro primo incontro “Aber als Täter, als Sensenknabe, als Würgeengel – ein Naturtalent”.<sup>367</sup> Mentre Schlomo viene lasciato solo con Lobkowitz e gli oscuri presagi di un destino fosco e incombente, si sigilla così un'amicizia nuova in cui, come ben sa lo spettatore, Hitler assumerà un ruolo decisamente più partecipe e attivo rispetto a quello che ha contraddistinto il suo rapporto con Herzl.

Quando Schlomo, nel primo atto, chiede al nuovo arrivato come si chiami, aggiungendo che il suo volto gli sembra in qualche modo familiare, Hitler, prima di presentarsi, puntualizza: “Jede Ähnlichkeit mit realen Personen, tot oder lebendig, ist rein zufällig”.<sup>368</sup> L'impiego di una formula che lo spettatore è abituato a leggere sui libri e sugli schermi televisivi e cinematografici in un contesto così diverso da quello abituale (stavolta compare all'*interno* dell'opera e sulla bocca di uno dei personaggi) non si limita a sortire un effetto umoristico per questa sua insolita collocazione. Esso è il primo di una fitta trama di segnali che attraversa la pièce con il preciso intento di sottolineare il carattere di costruzione letteraria del testo. Un appello chiaro e inequivocabile allo spettatore affinché non sovrapponga e confonda il piano della realtà storica con quello della finzione, della dimensione fantastica creata sul palcoscenico. La distanza dagli eventi e dagli effettivi protagonisti della Storia, la precisa volontà di evitare una ricostruzione realistica, l'inconciliabilità rispetto ai principi e agli scopi assimilabili all'esperienza del teatro documentario sono espresse con programmatica limpidezza dallo stesso autore: “Wir sind gegen die Mythologie und nicht historisch. [...] Schlomo und Hitler sind Teile von einem

---

<sup>367</sup> George Tabori, *Mein Kampf*, op. cit., p. 194: “Come cadavere, come vittima [Hitler] è assolutamente mediocre. Ma come criminale, come carnefice, come angelo sterminatore – un talento naturale”.

<sup>368</sup> *Ivi*, p. 154: “ogni riferimento a persone reali, vive o morte, è puramente casuale.”

Traum, eine Art directed dream.”<sup>369</sup> Per ora ci limiteremo a menzionare, ma non approfondire, il primo elemento della fondamentale combinazione binaria cui Tabori accenna in questo passo dell’intervista – il rifiuto della mitologia, che avrà una parte centrale in queste nostre riflessioni e al quale sarà accordata tra breve ben altra attenzione. Vogliamo qui piuttosto soffermarci sulla qualità onirica riconosciuta alla conoscenza del venditore di libri porta a porta ebreo e del giovane di Braunau am Inn, (scarso) aspirante artista e antisemita di belle speranze – una qualità che sottrae questo inaspettato rapporto al piano della realtà intesa come date e fatti concreti, ma apre in senso freudiano uno squarcio di conoscenza sull’inconscio e quindi sul sostrato più incontrollabile e profondo della natura umana.

Sebbene il testo, con la sua natura di farsa e parodia, si sottragga inequivocabilmente alla sfera della rappresentazione mimetica, liquidare la pièce come scollata dall’avvolgente tessuto della storia non rende giustizia alla sua complessità – alla sua trama stratificata e polivalente che è fatta apposta per disorientare e sollevare quesiti. L’ipotesi teatrale e la Storia non sono in effetti così nettamente distinte come si sarebbe forse propensi a pensare: la sola scelta di attribuire a un personaggio il nome di Hitler e di apporre all’opera teatrale il titolo – celeberrimo e famigerato – di *Mein Kampf* equivale a legare a doppio filo il testo (e la sua rappresentazione scenica) alla pagina più nera della storia del XX secolo, attivando così nel lettore/spettatore non solo collegamenti e rimandi ovvi, ma anche una rete di preconnoscenze relative a questo capitolo della storia e un sistema di aspettative circa la natura della sua rappresentazione su cui il testo (come vedremo) fa affidamento e con cui conta di giocare.

A rafforzare questo meccanismo associativo – insieme a tutto ciò che ne consegue – intervengono anche una serie di rinvii a elementi storici acquisiti e documentati dalla ricerca sulla personalità di Hitler e sulla sua biografia. Oltre al fondamentale sogno di diventare un artista cui abbiamo già accennato e all’insuccesso che ha frustrato questo desiderio, merita di essere ricordato il fatto che effettivamente Hitler, negli anni della giovinezza trascorsa a Vienna, si trovò per un certo periodo in gravi ristrettezze economiche che lo costrinsero a cercare rifugio in un ospizio per senzatetto prima (quello di Meidling, dove alloggiò a lungo tra l’autunno del 1909 e i primi di febbraio del 1910) per riuscire poi a permettersi la sistemazione più confortevole al *Männerheim*<sup>370</sup> di Vienna fino al maggio del 1913, quando

---

<sup>369</sup> Reinhard Palm; Ursula Voss, *‘Es ist das große Welttheater, jedes Leben’*, *Gespräch mit George Tabori*, op. cit., p. 27: “Siamo contro la mitologia e non storici. [...] Schlomo e Hitler sono parti di un sogno, una sorta di *directed dream*”.

<sup>370</sup> Letteralmente “Casa degli Uomini”, rappresentò per il giovane Hitler un vero salto di qualità rispetto all’ostello per senzatetto di Meidling: per un prezzo estremamente ragionevole agli ospiti del *Männerheim* (un edificio di costruzione recente) non era garantito solo un letto, ma uno spazio personale a propria disposizione,

lasciò la capitale austriaca per Monaco.<sup>371</sup> Anche se cronologicamente non rispondente ai dati raccolti sulla permanenza del futuro Führer a Vienna (nella finzione del testo teatrale il giovane arrivato dalla provincia alloggia all'asilo dei senzatetto ancora prima di sostenere l'esame all'Accademia), *Mein Kampf* di Tabori propone sul palcoscenico quella che anche gli storici riconoscono come una delle fasi decisive della formazione di Hitler: l'esperienza delle difficoltà economiche e la brusca discesa sociale che portano il giovane della piccola borghesia<sup>372</sup> a vivere in prima persona la condizione dei più poveri abitanti di Vienna. La proposta di Schlomo, che suggerisce a Hitler di dipingere alcuni acquarelli che il venditore avrebbe poi potuto piazzare, allude alla forma di sostentamento che permise al giovane Adolf di pagare la retta del *Männerheim* e di abbandonare così definitivamente l'ostello per senzatetto.<sup>373</sup> Anche il violento zelo con cui il giovane Adolf della pièce teatrale si impegna, una volta intrapresa la carriera politica, a cancellare le tracce dei suoi trascorsi viennesi ricorda chiaramente l'effettivo sforzo dello Hitler "storico" che una volta diventato cancelliere si adoperò per fare tabula rasa di fonti alternative sul suo passato (non solo) viennese, rispetto alle memorie da lui composte – rispetto, cioè a quel *Mein Kampf* tristemente noto.<sup>374</sup>

Altri elementi storicamente comprovati relativi a colui che sarebbe in seguito divenuto il primo artefice del Terzo Reich sono assimilati nel testo di Tabori attraverso il filtro di una ironia sferzante; questa la sorte toccata per esempio a due grandi passioni del Führer, che lo accompagnarono sin dalla più giovane età: l'architettura e la musica. Il profondo senso di fascinazione che colpì Hitler di fronte alle meraviglie architettoniche di Vienna e in particolare del Ring trova spazio nel testo teatrale come punto del programma turistico imbastito da Schlomo per liberarsi dello scomodo e irritante coinquilino quando aspetta la visita di Gretchen e desidera dunque essere lasciato solo:

---

un servizio mensa, servizi igienici, di lavanderia e altri comfort. Cfr. Brigitte Hamann, *Hitler: gli anni dell'apprendistato*, op. cit., pp. 191-195.

<sup>371</sup> Ivi, 183-187; Ian Kershaw, *Hitler. 1889-1936*, Milano, Bompiani, 1999 (ed. or. *Hitler, 1889-1936: Hubris*, London, Allen Lane, 1998), pp. 72-82; Joachim Fest, *Hitler. Una biografia*, Garzanti, 2005, pp. 49-52 (ed. or. *Hitler. Eine Biographie*, Frankfurt a.M., Propyläen, 1973); i lavori di Hamann, Kershaw e Fest sono le fonti da cui sono tratte le informazioni relative alla biografia di Hitler cui si farà riferimento anche in seguito.

<sup>372</sup> Il padre Alois era funzionario doganale, la madre Klara casalinga; *Mein Kampf* contiene tra l'altro un riferimento all'impiego del padre del giovane protagonista nella pubblica amministrazione (cfr. George Tabori, *Mein Kampf*, op. cit., p. 150).

<sup>373</sup> Fu il vicino di branda all'ostello di Meidling, Reinold Hanisch, a segnalare a Hitler la possibilità di dipingere cartoline e venderle per poter guadagnare un po' di denaro; i due decisero di collaborare (Hanisch avrebbe trovato acquirenti per le cartoline dipinte da Hitler) e grazie a questo accordo la situazione economica del futuro dittatore si fece meno disperata.

<sup>374</sup> Hamann sottolinea che Hitler si organizzò, in tal senso, in duplice modo: da una parte fece controllare con estrema attenzione qualsiasi pubblicazione sul suo conto, insistendo appunto perché l'unico riferimento biografico fosse il libro da lui scritto; dall'altra fece tutto quanto in suo potere per rimuovere concretamente prove del suo passato ritenute scomode perché non conformi alla versione dei fatti presentata nelle sue memorie; cfr. Brigitte Hamann, *Hitler: gli anni dell'apprendistato*, op. cit., p. 232.

HERZL: Es ist elf Uhr in Wien. Die Sonne scheint, es ist Schabbes, ich habe dir ein reichhaltiges Kulturprogramm zusammengestellt, also freue dich. Zuerst einmal solltest du gemächlich den Ring entlangspazieren und die architektonischen Wunder bestaunen.<sup>375</sup>

Quell'interesse profondo e viscerale per l'architettura in generale e per quella viennese in particolare che Hitler annota in *Mein Kampf*<sup>376</sup> e di cui parlano anche i suoi biografi, quella passione destinata a lasciare ampia traccia di sé nei progetti monumentali pensati e realizzati in forma più o meno completa nella Germania nazista, perde i sacri accenti di alta devozione per l'arte di cui si ammanta nelle memorie del Führer e viene qui ridotta a mero pretesto per far finalmente saltar giù dal letto un Hitler pigro e indolente, svogliato e dormiglione – è il primo, questo, di una lunga serie di esempi di una precisa strategia dissacrante che, come approfondiremo meglio tra breve, vuole decostruire l'immagine fortemente positiva di sé che il leader nazista si era confezionato. Simile il trattamento riservato all'indiscusso beniamino di Hitler in campo (non solo) musicale, Richard Wagner, ricordato varie volte nella pièce di Tabori.<sup>377</sup> Sin da giovanissimo Hitler nutrì effettivamente, per il maestro di Bayreuth, un'ammirazione pressoché sconfinata che non si limitava al campo artistico: Wagner divenne ben presto per il futuro Führer, il modello di genio a cui ispirarsi e con il quale identificarsi.<sup>378</sup> Lo spazio di una semplice battuta, di un gioco di parole che smorza e relativizza, perché imprime al discorso una svolta inaspettata, è sufficiente a rendere comico ciò che nelle intenzioni di Adolf andrebbe trattato come sacro e inarrivabile. Ricorrendo all'arguzia, al *Witz* che lo contraddistingue, Schlomo spegne l'afflato appassionato di Hitler, burlandosene, e si

---

<sup>375</sup> George Tabori, *Mein Kampf*, op. cit., p. 171: "HERZL: sono le undici a Vienna. Il sole brilla in cielo, è *Shabbat*, ti ho preparato un ricco programma culturale, quindi hai di che rallegrarti. Per prima cosa dovresti passeggiare con calma lungo il Ring e ammirare le meraviglie architettoniche."

<sup>376</sup> "Ich lief die Tage vom frühen Morgen bis in die späte Nacht von einer Sehenswürdigkeit zur anderen, allein es waren immer nur Bauten, die mich in erster Linie fesselten. Stundenlang konnte ich so vor der Oper stehen, stundenlang das Parlament bewundern; die ganze Ringstraße wirkte auf mich wie ein Zauber aus Tausendundeiner Nacht"; Adolf Hitler, *Mein Kampf*, op. cit., p. 18 (trad. it. p. 86): "Dalla mattina presto fino a notte io correvo da un museo all'altro, ma erano quasi sempre i palazzi che a tutta prima mi attiravano. Ero capace di passare delle ore davanti all'opera o al Parlamento; e il Ring mi incantava come *Le mille e una notte*".

<sup>377</sup> I riferimenti a Wagner presenti nel testo di Tabori sono di natura ironica e, ben lungi dal celebrare il talento artistico del musicista, puntano a colpire la sconfinata ammirazione che l'Hitler storico nutriva nei suoi confronti ma anche, in modo più sottile, le sue posizioni apertamente antisemite espresse tra l'altro nel suo saggio *Das Judentum in der Musik (Il giudaismo nella musica)* del 1850. Questo il senso della battuta all'inizio del secondo atto quando Hitler annuncia che il "bardo di Bayreuth" aveva ragione ad affermare che la colpa di tutti i mali è degli ebrei e dei ciclisti (a tal proposito cfr. p. 184 di questo capitolo). Oltre ai riferimenti più indiretti a Wagner che passano per Tannhäuser (di cui tra breve) e il *Canto dei Nibelunghi* (cfr. p. 174 di qs cap.), il musicista viene menzionato direttamente almeno in un'altra occasione, quando Schlomo si lamenta dell'irrispettoso disordine di Hitler ricordando che anche Wagner era un artista, ma di sicuro non lasciava i suoi calzini sporchi in mezzo alle stoviglie (cfr. George Tabori, *Mein Kampf*, op. cit., p. 162).

<sup>378</sup> A questo proposito Fest: "In effetti, Hitler stesso ha più tardi affermato di non aver avuto "nessun predecessore", eccezion fatta per Richard Wagner, espressamente riferendosi non solo al musicista e al drammaturgo, bensì anche alla schiacciante personalità, "la massima figura di profeta che il popolo tedesco abbia mai avuto"; Joachim Fest, *Hitler. Una biografia*, op. cit., p. 53.

vendica allo stesso tempo sottilmente della sprezzante accusa di ignoranza che il giovane della provincia gli aveva rivolto con petulanza:

HITLER: Eigentlich ist meine erste Liebe die Musik. Mit fünfzehn ein Bariton. Stand in der ersten Reihe vom Chor. Offen gesagt, gab es nur eine Reihe, und meine Musiklehrerin in Linz, eine Frau Przemyschl, hielt meine Stimme nicht für tief genug für Tannhäuser. Ich vermute, Tannhäuser sagt Ihnen nichts.

HERZL: Welchen Tannhäuser meinst du? Otto Tannhäuser? Karl-Heinz Tannhäuser? Itzig Tannhäuser?<sup>379</sup>

Appurato che *Mein Kampf* di Tabori non si discosta in maniera radicale e assoluta dalla realtà storica di Hitler, del suo vissuto, così come delle sue passioni e manie, è bene osservare che la caccia al particolare biografico incastonato nel testo letterario è operazione tutto sommato sterile, fine a se stessa. Non interessa tanto disegnare la mappa degli effettivi riferimenti a “persone reali, vive o morte” o stabilire una sorta di tasso di aderenza a fatti documentati, quanto piuttosto comprendere quali siano i potenziali risvolti di un rapporto tra la storia depositata in un testo teatrale, destinata a trasformarsi in rappresentazione scenica e quella ricostruita dagli studiosi – un rapporto evidentemente più complesso di quanto prospettato in prima istanza dall’autore stesso. La vicenda di Schlomo e Adolf si sviluppa in una sorta di mondo parallelo, quello delle ipotesi (im)possibili, e si interseca però ripetutamente con l’esperienza degli anni viennesi dell’Adolf Hitler pedinato dalla storiografia ufficiale. Le due “versioni” intrecciano un dialogo a distanza fatto di rimandi e allusioni, canzonature e rovesciamenti che ora le accosta, ora le allontana. Lo spettatore che si scopre al centro di questo confronto a moti alterni si trova alle prese con un personaggio – quello del futuro dittatore – che fa aperto riferimento ad Adolf Hitler e tuttavia non pretende di rappresentarlo in maniera realistica, affidabile, esaustiva, consegnandosi piuttosto – e questo vale anche per le altre figure che popolano il palcoscenico – ad uno spazio di indecidibilità, aperto e sospeso, che prende le distanze da verità già dette ed assimilate, per indurre il fruitore dell’opera a porsi in prima persona delle domande su Schlomo, su Lobkowitz, su Gretchen, sullo stesso Hitler, soprattutto, e sulla storia che gli viene raccontata.

L’irriverenza della pièce di Tabori è ben radicata anche nella fitta rete di rimandi intertestuali che la contraddistingue. *Mein Kampf* fa esplicitamente riferimento ad altri testi in

---

<sup>379</sup> George Tabori, *Mein Kampf*, op. cit., pp. 158-159: “HITLER: In realtà il mio primo amore è la musica. A quindici anni baritono. Stavo nella prima fila del coro. Detto apertamente, c’era solo una fila e la mia insegnante di musica a Linz, una certa signora Przemyschl, pensava che la mia voce non fosse sufficientemente profonda per Tannhäuser. Presumo che Tannhäuser non le dica niente. / HERZL: Quale Tannhäuser intendi? Otto Tannhäuser? Karl-Heinz Tannhäuser? Itzig Tannhäuser?”

parte acquisiti, rielaborati e suggeriti attraverso una pratica professata in maniera estremamente aperta, inequivocabile e dalle molteplici funzioni. L'intenzione può essere quella di rendere omaggio a un maestro indiscusso, amato e meditato a lungo, richiamando delle questioni fondamentali poste nelle sue opere, come accade in questo breve scambio di battute tra Schlomo e Hitler alla fine del quinto atto – alla fine di tutto:

HITLER: Um Shakespeare zu zitieren: Bist du zufrieden, Jude?

HERZL: Um Shakespeare zu zitieren: Ja.<sup>380</sup>

In questo caso, come pure negli altri, la citazione non si fa intimidire da alcun timore reverenziale rispetto al testo da cui prende spunto e segue la logica del gioco, della rivisitazione libera e ironica che con la propria fonte intesse uno scambio alla pari e ne fornisce anzi una rilettura attuale, critica, stimolante – scherzosa, anche e soprattutto, nella misura in cui il *Witz* di Tabori non ricerca il fugace piacere di un riso fine a se stesso, ma una scossa sovversiva propedeutica al raggiungimento di una conoscenza alternativa, di un punto di vista nuovo.<sup>381</sup>

È in quest'ottica che si realizza l'abbinamento più marcatamente “sacrilego” (ovvero: il più inaspettato ed esplosivo) del testo, quello che accosta le due opere-fonti principali, le due diverse “bibbie”:<sup>382</sup> la Sacra Scrittura da un lato e, dall'altro, il testo fondamentale dell'ideologia nazionalsocialista, il *Mein Kampf* scritto da Adolf Hitler. All'inaspettata coppia

---

<sup>380</sup> *Ivi*, pp. 202-203: “HITLER: Per citare Shakespeare: Sei soddisfatto, ebreo? / HERZL: Per citare Shakespeare: sì”. *The Merchant of Venice* è un testo cardine cui Tabori ha dedicato a lungo la sua attività di regista, proponendone in particolare due riletture che trasportavano l'opera di Shakespeare in un presente che vive nella consapevolezza della Shoah. La prima produzione è del 1966 (appartiene a un tempo in cui Tabori nemmeno immaginava di tornare in Europa e trasferirsi in Germania) e viene realizzata nell'ambito di un festival teatrale ideato dallo stesso autore-regista e da Viveca Lindfors, allora sua moglie. *Der Kaufmann von Venedig, gespielt in Theresienstadt [Il mercante di Venezia, messo in scena a Theresienstadt]*: questo il titolo dello spettacolo che parla già della volontà di combinare il classico con la cesura storica prodotta dallo sterminio. Il secondo esperimento con il testo shakespeariano risale al 1978 e si consuma stavolta su suolo tedesco (Monaco di Baviera) e per un pubblico tedesco, concentrando tutta l'attenzione sulla figura di Shylock, sul suo personaggio contraddittorio, che si allontana da ogni possibile idealizzazione ma che Tabori vuole sottrarre anche alla logica lineare del pregiudizio antisemita. Anche in questo caso il titolo contiene già un'indicazione programmatica dell'orientamento di lettura – fatto di un rapporto dialettico con il classico che prende spunto dal testo di partenza e lo reinventa radicalmente in base ai nuovi interrogativi resi urgenti dal mutato contesto storico: *Ich wollte, meine Tochter läge tot zu meinen Füßen und hätte die Juwelen in den Ohren [Vorrei avere mia figlia morta qui ai miei piedi, ma con i gioielli agli orecchi]*. La produzione che muove dal *The Merchant of Venice* è attraversata anche in questo caso da numerosi riferimenti alla Shoah e si propone di indagare insieme Shylock come essere umano, il suo dramma e la natura dell'antisemitismo cui è esposto che lo riduce a un “altro” da temere e condannare. Centrale, in particolare, è la scena in cui il mercante scopre la fuga della figlia: Shylock è qui interpretato a turno da ciascuno degli attori presenti che fornisce, in una girandola di improvvisazioni, la sua peculiare visione di questo momento drammatico.

<sup>381</sup> Questo fondamentale aspetto, parte integrante delle potenzialità dischiuse dall'impiego del *Witz* e dell'umorismo nella pièce, sarà diffusamente approfondito nel paragrafo 4.3. “Funzioni di umorismo e riso”, pp. 194-213.

<sup>382</sup> La pregnante osservazione è di Scholz; cfr. Stefan Scholz, *Von der humanisierenden Kraft des Scheiterns. George Tabori – ein Fremdprophet in postmoderner Zeit*, Stuttgart, Kohlhammer, 2002, p. 87.

di testi che Herzl va vendendo di porta in porta, la Bibbia e il Kamasutra,<sup>383</sup> si aggiunge così un altro binomio estremamente singolare, le cui componenti sono ben più antitetiche. Anche qui la citazione mette in mostra se stessa, annunciandosi chiaramente come tale: “Thr Schoß ist wie ein runder Becher, dem nimmer Getränk mangelt, Ihre zwei Brüste sind wie zwei junge Rehzwillinge, Zitatende. Salomon mit seiner Spürnase für schlechtverhohlene Pornographie wußte, was er besang.”<sup>384</sup> L’omaggio poetico di Herzl a Gretchen e alla perfezione del suo corpo si serve delle parole del *Cantico dei Cantici*.<sup>385</sup> All’autore delle suggestive parole, il re Salomone, non viene risparmiata una pungente osservazione ironica, ma di un’ironia insieme ammirata e ammiccante che suggerisce familiarità, comunione e condivisione piuttosto che critica presa di distanza e condanna.

Di provenienza inequivocabilmente biblica, oltre al motivo del lavaggio dei piedi,<sup>386</sup> è pure il fondamentale comandamento dell’amore che anima le azioni di Schlomo, inducendolo a cercare di costruire un rapporto con il nuovo spocchioso e insopportabile coinquilino, a tollerarne bizzze ed eccessi. “Liebe deine Feinde wie dich selbst” ricorda a se stesso Herzl, dopo aver ascoltato il discorso delirante di Hitler che, con parole traboccanti d’odio antisemita, aveva confessato il grande sogno di divenire padrone del mondo intero – per poi aggiungere: “was dir nicht so schwerfallen sollte, da du dich selber nicht so toll findest”.<sup>387</sup> Il precetto morale ne esce potenziato (anche le parole del testo più sacro<sup>388</sup> sono qui corrette e

---

<sup>383</sup> George Tabori, *Mein Kampf*, op. cit., p. 186.

<sup>384</sup> *Ibidem*, p. 174; “Il tuo ombelico è una coppa rotonda che non manca mai di vino drogato. [...] I tuoi seni come due cerbiatti, gemelli di gazzella, fine della citazione. Salomone con il suo fiuto per la pornografia mal dissimulata conosceva bene ciò che celebrava nei suoi versi.”

<sup>385</sup> Questo il passo citato da Schlomo: “Dein Schoß ist wie ein runder Becher, dem nimmer Getränk mangelt. [...] Deine beiden Brüste sind wie junge Zwillinge von Gazellen” (*Hoheslied Salomons*, 7, 3-5; fonte: Bibbia di Lutero, versione rivista del 1984, consultabile presso il sito curato dalla Deutsche Bibelgesellschaft: <http://www.die-bibel.de/online-bibeln/luther-bibel/lesen-im-bibeltext/>; data di ultima consultazione: 20.1.2008). La versione in italiano del brano – da cui è tratta la traduzione proposta nella nota precedente – proviene invece dall’edizione della Sacra Bibbia curata dalla Segreteria della Conferenza Episcopale Italiana (Bibbia CEI, 1974) il cui testo integrale è reperibile tramite il seguente link: [http://www.vatican.va/archive/bible/index\\_it.htm](http://www.vatican.va/archive/bible/index_it.htm) (*Cantico dei Cantici*, 7, 3-5; data di ultima consultazione: 20.1.2008). Anche i successivi riferimenti al testo biblico saranno tratti da queste fonti.

<sup>386</sup> Nella pièce di Tabori Schlomo lava i piedi a Hitler in un gesto d’amore diverso rispetto a quello compiuto da Gesù prima dell’Ultima Cena; in *Mein Kampf* Herzl obbedisce infatti a una richiesta arrogante del giovane che pretende un segno concreto dell’amore che il venditore ebreo dice di provare per lui (George Tabori, *Mein Kampf*, op. cit., p. 185); per approfondimenti sul significato di questo episodio cfr. Stefan Scholz, *Von der humanisierenden Kraft des Scheiterns. George Tabori – ein Fremdprophet in postmoderner Zeit*, op. cit., pp. 93-94.

<sup>387</sup> George Tabori, *Mein Kampf*, op. cit., p. 170: “Ama i tuoi nemici come te stesso [...] cosa che non dovrebbe riuscirti particolarmente difficile visto che tu stesso non ti trovi poi tanto fantastico.”

<sup>388</sup> Il comandamento dell’amore compare nel Vecchio e nel Nuovo Testamento. Il Signore lo comunica a Mosè: “Non ti vendicherai e non serberai rancore contro i figli del tuo popolo, ma amerai il tuo prossimo come te stesso. Io sono il Signore” (Levitico, 19,18). Gesù, poi, riprende questo comandamento rispondendo alle domande degli scribi che cercano di coglierlo in errore e lo segnala come il più importante insieme a quello dell’amore verso Dio: “Amerai il prossimo tuo come te stesso” (Mc 12, 31). Il comandamento viene puntualizzato e ribadito anche durante l’Ultima Cena: “Vi do un comandamento nuovo: che vi amiate gli uni gli altri; come io vi ho amato, così amatevi anche voi gli uni gli altri” (Gv, 13, 34).



integrate), dal momento che Herzl parla esplicitamente del proprio nemico e non genericamente del prossimo; la battuta di spirito che correda il comandamento veicola poi una verità profonda e anche inquietante, perché richiama, insieme all'idea generale di uno scarso amore verso se stessi (concetto di ampissima applicabilità), anche quella sua peculiare declinazione di odio di sé nel senso già ricordato in precedenza.<sup>389</sup>

Dalla Bibbia dell'amore a quella dell'odio, si penserà, il passo è tutt'altro che breve, eppure Tabori lo ha compiuto. Il ponderoso volume di *Mein Kampf*, composto di una prima parte autobiografica e di una seconda che riassume il programma politico del partito nazionalsocialista, cui Hitler attese, come è noto, a partire dal 1924 (quando si trovava ancora nel carcere di Landsberg, dove era detenuto in seguito al fallito colpo di stato dell'anno precedente)<sup>390</sup> è, su più livelli, un termine di confronto costante per il testo teatrale qui in esame. Il titolo della pièce non lascia spazio a dubbi e introduce un parallelo che sarà ampiamente sviluppato nelle pagine successive. E tuttavia che già il titolo offra una prima e così lampante prova di questo intreccio è di per sé un fatto estremamente significativo: il *Mein Kampf* di Hitler è un'opera troppo tristemente celebre (e certo non solo in Germania o Austria, ma nel mondo intero) per non innescare subito in chi si accosta al testo di Tabori – o ne vede annunciata a chiare lettere, su un programma teatrale, la rappresentazione – una reminiscenza tanto potente quanto ingombrante e fastidiosa.<sup>391</sup> Questo libro è circondato dalla stessa aura demoniaca che avvolge la figura del suo autore, è additato spesso come causa dei mali che il nazionalsocialismo portò con sé, al contempo frutto corrotto di un'ideologia perversa e pericoloso portatore di corruzione che è meglio tenere a debita distanza, bandire, rimuovere.<sup>392</sup>

---

<sup>389</sup> Facciamo qui riferimento all'odio di sé ebraico e le sue manifestazioni letterarie doviziosamente indagate da Sander L. Gilman nel suo già ricordato *Jewish Self-Hatred. Anti-Semitism and the Hidden Language of the Jews*, op.cit.

<sup>390</sup> Le due parti furono stese (e, inizialmente, date alle stampe) in due momenti distinti: la prima, che venne dettata da Hitler in prigione a Emila Murice e, in seguito, a Rudolf Hess, è in gran parte autobiografica e fu pubblicata con il sottotitolo *Eine Abrechnung (Un rendiconto)* il 18 luglio 1925 dalla casa editrice Franz Eher di Monaco di Baviera. Hitler scrisse dopo la scarcerazione il secondo volume, che contiene considerazioni ideologiche e propagandistiche insieme ai punti cardine del programma politico del partito e venne pubblicato con il sottotitolo *Die Nationalsozialistische Bewegung (Il movimento nazionalsocialista)* l'11 dicembre 1926 presso la stessa casa editrice di Monaco.

<sup>391</sup> Il sinistro potere evocativo di questo titolo è indubbiamente legato, anche per il lettore di lingua italiana, alla sua versione originale in tedesco. Non è per caso che tanto la traduzione del testo di Tabori pubblicata da Einaudi quanto l'edizione del volume di Hitler curata e commentata da Giorgio Galli abbiano mantenuto nel titolo proprio la formula in lingua originale "*Mein Kampf*".

<sup>392</sup> Se è vero che la fama del libro di Hitler non conosce confini, il forte desiderio censorio nei suoi confronti è sicuramente più marcato in Germania e in Austria (e di questo dato è indispensabile tener conto accostandosi all'opera di Tabori) che altrove. Dal 1946 è lo Stato della Baviera a detenere legalmente i diritti su *Mein Kampf* e ne impedisce la ristampa e la riproduzione, cercando di adoperarsi anche a livello internazionale affinché questo divieto venga rispettato, nonostante gli sforzi in tal senso siano in realtà difficilmente coronati dal successo. In Austria sono vietati il possesso e il commercio del libro. Internet pone un ostacolo insormontabile a questa ferma volontà di censura, mettendo a disposizione del potenziale pubblico versioni di *Mein Kampf* in varie lingue. Che

Subito dopo questo titolo così insolito eppure significativo compare, nel testo di Tabori, a mo' di sottotitolo e di complemento inaspettato, la parola "farsa", che dà un'idea di quale sarà l'operazione condotta nella pièce. Il termine si presenta qui in veste duplice: da una parte è dichiarazione programmatica e ostentata del Tabori autore teatrale e ci introduce al tenore del discorso da lui tessuto, ma dall'altra lancia un primo sberleffo al testo originale – che tante (e tanto nefaste) conseguenze avrebbe portato con sé – e, in definitiva, alla figura dello stesso dittatore. Doppio avvertimento al lettore/spettatore, questo accostamento è certo di quelli destinati a stupire, se non addirittura irritare. La lettura che del testo hitleriano viene fornita attraverso citazioni più o meno evidenti ricorre alla forza dissacrante che tutto rovescia e nulla risparmia dell'umorismo, del *Witz*, del paradosso e della parodia, che sfatano i falsi miti e li riconducono sul piano di una discussione, di un confronto critico, di una riflessione possibili.

L'attenzione per il titolo (dell'opera teatrale e del manifesto politico nazionalsocialista) è, se possibile, incrementata da un passo del testo di Tabori che impasta insieme, in modo inarrivabile, realtà storica e parodia ironica e *spielerisch*:<sup>393</sup>

LOBKOWITZ: [...] Wie ist der Titel, wie nennst du dein Buch?

HERZL: 'Mein Leben' soll es heißen.

LOBKOWITZ: *schüttelt den Kopf* 'Mein Leben'? Das soll ein Titel sein für einen potentiellen Bestseller? Das soll ein Titel sein für einen bedeutenden Kommentar? Schlomo, ich bin enttäuscht. Fang noch einmal an.

HERZL: Wie wär's mit 'Meine Memoiren'?

LOBKOWITZ: *wie auch Hitler schüttelt den Kopf* Entsetzlich! 'Meine Memoiren'! Frag dich selbst, Schlomo, würde deine Mutter ein Buch kaufen, das 'Meine Memoiren' heißt?

HERZL: Nein!

LOBKOWITZ: Versuch es noch mal!

---

il volume rappresenti un problema ancora attualissimo e spinoso è testimoniato dai diversi dibattiti condotti a vario titolo intorno ad esso – a cominciare dalle considerazioni sulle cifre multimilionarie che il pronipote di Hitler, Peter Raubal, tecnicamente odierno erede del Führer, potrebbe riscuotere se facesse causa allo Stato bavarese per reclamare i diritti d'autore sull'opera, alla questione della decadenza dei diritti d'autore nel 2015. Proprio l'avvicinarsi di questa data e il prevedibile proliferare di ristampe di *Mein Kampf* che con ogni probabilità si verificherà in quell'occasione hanno riaperto la discussione sull'opportunità di un'edizione critica, commentata con criteri scientifici, del libro hitleriano in modo da smitizzare il significato di un testo che da molte parti viene considerato di culto. La proposta è stata avanzata di recente (luglio 2007) dal direttore dell'Istituto Storico di Monaco Horst Möller e ha incontrato fiera opposizione negli ambienti scientifici. (Per approfondire in particolare questo ultimo punto si rimanda a contributi reperibili anche on-line e consultati il 16.7.07: David Gordon Smith, *Putting Hitler Back on the Shelves: Should Germany Republish 'Mein Kampf'?*, in "SpiegelOnline International", 17.7.2007, URL: [http://www.spiegel.de/international/germany/0,15\\_18,494891,00.html](http://www.spiegel.de/international/germany/0,15_18,494891,00.html) – data di ultima consultazione: 20.1.2008; Anonimo, *Hitlers „Mein Kampf“: Historiker fordert kommentierte Edition*, URL: [http://www.focus.de/wissen/bildung/Geschichte/hitlers-mein-kampf\\_aid\\_66801.html](http://www.focus.de/wissen/bildung/Geschichte/hitlers-mein-kampf_aid_66801.html) – data di ultima consultazione: 20.1.2008; Matthias Hannemann, *Interview mit Horst Möller. Soll man „Mein Kampf“ edieren?*, in "Frankfurter Allgemeine Zeitung", 16.7.2007.

<sup>393</sup> Il termine tedesco è in un certo senso intraducibile, in italiano, perché contiene un fondamentale doppio senso che si adatta alla perfezione al brano in questione e, più in generale, alla pièce nel suo complesso e all'opera teatrale del Tabori (autore e regista) nel senso più ampio; "spielerisch" vuol dire infatti "giocoso", "ludico", ma si riferisce al contempo anche alla rappresentazione teatrale (*Spiel*), intrecciando saldamente i due concetti.

HERZL: Wie wär's mit 'Schlomo und die Detektive'? 'Schlomo ohne Eigenschaften'. 'Schlomo und Julia'. 'Schlomo und Isolde'. 'Warten auf Schlomo'. 'Schlomo auf der Suche nach den verlorenen Schlomos'. 'Schlomo und Frieden'. 'Die letzten Tage der Schlomos'. 'Ecce Schlomo'. Wie wär's mit 'Mein Kampf'?

LOBKOWITZ: Das ist es!

HITLER: Jetzt haben Sie's.<sup>394</sup>

Proprio come il libro che Herzl progetta di scrivere, quello di Hitler ha dovuto subire un cambiamento di titolo: l'iniziale *Viereinhalb Jahre [des Kampfes] gegen Lüge, Dummheit und Feigheit* (Quattro anni e mezzo (di lotta) contro menzogne, stupidità e codardia), troppo lungo e farraginoso, fu abbandonato in favore della formula snella e maggiormente incisiva che tutti conosciamo.<sup>395</sup> La ricerca del titolo giusto si trasforma però, per Schlomo e Lobkowitz, in un'occasione perfetta per imbastire degli scherzosi giochi di parole che sottolineano la spiccata vocazione intertestuale della pièce. Il tono leggero che accompagna la storpiatura parodistica dei titoli di capolavori della letteratura mondiale e della riflessione filosofica trova un mortale contraccolpo nell'ultima proposta formulata da Herzl, quel "Mein Kampf" che gela infine il riso sulle labbra del lettore e dello spettatore, presentandosi all'improvviso come una frattura insanabile la cui portata è acuita proprio dal confronto con lo spensierato gioco di parole che l'ha preceduta.

Quel libro divenuto per molti un vero e proprio tabù, di cui tutti hanno sentito parlare, ma che in pochi, pochissimi hanno effettivamente letto, viene ridimensionato (non nella sua potenziale, odiosa pericolosità, ma nella sua monumentalità maledetta) da un'operazione tutto sommato semplice, ma estremamente efficace – una duplice riappropriazione da parte di scrittori ebrei che scelgono proprio quelle parole per dare il nome alla loro opera: Schlomo Herzl e George Tabori. In una sorta di gioco di scatole cinesi il *Mein Kampf* di Hitler si appiattisce in una posizione intermedia, preceduto e seguito com'è da testi omonimi scritti dal venditore ebreo porta a porta e dal guru del teatro tedesco contemporaneo, e perde così, in un primo essenziale atto della sua desacralizzazione attuata da Tabori, quell'unicità e

---

<sup>394</sup> George Tabori, *Mein Kampf*, op. cit., p. 170: "LOBKOWITZ: [...] Com'è il titolo, come intitolare il tuo libro? / HERZL: Dovrà intitolarsi 'La mia vita'. / LOBKOWITZ: scuote la testa 'La mia vita'? E questo dovrebbe essere il titolo per un potenziale bestseller? Dovrebbe essere un titolo per un commento significativo? Schlomo, sono deluso. Ricomincia daccapo. / HERZL: Che ne diresti di 'Le mie memorie'? / LOBKOWITZ: come pure Hitler scuote la testa Terribile! 'Le mie memorie'! Chiediti un po', Schlomo, tua madre comprerebbe un libro che si intitola 'Le mie memorie'? / HERZL: No! / LOBKOWITZ: Prova di nuovo! / HERZL: Che ne diresti di 'Schlomo e i detective'? 'Schlomo senza qualità'. 'Schlomo e Giulietta'. 'Schlomo e Isolde'. 'Aspettando Schlomo'. 'Schlomo alla ricerca degli Schlomi perduti'. 'Schlomo e pace'. 'Gli ultimi giorni degli Schlomo'. 'Ecce Schlomo'. Che ne diresti di 'Mein Kampf'? / LOBKOWITZ: Ci siamo! / HITLER: Ora ha trovato il suo titolo." Da notare che queste parole di Hitler con cui è sigillata la definitiva approvazione del titolo del libro di Schlomo sono praticamente le prime pronunciate dal giovane aspirante artista nella pièce – a parte un breve saluto iniziale appena registrato dai presenti. Adolf, che aveva fatto il suo ingresso da un po' in scena ed era rimasto a seguire il dialogo tra Herzl e Lobkowitz senza che questi si avvedessero della sua presenza, si palesa loro (e al pubblico) proprio con questa battuta.

<sup>395</sup> Ian Kershaw, *Hitler. 1889-1936*, op. cit., p. 362.

inarrivabilità alla base del suo mito negativo. Con questo libro, pare affermare Tabori con il suo contro-testo teatrale opposto a quello hitleriano, è possibile dialogare in modo critico, ironico e tagliente; a esso vanno poste domande su ciò che è stato e in esso sono da ricercare risposte difficili ma necessarie sull'uomo Hitler e sulle strategie autorappresentative di cui seppe servirsi con abilità magistrale per promuovere il culto della propria persona.

Alla fitta costellazione di riferimenti intertestuali si affianca un secondo ordine di sovrapposizioni e commistioni che riguarda, questa volta, il piano del genere. Ridurre il *Mein Kampf* di Tabori a una definizione univoca ed esaustiva in questo senso è, nonostante la chiara indicazione fornita dal sottotitolo di cui si è detto, impossibile. Non è un caso se questo costituisce uno dei punti più ampiamente dibattuti dalla critica, che riflette sul rapporto della pièce con la tradizione della farsa e la pone di volta in volta in relazione allo *Schwank*,<sup>396</sup> al *Volksstück*, al *theatrum mundi* e alla commedia dell'arte,<sup>397</sup> c'è chi è arrivato a definire il testo come un "emporio estetico" in cui si ritrovano elementi di "cabaret, tragedia grottesca, oratorio e rituale religioso".<sup>398</sup>

L'anima di *pastiche* postmoderno del testo di Tabori si afferma così in una duplice direzione: da una parte il denso tessuto intertestuale che si mette in bella mostra e, dall'altra, una griglia di generi che si intersecano e si mescolano per dar vita a una forma drammatica inedita e aperta che provoca lo spettatore con la sua composizione magmatica. Il testo irto di contaminazioni che risulta da queste operazioni parla anche, con la sua natura ibrida, della necessità di forzare schemi e convenzioni (insieme alle aspettative del pubblico) per parlare di grandi temi come l'amore nelle sue mille sfaccettature, Dio, l'arte e, soprattutto, lo squarcio profondo, irricucibile, che attraversa la nostra storia e la nostra cultura: la Shoah.

---

<sup>396</sup> È lo stesso Tabori a suggerire questa ulteriore chiave di lettura, riferendosi alla sua opera come a un "theologischer Schwank" (cfr. Reinhard Palm, Ursula Voss, *Es ist das große Welttheater, jedes Leben, Gespräch mit George Tabori*, op. cit., p. 24). "Schwank", tradotto a seconda dei casi, in italiano, con "facezia" o "farsa", indica a partire dal XIX secolo un genere teatrale con marcati elementi comici legati alle situazioni che si verificano sul palco e a personaggi "tipizzati". Per molti versi simile al burlesco e alla farsa, lo *Schwank* è solitamente ambientato in una realtà quotidiana di cui vengono rappresentate le manchevolezze; il suo nucleo tematico ruota solitamente attorno alla derisione/ridicolizzazione di un personaggio sciocco o stupido da parte di uno furbo e dall'ingegno sottile che si trova però, solitamente, in posizione di apparente inferiorità. I motivi ricorrenti di questo genere sono legati agli impulsi istintuali dell'uomo, ai tabù in generale e ai conflitti matrimoniali in particolare. Cfr. Günther e Irmgard Schweikle (a c. di), *Metzler Literaturlexikon. Begriffe und Definitionen*, Stuttgart, Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1990<sup>2</sup>, p. 420.

<sup>397</sup> A questo proposito cfr., tra gli altri, Sandra Pott, *"Ecce Schlomo": Mein Kampf – Farce oder theologischer Schwank?*, in Hans-Peter Bayerdörfer; Jörg Schönert (a c. di.), *Theater gegen das Vergessen. Bühnenarbeit und Drama bei George Tabori*, Tübingen, Niemeyer, 1997, pp. 248-269; Jörg Thunecke, *Farce oder Volksstück? Eine Untersuchung der Theaterversion von Taboris 'Mein Kampf'*, in "Modern Austrian Literature", 26, 1993, 1, pp. 247-272; Iwona Überman, *Auschwitz im Theater der 'Peinlichkeit'. George Taboris Holocaust-Stücke im Rahmen der Theatergeschichte seit dem Ende der 60er Jahre*, München, Diss.-Verlag, 1995, in particolare pp. 120 e ss.; Rainer Weber, *Ecce Schlomo*, in "Der Spiegel", 11.5.1987, p. 273.

<sup>398</sup> Cornelia Köster, *Satyrspiel zur Versöhnung*, in "Tagesspiegel", 14.5.1988 citata in Jörg Thunecke, *Farce oder Volksstück? Eine Untersuchung der Theaterversion von Taboris 'Mein Kampf'*, op. cit., pp. 247-272, p. 264.

### 3.3. “Hitler and His Jew”: tra farsa, parodia, *Witz* e umorismo ebraico

Hitler stesso descrive, nel secondo capitolo di *Mein Kampf*, intitolato significativamente *Wiener Lehr- und Leidensjahre (Anni di studio e di dolore a Vienna)*, il periodo trascorso nella capitale asburgica. La sua narrazione si congeda consapevolmente dall’aderenza ai fatti reali per attingere alle potenzialità del mito. Il libro che ripropone le memorie di una vita e formula i principi e proponimenti politici che di lì a qualche anno avrebbero sconvolto l’Europa e il mondo fu concepito con il preciso intento di suscitare scalpore, accattivare simpatie e sostenere la rivendicazione dello stesso Hitler alla guida della destra nazionalpatriottica.<sup>399</sup> Esso nacque, in altre parole, per fare politica. Con *Mein Kampf* comincia a delinearci, tratteggiato nei suoi elementi fondativi dallo stesso Hitler, il culto personale che accompagnerà la sua figura fino alla consacrazione a Führer del Terzo Reich e oltre, sopravvivendo tutt’oggi in rigurgiti deviati ma inconfondibili che si raggruppano in ciò che Kershaw definisce “grandezza negativa”: “[...] pur mancando delle nobili qualità solitamente assegnate al grand’uomo, l’influenza che ebbe sul corso della storia fu indiscutibilmente immensa, benché catastrofica”.<sup>400</sup> Per quanto lo studioso inglese si accosti alla questione della presunta, dibattuta grandezza storica del Führer sottoponendola a un vaglio critico e problematico,<sup>401</sup> il fatto che egli avverta l’esigenza di intervenire in merito a questo tema spinoso conferma, in forma indiretta ma inequivocabile, quanto ampia sia l’attenzione ad esso accordata nell’ambito delle ricerche storiografiche dedicate a Hitler e al suo impatto sulla storia del XX secolo. Non a caso lo stesso interrogativo cui tenta di dare risposta Kershaw si era già affacciato, venticinque anni prima, nell’introduzione di un’altra fondamentale biografia del Führer, quella firmata da Joachim Fest.<sup>402</sup>

---

<sup>399</sup> Ian Kershaw, *Hitler. 1889-1936*, op. cit., p. 44.

<sup>400</sup> *Ivi*, p. XXVI.

<sup>401</sup> La conclusione cui giunge Kershaw è che sia in realtà meglio tralasciare il problema, considerato una “falsa pista [...] malposta, gratuita, irrilevante e potenzialmente apologetica”, mentre più significativo (e inquietante) sarebbe chiedersi come sia stato possibile che la Germania si sia lasciata affascinare e guidare da qualcuno “così poco dotato intellettualmente e talmente privo di qualità sociali, autentica scatola vuota al di fuori della vita politica, inavvicinabile e impenetrabile anche a quanti facevano parte della sua cerchia più intima, apparentemente incapace di genuina amicizia, privo di qualsiasi viatico familiare ad alte cariche nonché di qualsivoglia esperienza di governo prima di ascendere al cancellierato, come spiegare, dunque, che un simile individuo potesse nondimeno avere un così immenso impatto sulla storia e tenere il mondo con il fiato sospeso” (*Ivi*, pp. XXVI-XVII).

<sup>402</sup> La biografia di Fest, pubblicata per la prima volta, in Germania, nel 1973 con il titolo *Hitler. Eine Biographie*, si apre con queste considerazioni: “La storia a noi nota non registra una manifestazione simile alla sua; si deve definirlo “grande”? Nessuno ha provocato tanto giubilo, tanto isterismo, tanta aspettativa di salvezza; nessuno altrettanto odio. Nessun altro, percorrendo per pochi anni un cammino solitario, ha impartito alla sua epoca così incredibili accelerazioni, nessuno ha, come lui, mutato volto al mondo; e nessuno s’è lasciato dietro una simile traccia di rovine. Soltanto una coalizione formata da quasi tutte le potenze mondiali è riuscita, con una guerra di quasi sei anni, a svellerlo, letteralmente, dalla terra: ad ammazzarlo, per dirla con un ufficiale della resistenza tedesca, “come un cane rabbioso””; Joachim Fest, *Hitler. Una biografia*, op. cit., p. 7.

Il motivo di una figura unica e inarrivabile, monumentale, dicevamo, viene elaborato da Hitler nel suo *Mein Kampf*, luogo di costruzione di un passato mitico che rintraccia le tappe attraverso cui furono forgiati l'individualità superiore del Führer, la sua volontà d'acciaio e quel progetto politico che si vuol far passare per profetico. Gli anni giovanili trascorsi a Vienna giocano un ruolo decisivo in questa autonarrazione: secondo la versione fornita da Hitler questo sarebbe stato infatti il periodo in cui le impellenti necessità economiche avrebbero a un tempo indurito il suo carattere e aperto gli occhi al giovane Adolf sul duplice pericolo da combattere (giudaismo e marxismo), consegnandogli le chiavi della visione politica che avrebbe guidato la sua ascesa al potere:

Indem mich die Göttin der Not in ihre Arme nahm und mich oft zu zerbrechen drohte, wuchs der Wille zum Widerstand, und endlich blieb der Wille Sieger.

Das danke ich der damaligen Zeit, daß ich hart geworden bin, und hart sein kann. Und mehr noch als dieses preise ich sie dafür, daß sie mich losriß von der Hohlheit des gemächlichen Lebens, daß sie das Muttersöhnchen aus den weichen Daunen zog und ihm Frau Sorge zur neuen Mutter gab, daß sie den Widerstrebenden hineinwarf in die Welt des Elends und der Armut und ihn so die kennenlernen ließ, für die er später kämpfen sollte.<sup>403</sup>

Hitler si descrive come una sorta di eroe tragico colpito dalla sventura che trova però il modo di riprendere virilmente in mano le sorti della propria esistenza, di imparare dalle difficoltà, di approfittare anzi delle avversità per acquistare piena consapevolezza delle proprie potenzialità e del grande destino che lo attende – e Vienna è appunto la chiave di volta in questo duro percorso di conoscenza e autoconoscenza:

Wien, die Stadt, die so vielen als Inbegriff harmloser Fröhlichkeit gilt, als festlicher Raum vergnügter Menschen, ist für mich leider nur die lebendige Erinnerung an die traurigste Zeit meines Lebens.

Auch heute noch kann diese Stadt nur trübe Gedanken in mir erwecken. Fünf Jahre Elend und Jammer sind im Namen dieser Phäakenstadt für mich enthalten. Fünf Jahre, in denen ich erst als Hilfsarbeiter, dann als kleiner Maler mir mein Brot verdienen mußte; mein wahrhaft kärglich Brot, das doch nie langte, um auch nur den gewöhnlichen Hunger zu stillen. Er war damals mein getreuer Wächter, der mich als einziger fast nie verließ, der in allem redlich mit mir teilte. Jedes Buch, das ich mir erwarb, erregte seine Teilnahme; ein Besuch der Oper ließ ihn mir dann wieder Gesellschaft leisten auf Tage hinaus; es war ein dauernder Kampf mit meinem mitleidlosen Freunde. Und doch habe ich in dieser Zeit gelernt wie nie zuvor.<sup>404</sup>

---

<sup>403</sup> Adolf Hitler, *Mein Kampf*, op. cit., p. 20 (trad. it. p. 87): “Ogni volta che la dea necessità mi prese nelle sue braccia e minacciò di stritolarmi, crebbe parimenti la mia volontà di resistenza, e la mia volontà seppe vincere. È proprio questo che io devo a quel tempo: l'esser diventato forte, il saper essere duro. E ancora di più ringrazio il bisogno, perché mi strappò dalla vacuità di un'esistenza tranquilla, dalle braccia della mamma, e fece della nera indigenza la mia nuova madre, gettandomi nel mondo della povertà, della miseria, e mettendomi a contatto con le cose per le quali più tardi avrei dovuto lottare.”

<sup>404</sup> *Ivi*, pp. 20-21 (trad. it. pp. 87-88): “Vienna, la città che a molti sembra l'ideale della gioia innocente, la residenza di gente felice, rappresenta per me il ricordo vivente del tempo più triste della mia vita. Ancora oggi questa città risveglia in me soltanto pensieri cupi. Il suo solo nome evoca, per me, cinque anni di miseria e di desolazione. Cinque anni durante i quali dovetti guadagnarmi il pane come operaio avventizio e più tardi come

*Mein Kampf* di Tabori si innesta proprio su questa narrazione epica di Hitler per parodiare, distorcerla, smontarla e svergognarla – per sottoporre agli occhi del lettore e dello spettatore il suo carattere di costruzione. L’Adolf Hitler che emerge dalla pièce teatrale è ben lontano dalla grandiosa risolutezza della figura che si afferma con piglio granitico nelle pagine della bibbia nazionalsocialista, dalla sua stoica sopportazione, dalla sua indomita volontà che tutto fronteggia, dalla sua inarrestabile capacità di titanica autoaffermazione. Tabori sabota sistematicamente la logica del mito per consegnarci un Hitler davvero umano, spesso *ridicolmente* umano, che fa letteralmente ridere di sé. Il giovane aspirante artista che si presenta al rifugio per senzatetto nella Blutgasse si rivela ben presto un po’ ottuso, disordinato, pigro, sfaccendato, sconclusionato, infantile, ipocondriaco, volubile, permaloso, capriccioso, riottoso e iracundo.

Un momento decisivo in questa operazione è offerto dal riferimento insistito al corpo e in particolare alle sue necessità più elementari e istintuali con cui Hitler viene messo in relazione di continuo – aspetto della pièce, questo, che deriva evidentemente dalla tradizione della farsa.<sup>405</sup>

Quando Lobkowitz, che osserva a distanza la strana, unilaterale amicizia tra Schlomo e Hitler prendere forma, si rivolge al venditore di libri per metterlo in guardia su quel giovane di Braunau am Inn prepotente e pericoloso, lo descrive attingendo apertamente proprio alla sfera corporale e trascinando senza mezzi termini la figura di Hitler nel ridicolo:

LOBKOWITZ: [...] Er schläft den ganzen Tag, ziemlich geräuschvoll und mit offenem Mund, ein schreckliches Sägeschnarchen, oder er spricht im Traum, abgehackte Verwünschungen. Außerdem ist er ein Meister im Rotzkuglerlschleudern. Ein Stoß aus der Nase bringt ein raupenförmiges Stück eingetrockneten Rotz zum Vorschein, das er zu einem eleganten Kügelchen rollt und durch die Gegend schnell. Eines trifft, ping, den Fensterrahmen, ein anderes in weitem Bogen, pong, mir zwischen die Augen.<sup>406</sup>

---

misero pittore: un pane scarso che non bastava mai a sfamarmi. A quel tempo la fame fu la mia fedele compagna che non mi abbandonò mai, che divise con me ogni cosa. Ogni libro che compravo presupponeva la sua collaborazione; una serata all’Opera le conferiva il diritto di tenermi poi compagnia per parecchi giorni; la mia esistenza era una lotta continua con questa mia spietata amica. Eppure, proprio in quegli anni, ho imparato più cose che mai prima di allora”.

<sup>405</sup> Facciamo qui riferimento soprattutto alle riflessioni di Gerhard Mack sulla farsa per ricapitolare sinteticamente gli elementi di questo genere che sono riscontrabili anche nel *Mein Kampf* di Tabori – aspetti cui si è già accennato o che si approfondiranno con maggiore attenzione nel corso del capitolo: l’orientamento al riso; la preminenza dell’elemento corporeo e materiale (con particolare riferimento alla sfera della sessualità e dei bisogni fisiologici del corpo); la qualità sovversiva nei confronti di un ordine morale, estetico o sociale e di principi organizzativi del reale in schemi gerarchicamente definiti; la potenzialità dissacrante verso quanto è comunemente accettato o considerato ufficiale o “alto” in senso lato; cfr. Gerhard Mack, *Die Farce. Studien zur Begriffbestimmung und Gattungsgeschichte in der neueren deutschen Literatur*, München, Fink, 1989 e Michael Hoffmann, *Provokation durch Farce und Grotteske. George Taboris „Kannibalen“ im Kontext des Auschwitz-Diskurses*, in “Zeitschrift für Deutsche Philologie”, 123, 2004, pp. 232-245.

<sup>406</sup> George Tabori, *Mein Kampf*, op. cit., p. 194: “LOBKOWITZ: [...] Dorme tutto il giorno, piuttosto rumorosamente e con la bocca aperta, russa da far saltare i timpani o parla nel sonno, maledizioni smozzicate. Inoltre è campione nel lancio con la fionda delle palline di caccole. Un soffio di naso porta alla luce un pezzo di

Se una simile rappresentazione strappa senza ripensamenti o possibilità di appello la figura di Hitler dall'alone mitico in cui il *Mein Kampf* nazionalsocialista puntava invece a inscrivere (e lo fa ricercando un riso che dissacra con effetto immediato), un grosso aiuto in questa direzione viene dai disturbi intestinali di cui Hitler soffre, spiattellati senza tanti complimenti in faccia al pubblico che legge il testo della pièce o la vede rappresentata sul palcoscenico. È lo stesso Adolf a entrare nel merito della delicata questione in un momento quanto mai inopportuno. Appena giunto nel ricovero, dopo essersi presentato a Herzl e Lobkowitz snocciolando un'infinita tiritera che meriterà tra breve un po' della nostra attenzione, Hitler si fa subito riconoscere per un'osservazione chiaramente xenofoba che Herzl contesta immediatamente; l'aspirante artista replica quindi con sufficienza: "Gerne würde ich Ihre Herausforderung zu einer Auseinandersetzung über Rassenfragen annehmen, aber zu einem anderen Zeitpunkt, wenn ich weniger verstopft bin, eine Familienfälligkeit, die sich durch die Nachtreise schmerzhaft verschlimmert hat."<sup>407</sup> L'uscita di Hitler giunge inaspettata, quando questi si sta ampollosamente presentando ai nuovi coinquilini – e, allo stesso tempo, al pubblico – e si incastra tra un lungo monologo infarcito di arzigogolata retorica e massime di intolleranza razzista. Le traversie intestinali di Hitler non si limitano a suscitare un riso che colpisce la sua figura, ma, proprio per questa loro collocazione nel bel mezzo di dichiarazioni grondanti antisemitismo, espongono al ridicolo anche il principio razzista che tanto peso ebbe nell'ideologia nazionalsocialista e nella politica in cui questa si tradusse.

Una delle scene forse più riuscite quanto a potenzialità umoristica della pièce gioca proprio sull'esibita attività intestinale del futuro Führer. Con il tono ridondante e il gusto per l'esagerazione che gli è proprio, Adolf annuncia, servendosi di un linguaggio che unisce accenti quasi esasperatamente tragici e vocaboli assolutamente espliciti sull'apparato digerente e le sue funzioni: "Mein Zwölffingerdarm-Geschwür, verursacht durch zu viele Hühnersuppen, [hat] das Vorblutungsstadium der Endverstopfung erreicht. Ich mache mich jetzt auf und werde das Unmögliche versuchen."<sup>408</sup> Quasi eroico, dunque, il proponimento di recarsi al gabinetto e di affrontare il doloroso sforzo di cercare un po' di sollievo; è proprio mentre il giovane si dedica a questa titanica impresa che giunge al ricovero la signora Morte, alla ricerca di un certo signor "Hotler oder Hutler, nein, Hitler."<sup>409</sup> Herzl, dopo essersi

---

moccio rinsecchito a forma di vermicello cui lui dà la forma di un'elegante pallina e lancia in giro. Una becca, ping, il telaio della finestra e un'altra, dopo un'ampia curva, pong, mi centra in mezzo agli occhi."

<sup>407</sup> *Ivi*, p. 150: "Accoglierei volentieri la Sua sfida a misurarmi con Lei su questioni relative alla razza, ma in un altro momento, quando sarò meno costipato, un problema di famiglia che con il viaggio notturno è peggiorato dolorosamente."

<sup>408</sup> *Ivi*, p. 187: "la mia ulcera duodenale causata dai troppi brodi di pollo ha raggiunto lo stadio del presanguinamento della costipazione finale. Ora mi incammino e tenterò l'impossibile."

<sup>409</sup> *Ivi*, p. 188: "Hotler o Hutler, no, Hitler."



accertato dell'identità della strana visitatrice, e dopo averla avvisata che non sa se la persona desiderata sia effettivamente a casa (“Und wenn er ist, dann ist er in einer Konferenz, Staatsgeschäfte, lebenswichtige Entscheidungen”)<sup>410</sup> si accosta a quello che è ora diventato un insperato, insolito rifugio per mettere il suo nuovo coinquilino al corrente della situazione:

HERZL: Bitte warten Sie hier. Ich werde sehen, was ich für Sie tun kann.

*Er spurtet zum Klo. Hitler stöhnt drinnen beim offensichtlich härtesten Stuhlgang, seit Luther dem Teufel im Abort begegnet ist.*

Hitler, du hast Besuch.

HITLER: Nicht jetzt.

HERZL: Es scheint dringend.

HITLER: Was für ein Besuch?

HERZL: Tod.

HITLER: Was will er?

HERZL: Es ist eine Sie. Und sie will dich.

HITLER: Jetzt?

HERZL: Ja, jetzt.

HITLER: Siehst du nicht, daß ich beschäftigt bin? Die kleinste Unterbrechung kann fatale Folgen haben. Sag ihr, sie soll weggehen.

HERZL: Was glaubst du, was ich gemacht habe? Sie ist sehr beharrlich.

HITLER: Sag ihr, sie soll mit jemand anderem beharrlich sein. *Mit Gebrüll, in seinen verkrümpelten Hosen* Ich lasse mich jetzt nicht stören. Ich will allein sein.<sup>411</sup>

Il riso nasce qui da diverse fonti che collaborano sinergicamente; al lettore/spettatore non vengono nascosti i dettagli sonori più concreti circa ciò che Hitler sta facendo nel suo – chiamiamolo così – ritiro. D'altro canto una fondamentale incongruenza attraversa l'episodio a più livelli, concretizzandosi in accostamenti, risposte e atteggiamenti che paiono palesemente inadeguati rispetto al contesto in cui si inseriscono, suscitando così il riso di chi osserva da fuori la scena e lo scambio di battute che l'accompagna. L'abbinamento tra la presenza di una morte personificata e il motivo dei bisogni fisiologici più elementari del corpo umano è il primo anello di questa catena che prosegue con il fraintendimento di Hitler (si aspetta che la morte sia un uomo, e non una donna)<sup>412</sup> e con la risposta inaspettata che egli

---

<sup>410</sup> *Ivi*, pp. 188-189: “E se pure è in casa, è impegnato in una conferenza, affari di stato, decisioni di importanza vitale”.

<sup>411</sup> *Ivi*, pp. 189-190: “HERZL: Aspetti qui, prego. Vedrò cosa posso fare per lei. *Scatta verso il bagno. Da dentro Hitler geme nell'evacuazione più dolorosa da quando Lutero ha incontrato il diavolo al gabinetto.* Hitler, hai visite. / HITLER: Non ora. / HERZL: Pare urgente. / HITLER: Che visita? / HERZL: Morte. / HITLER: Che vuole? / HERZL: Te. / HITLER: Adesso? / HERZL: Sì, adesso. / HITLER: Non vedi che sono impegnato? La minima interruzione può avere effetti fatali. Dille di andarsene. / HERZL: Cosa credi che abbia fatto? È molto ostinata. / HITLER: Dille di essere ostinata con qualcun altro. *Con un grugnito nei pantaloni spiegazzati.* Ora non voglio essere disturbato. Voglio stare solo.” Il riferimento a Lutero in cotanto contesto non è certo frutto del caso. Tabori mostra qui di essere ben consapevole del parallelo istituito dalla retorica propagandistica tra l'iniziatore della Riforma e il Führer (entrambi guide, profeti e profondi innovatori della Germania; cfr. Karl Kindt, *Der Führer als Redner*, op. cit., p. 7), qui sapientemente rievocato e rovesciato.

<sup>412</sup> La resa in italiano di questo passo incontra un'inevitabile difficoltà nel rendere l'equivoco di cui è vittima Hitler (che va infatti perduto nella traduzione proposta nella nota precedente): “Tod” (“morte”) è, in tedesco un sostantivo maschile; quando Herzl annuncia a Hitler che lo stia aspettando, si limita a dire “Morte”. Hitler si

fornisce in seguito a Herzl, inappropriata nei toni rispetto alla natura della visita che lo aspetta: il giovane sottolinea infatti stizzito come, insomma, lui sia occupato e non vada disturbato in un momento tanto delicato. L'esagerazione carica di pathos sulle possibili fatali conseguenze di un'eventuale interruzione non fa che potenziare la carica umoristica del passaggio e rafforzare il carattere ridicolo che il testo drappeggia qui intorno alla figura del giovane di Braunau am Inn.

Hitler viene messo anche in relazione con la sfera della sessualità – il suo rapporto con il sesso è descritto però nel testo come fatto di sostanziale ignoranza in materia, curiosità morbosa e pedante condanna.<sup>413</sup> Vienna diventa, nelle parole del giovane aspirante artista, una città abbruttita dal vizio e Herzl una sorta di perverso maniaco da apostrofare di volta in volta con “Sexbesessene[r]”, “Kinderschänder”, “Verführer der Unschuld”<sup>414</sup> e via dicendo. È fin troppo evidente che Hitler applica al venditore ebreo il bieco stereotipo antisemita di un bestiale appetito sessuale che abbiamo già avuto modo di approfondire parlando di *Der Nazi & der Friseur*; in realtà, nella pièce di Tabori, è il giovane destinato a guidare il Terzo Reich a interessarsi al sesso con una modalità deviata e malsana.<sup>415</sup> L'insistito interesse per il sesso di Hitler, che si intreccia con una sessuofobia piuttosto evidente, non sottolinea solo un aspetto

---

attende, dunque, un uomo e chiede “che vuole questo?”; a questo punto Schlomo puntualizza “È una lei. E vuole te.”

<sup>413</sup> Anche sotto questo profilo si registra una certa aderenza alla realtà storica ricostruita dagli studiosi se, come afferma Kershaw, “per quanto apparentemente inorridito dal sesso, Hitler ne era allo stesso tempo indubbiamente affascinato”; cfr. Ian Kershaw, *Hitler. 1889-1936*, op. cit., p. 64.

<sup>414</sup> *Ivi*, p. 172: “invasato dal sesso”; , p. 181: “stupratore di bambini”; “corruttore dell'innocenza”.

<sup>415</sup> La curiosità di Hitler trova significativa espressione nelle domande rivolte allo stesso Schlomo: “HITLER: [...] Sag mal, Schlomo, unter uns, ist dieser Beischlaf Tatsache? / HERZL: Wie meinst du das, Tatsache? / HITLER: Der Vikar Basedow hat mich wissen lassen, daß er das ist. / HERZL: Was ist? / HITLER: Er sagte: Vorsicht, in einer Großstadt wie Wien tun sie es wirklich. / HERZL: Tun was? / HITLER: Na ja, du weißt schon, Männer und Frauen, zusammen, wie die Hunde” (*Ivi*, p. 167: “HITLER: [...] Senti, Schlomo, detto tra noi, questa faccenda di dormire insieme...è tutto vero? / HERZL: Che cosa intendi per “tutto vero”? / HITLER: Il vicario Basedow mi ha detto che lo è. / HERZL: Cosa? / HITLER: Mi ha detto: sta' attento, in una grande città come Vienna lo fanno davvero. / HERZL: Fanno cosa? / HITLER: Ma sì, lo sai, uomini e donne, insieme, come i cani”). Queste allusioni implicite e criptiche che inducono Herzl a porre continuamente domande per cercare di comprendere a cosa Hitler si stia riferendo già fanno trasparire il misto di repulsione e fascinazione che il ragazzo inesperto prova per l'argomento che spunta sovente nei suoi discorsi, anche in maniera inaspettata e congiuntamente alle sue convinzioni razziste. Nel terzo atto Hitler fa ritorno al ricovero dopo una passeggiata per le vie di Vienna e interrompe l'incontro tra Gretchen e Schlomo. Finge di essere ammalato, improvvisando un delirio da febbre in cui si fondono compiutamente le sue due ossessioni: “Ging die weißen Straßen lang... kaiserlicher Glanz... strahlende Schönheit...aber innerhalb...der marmornen Hallen...dieser Todesvogel im Kaftan...schmieriger Bakkenbart... schacherte mit reinen österreichischen Muschis...hauptsächlich blond und rund...klein, groß, mittel... seidig, drahtig, kahl, feucht und feigig... tretet näher Leute, und trifft die Wahl eures Herzens... zwei zum Preis von einer” (*Ivi*, p. 181: “Andato per le strade bianche... splendore imperiale... bellezza lucente...ma nel bel mezzo... delle sale marmoree... questo uccellaccio del malaugurio in caffettano... passera sconcia... mercanteggiava con purissime topine austriache... per lo più bionde e tonde... piccole, grandi, medie... seriche, ispide, glabre, umide e dolci come fichi... venite gente e fate la vostra scelta... due al prezzo di una”).

patologico della figura del futuro dittatore, ma contribuisce a definire la sua caratterizzazione in chiave risibile.<sup>416</sup>

La predominanza di quello che Bachtin definisce “principio materiale e corporeo della vita”<sup>417</sup> nella rappresentazione di Hitler offerta nella pièce si carica di “funzioni unificanti, abbassanti, sconsacranti e nello stesso tempo rigeneratrici”<sup>418</sup> per certi versi simili a quelle descritte dal critico russo nel suo già ricordato saggio. Di quell’Adolf Hitler che voleva proporsi in veste mitica Tabori mostra impietosamente un corpo ingombrante, imbarazzante, istintuale, un corpo che *fa ridere* e che lo precipita da un’illusione quasi metafisica alla concretezza di un uomo in carne e ossa. Si creano in questo modo le premesse perché il pubblico percepisca l’esistenza di un elemento che condivide con Hitler – l’umanità del corpo.<sup>419</sup> Di qui le potenzialità rigeneratrici del principio corporeo applicato alla rappresentazione di Hitler che apre la strada a una nuova – più scomoda e problematica – concezione del dittatore.

Il discorso sul corpo non è l’unica arma di cui si serve la strategia desacralizzante adottata da Tabori nel suo testo. Hitler viene sottoposto a una deformazione parodistica che prende le mosse da caratteristiche ed elementi storicamente riconducibili alla figura del Führer e immediatamente riconoscibili per il pubblico. Simili componenti sono volutamente enfatizzate nella pièce per produrre una caricatura che se da un lato induce al riso, dall’altro denuncia tratti reali della personalità di Hitler e delle pratiche ideologiche e propagandistiche attuate per promuovere una certa immagine del leader del Terzo Reich. Il riso non è frutto e scopo di puro intrattenimento, ma si fa condizione e strumento di conoscenza.

L’intento è di mostrare, insomma, il corpo nudo del re e di attirare al contempo l’attenzione sulla fattura degli sfarzosi abiti responsabili, in buona parte, della percepita grandezza del sovrano, in modo da ridurre il divario tra questo re (prima mitico e inarrivabile, ora nudo) e le persone comuni che di lui hanno tanto sentito parlare e lo hanno sempre osservato da lontano, considerandolo cosa altra da sé.

Questo doppio movimento cui Tabori dà impulso nel *Mein Kampf* prende le mosse da un’unica realtà, l’esibita *teatralità del fascismo* cui Brecht dedica illuminanti riflessioni:

---

<sup>416</sup> Chiarissimo, in tal senso, l’esempio dell’ennesimo interrogativo rivolto dal giovane a Schlomo e, soprattutto, della fulminante risposta ricevuta che irride e mette in ridicolo: HITLER: “Was ist Fellatio?” / HERZL: “Eine Art Spaghetti” (*Ivi*, p. 186: HITLER: “Che cos’è la *fellatio*?” / HERZL: “Un tipo di spaghetti”).

<sup>417</sup> Michail Bachtin, *L’opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, op. cit., p. 23.

<sup>418</sup> *Ivi*, p. 29.

<sup>419</sup> Questo non significa, è bene evidenziarlo sin d’ora anche se il discorso verrà ripreso più in là nel capitolo, che il pubblico sia chiamato a *identificarsi* con Hitler. Innumerevoli, come vedremo, gli elementi del testo che resistono a una simile operazione.

[...] wie die Unterdrücker unserer Zeit Theater spielen, nicht in ihren Theatern, sondern auf der Straße und in den Versammlungshäusern sowie in ihren Privatwohnungen und ihren diplomatischen Kanzleien und Sitzungssälen. Und unter Theaterspielen verstehen wir dabei, daß sie sich nicht nur benehmen, wie es ihre direkten Verrichtungen verlangen, sondern daß sie bewußt vor den Augen der Welt agieren und ihre direkten Verrichtungen und Geschäfte einem Publikum als einleuchtende und vorbildliche aufzudrängen versuchen.<sup>420</sup>

Non v'è alcun dubbio, prosegue Brecht, sul fatto che i fascisti si comportino seguendo principi teatrali; “Sie haben besonderen Sinn dafür”:<sup>421</sup> parlano essi stessi di regia e hanno mutuato direttamente dal teatro, per la costruzione delle loro imponenti scenografie, tutta una serie di elementi a effetto come i riflettori, la musica di accompagnamento, i cori e gli effetti sorprendenti. Primo attore, regista e protagonista talentuoso di uno spettacolo montato ad hoc per il suo pubblico, fu proprio Adolf Hitler che non per niente si premurò di alimentare l'atmosfera di mistero intorno alla sua persona e alla sua vita privata per assicurare all'apparizione pubblica di fronte alle masse di simpatizzanti e seguaci il carattere ammaliatore, trascendentale, addirittura religioso e messianico che accompagnò e consacrò la sua ascesa al potere:

Ma soprattutto era un attore consumato. [...] Qui il naturale talento oratorio si impreziosiva di raffinate pratiche esecutive. Una pausa iniziale per accrescere la trepidazione; un esordio misurato, quasi esitante; ondeggiamenti e variazioni di tono, certo non melodiose ma vivaci e fortemente espressive; un esplodere quasi scandito di frasi, seguito da un calcolato rallentamento a sottolineare un passaggio importante; la teatrale gestualità delle mani che seguiva da presso il climax del discorso; il sarcasmo per gli avversari: tutti espedienti attentamente studiati onde ottenere il massimo effetto possibile.<sup>422</sup>

Avvalendosi degli strumenti della farsa che mette in primo piano il corpo, il teatrante Tabori snida l'Hitler “privato”<sup>423</sup> che si nasconde dietro quel comparire maestoso e sapientemente costruito, offrendo al suo pubblico la possibilità di scorgere l'essere umano al di là della retorica fascista grazie a un riso rivelatore. Il giovane Adolf che arriva all'asilo per senzatetto della Blutgasse si esprime in modo forbito, ridondante, artefatto, prolisso e non tralascia di sottolineare quanto sia orgoglioso di quella che lui definisce “Meine erschöpfende Art des

---

<sup>420</sup> Bertolt Brecht, *Über die Theatralik des Faschismus*, in Id., *Gesammelte Werke*, 20 voll., Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1968, XVI, *Schriften zum Theater* 2, pp. 558-568, qui p. 560: “[...] come gli oppressori del nostro tempo fanno teatro e non nei loro teatri, ma nelle strade e nei luoghi d'assemblea, come nelle case private e nei loro uffici diplomatici e nelle sale riunioni. E quando diciamo che fanno teatro intendiamo che non si comportano solo come richiesto dai loro doveri ufficiali, bensì che agiscono in modo consapevole di fronte agli occhi del mondo e tentano di imporre a un pubblico come plausibili le loro manovre e i loro traffici.”

<sup>421</sup> *Ibidem*; “hanno un particolare talento in questo campo”.

<sup>422</sup> Ian Kershaw, *Hitler. 1889-1936*, op. cit., pp. 418-419.

<sup>423</sup> Birgit Haas, *Das Theater des George Tabori: Vom Verfremdungseffekt zur Postmoderne*, Frankfurt a. Main, Peter Lang, 2000, p. 138.

Sprechens”,<sup>424</sup> che Schlomo Herzl di sicuro non può arrivare ad apprezzare a dovere. Il “talento” di Hitler nel servirsi delle parole è in assoluto il primo aspetto che il lettore/spettatore coglie di lui: il ragazzo ha appena fatto il suo ingresso nel ricovero, Herzl e Lobkowitz stanno dibattendo su quale sia il titolo migliore da dare al libro di memorie cui, come abbiamo visto, sta lavorando il venditore ebreo, e Hitler interviene di punto in bianco a dare la sua approvazione alla proposta “Mein Kampf”; a questo punto Schlomo, stizzito, gli chiede se sua madre non gli abbia insegnato le buone maniere. A una domanda retorica che non attende risposta Hitler replica con un debordante, interminabile fiume di parole che letteralmente stordisce il pubblico. Il suo esagerato discorso si accende di note autocelebrative e riassume, con limpidissimi riferimenti al *Mein Kampf* per così dire “originale”, il primo capitolo del suo libro di memorie, parlando dell’infanzia nella casa paterna (tratteggiata da Hitler nelle sue memorie come luogo semplice ma onesto), del legame stretto con la madre e del rifiuto di calcare le orme paterne nella carriera statale per inseguire invece il sogno dell’arte. Questa risposta più che prolissa, vero e proprio sproloquio sovrabbondante, farraginoso, involuto, artefatto, ampolloso dalla faticosissima ed estenuante sintassi, è una caricatura ambivalente che si abbatte con un colpo solo sullo stile arzigogolato e difficoltoso del *Mein Kampf* di Hitler, criticato come tale a più riprese,<sup>425</sup> e sull’abilità oratoria del Führer che viene qui pervertita in un discorso che si nutre di se stesso, dall’impatto insopportabile. La valenza umoristica del discorso con cui Hitler si presenta è garantita da vari elementi: innanzi tutto il contrasto plateale tra lo stile volutamente (eccessivamente) ricercato e carico di pathos e il piano contenutistico che mischia elementi tra di loro incongruenti (come il

---

<sup>424</sup> George Tabori, *Mein Kampf*, op. cit., p. 151: “la mia esaustiva arte oratoria”; in realtà il termine “erschöpfend” contiene un gustoso doppio senso, evidente a un pubblico di lingua tedesca con cristallina trasparenza, che va assolutamente segnalato: esso significa, da una parte “che tratta in modo esauriente, sviscera a fondo” e, dall’altro “che esaurisce, sfinisce; estenuante”.

<sup>425</sup> Segnaliamo, a questo proposito, le valutazioni di alcuni storici accolte da Giorgio Galli nella prefazione all’edizione italiana del *Mein Kampf* di Adolf Hitler da lui curata: “Il prodotto finale era ancora così rozzo e ampolloso che perfino Hitler ammise in seguito che, se avesse saputo che sarebbe diventato Cancelliere della Germania, non avrebbe pubblicato il libro nella sua forma originale. Alcuni buontemponi del partito schernirono l’opera, suggerendo che Hitler avrebbe dovuto chiamarlo *Mein Krampf* (“Il mio crampo” o “La mia Crisi”) anziché *Mein Kampf*. [...] La prosa di Hitler è ricercata, ripetitiva, pomposa, pretenziosa e verbosa, e abbonda di metafore mischiate a goffe reificazioni. La sintassi è sgraziata e contorta, resa ancor più ampollosa dalle ripetizioni superflue, dai repentini cambi di direzione e dai pensieri dissociati dell’autore” (Klaus P. Fischer); “Lo stile pretenzioso del libro, i periodi arzigogolati che si contorciono a guisa di vermi, e nei quali si combinano la voglia di far sfoggio di cultura borghese e un’ampollosità da autodidatta austriaco, ha indubbiamente moltiplicato le difficoltà di accesso all’opera, con la conseguenza che questa, benché a conti fatti se ne siano venduti circa 10 milioni di esemplari, ha avuto il destino di tutta la letteratura agiografica e ufficiale: non è stata letta” (Joachim Fest); “Non è detto che tutti coloro che avevano comprato il *Mein Kampf* lo leggessero. Ho sentito più di un convinto nazista lagnarsi perché il libro era di difficile lettura. Molti mi confidarono (in conversazioni private) di non essere riusciti ad arrivare alla fine delle sue 782 pesanti pagine” (William L. Shirer); Ian Kershaw parla di un’opera “mal scritta e disarticolata” il cui “contenuto ampolloso” e l’“orrenda scrittura” scoraggiarono molti lettori; cfr. Giorgio Galli (a. c. di), *Il “Mein Kampf” di Adolf Hitler*, op. cit., pp. 34 e ss.

ricordo dell'amata madre morta – per fare solo un esempio – e la raccomandazione di lavarsi le mani dopo essersi recati al gabinetto che la donna era solita rivolgere al figlio). L'evidente esagerazione in chiave parodistica è messa in risalto da una pausa introdotta a metà dell'estenuante monologo<sup>426</sup> e, soprattutto, dalla battuta finale di Schlomo che commenta la risposta del giovane di Braunau am Inn con la sua consueta ironia, dando pure una stoccata, visto che c'è, a quel Wagner tanto ammirato da Hitler: "Ich habe Ihnen eine einfache Frage gestellt, ich erwarte eine einfache Antwort, nicht das Nibelungenlied".<sup>427</sup> La discrepanza tra il tono altisonante, patetico, a tratti apertamente melodrammatico dell'aspirante artista e i contenuti spesso semplici o banali veicolati dalle sue parole è una costante anche negli interventi successivi di Hitler e proprio questa palese incongruenza tra stile e contenuto sollecita più volte, nel corso della pièce, il riso del lettore/spettatore nei confronti di questo personaggio.<sup>428</sup>

Il dialogo costante con il *Mein Kampf* di Hitler fornisce a Tabori sempre nuovi spunti per mettere in atto la sua irrisione parodistica. Particolarmente significativa, in questo senso, la riscrittura dell'incipit della "bibbia nazista" che si apre con la descrizione del luogo di nascita del futuro dittatore (quella ignara Braunau am Inn disposta felicemente dal destino, così Hitler, sul confine di due Stati tedeschi che i veri patrioti vogliono riunire).<sup>429</sup> Nel *Mein Kampf* di Tabori Hitler chiama in causa la città dei suoi natali quando nega ogni sua possibile discendenza ebraica – Schlomo aveva ipotizzato, infatti, una lontana parentela tra lui e questo giovane appena arrivato al ricovero nella Blutgasse:

HITLER: Mein Blut ist rein wie Treibschnee, ich entstamme einer Rasse zäh wie Leder, flink wie Krupp-Stahl, hart wie Windhunde. Durch eine glückliche Fügung hat das Schicksal Braunau-am-Inn als meinen Geburtsort bestimmt, dies idyllische Städtchen, vergoldet von den Strahlen deutschen Märtyrertums, an den Grenzen zweier germanischen Staaten gelegen, deren Wiedervereinigung mit allen zur Verfügung stehenden Mitteln vordringliche Aufgabe aller wahren Patrioten ist. *Schäumt* Pflugscharen zu Schwertern! Aus den Tränenkanälen des Krieges wächst das tägliche Brot für die Nachwelt!<sup>430</sup>

<sup>426</sup> Tabori interrompe a metà la prima performance oratoria di Hitler con un'indicazione di regia ben precisa: "Alle holen tief Luft" (George Tabori, *Mein Kampf*, op. cit., p. 150; "tutti riprendono fiato"); i presenti fanno dunque un respiro che sottolinea la lunghezza del discorso e la sua eccessività di raffica di parole sparate senza pietà.

<sup>427</sup> *Ibidem*: "Le ho posto una domanda semplice e mi aspetto una risposta semplice, non il Canto dei Nibelunghi".

<sup>428</sup> A questo proposito cfr. anche Birgit Haas, *Das Theater des George Tabori: Vom Verfremdungseffekt zur Postmoderne*, op. cit., pp. 150 e ss.

<sup>429</sup> Cfr. Adolf Hitler, *Mein Kampf*, op. cit., p. 1; (trad. it. p. 73).

<sup>430</sup> George Tabori, *Mein Kampf*, op. cit., p. 154: "Il mio sangue è puro come la neve, discendo da una razza dura come il cuoio, versatile come l'acciaio Krupp, forte come levrieri. Per un suo felice disegno il destino ha scelto Braunau sull'Inn quale mio luogo di nascita, questa cittadina idillica, rivestita dai raggi dorati dei martiri tedeschi, sulla frontiera di due stati germanici la cui riunione, da ottenersi con ogni mezzo a disposizione, è compito urgente per tutti i veri patrioti. *Schiiuma* Con le vostre zappe fatevi spade! Dai canali di lacrime della guerra crescerà il pane quotidiano per i posteri!"

Hitler non perde occasione di incensare le doti squisitamente teutoniche che lo contraddistinguono, che assicurano la sua discendenza fieramente germanica<sup>431</sup> e, di conseguenza, l'estraneità totale rispetto a un universo "altro" come quello ebraico. Il passo della pièce esagera volutamente lo stile carico di pathos dell'originale hitleriano, i riferimenti al volere del fato che lascia un'impronta visibile sulla vita di una figura eroica destinata a cambiare le sorti di due Stati si fanno ancora più espliciti, il carattere stereotipatamente bucolico di Braunau am Inn la elegge a luogo natale di un personaggio eccezionale. Lo spazio all'ironica irrisione del personaggio Hitler e delle sue pratiche discorsive si rafforza presentando un giovane talmente esaltato da cominciare a schiumare nell'espone il grazioso quadro dei suoi natali e le sue appassionate convinzioni politiche pangermaniste. Esattamente come il Führer e, in generale, la propaganda nazionalsocialista, questo Hitler ancora aspirante pittore pesca nel linguaggio religioso per imprimere maggior vigore alle sue esternazioni, citando direttamente dall'Antico Testamento. Si esplicita così, anche in questo caso, una delle strategie più amate nella costruzione dei discorsi del Führer, sottolineata dall'osservazione di Schlomo che richiama l'attenzione del pubblico su questo aspetto: "Wie auch immer, beruhigen Sie sich und hören Sie auf, Metaphern zu mischen. Trinken Sie Ihren Kaffee, bevor er kalt wird."<sup>432</sup> Come spesso avviene nel corso della pièce, Herzl offre un contrappunto

---

<sup>431</sup> Non a un acciaio qualunque si paragona Hitler, ma al tedeschissimo acciaio Krupp – e questo riferimento, messo in bocca a cotanto personaggio, non è certo casuale, ma assume anzi una forte, paradossale carica di denuncia. Le aziende Krupp rappresentavano un vero gigante nell'industria pesante già nella Germania della Repubblica di Weimar; le loro officine avevano prodotto i cannoni impiegati dalle truppe tedesche nella prima guerra mondiale. Gustav Krupp von Bohlen und Halbach (1870-1950) e il figlio Alfried (che diresse le aziende Krupp a partire dal 1943) furono chiamati a rispondere delle loro responsabilità per aver collaborato con il regime nazionalsocialista nel corso di uno degli innumerevoli processi tenuti a Norimberga nel 1948. L'accusa imputava agli imprenditori di aver svolto un ruolo decisivo nel programma (segreto e illegale) di riarmo della Germania con lo scopo di attaccare e conquistare Stati stranieri, di aver sostenuto la presa di potere di Hitler e di aver organizzato le proprie industrie secondo principi nazisti sfruttando tra l'altro manodopera proveniente dai campi di concentramento. Mentre le accuse contro Gustav Krupp furono fatte cadere a causa delle sue critiche condizioni di salute, il figlio Alfried fu condannato a 12 anni di reclusione e all'esproprio di tutti i beni (condanna che verrà revocata già nel 1951 dalle autorità americane). Le industrie Krupp hanno dato vita, dopo la fusione con il gruppo Thyssen alla fine degli anni '90, a quello che rimane a tutt'oggi uno dei colossi dell'industria pesante tedesca ed europea – sia qui ricordato per inciso che anche i vertici Thyssen sostennero, a suo tempo, come molti altri poteri forti dell'economia tedesca, Hitler e il suo regime, come confessa Fritz Thyssen nel suo *I paid Hitler* (1941).

(Le informazioni qui riportate sono tratte dai seguenti siti, consultati tutti per l'ultima volta in data 20.1.2008: URL: <http://www.nachfolgeprozesse.nuernberg.de/prozesse/prozesse11.html>, curato dalla amministrazione della città di Norimberga; URL: <http://www4.justiz.bayern.de/olgn/imt/imtd.htm>, impressum: corte d'appello della città di Norimberga e URL: <http://www.thyssenkrupp.com/en/konzern/geschichte.html>).

<sup>432</sup> George Tabori, *Mein Kampf*, op. cit., p. 150: "Ad ogni buon conto si calmi e la smetta di mischiare metafore. Beva il suo caffè prima che diventi freddo." A questo proposito è bene sciogliere un equivoco accolto dalla critica su questo lavoro di Tabori. Hitler cita le parole che compaiono nel libro di Gioele "Macht aus euren Pflugscharen Schwerter und aus euren Sichel Spieße!" ("Con le vostre zappe fatevi spade e lance con le vostre falci!"); Gioele 4: 10); sbaglia dunque la traduttrice e curatrice dell'edizione italiana del *Mein Kampf* di Tabori, Laura Forti, nell'affermare che Hitler attinga qui maldestramente dal libro di Isaia ("Da werden sie ihre Schwerter zu Pflugscharen und ihre Spieße zu Sichel machen"; "Forgeranno le loro spade in vomeri, le loro lance in falci"; Isaia 2: 4-5). Le parole di Hitler, futuro, sanguinario esportatore di guerra nonostante le insistenti promesse di pace formulate durante i suoi primi anni di governo, offrono un ribaltamento perverso di un famoso

ironico e dissacrante alle farneticazioni di Hitler, ponendo così in maggior evidenza quanto queste siano deliqui partoriti da una mente esagitata. Questa la funzione dell'invito a calmarsi che il venditore ebreo rivolge al giovane coinquilino, formulato in un linguaggio semplicissimo e quotidiano che contrasta palesemente con il lessico pretenzioso e magniloquente del ragazzo; questo lo scopo del riferimento al caffè che si raffredda, un accenno che ci precipita nella realtà più comune, banale e concreta strappandoci dal piano delle rivendicazioni ridondanti di Hitler. L'esortazione a non mischiare le metafore allude invece, denunciandolo al pubblico, all'impiego di citazioni dal testo sacro per sostenere un progetto politico.

Anche a quello che Kershaw identifica come il tratto forse più inequivocabilmente distintivo della personalità del Führer – firma dei suoi proponimenti politici e alla base degli sconvolgimenti che si produssero a partire dalla Germania nazista –, vale a dire la smisurata sete di potere che si traduce in irrefrenabile desiderio di conquista territoriale,<sup>433</sup> non vengono risparmiate l'attenzione parodistica e la graffiante ironia dal potente effetto di denuncia. L'ambizione di supremazia e di conquista che arde nel giovane di Braunau am Inn è al centro di una conversazione con Schlomo Herzl che si spoglia dei crismi di un dialogo sensato e verosimile per disegnare una scena che ricorda, da una parte, i capricci di un bambino viziato dalle pretese prepotenti, mentre, dall'altra, i ragionevoli, stanchi tentativi di una madre che con il buon senso cerca di far ragionare il figlioletto e con l'ironia ne smonta i proponimenti:

HITLER: [...] Ich will nämlich gar kein Maler werden. Ich will kein Zwielficht malen. Das ist nur ein taktischer Trick für Dummköpfe. Ich will was anderes.

HERZL: Was zum Beispiel?

HITLER: Die Welt.

HERZL: Soso. Die ganze?

HITLER: Ja.

HERZL: Neuseeland eingeschlossen?

HITLER: Besonders Neuseeland!

HERZL: Was ist so toll an Neuseeland?

HITLER: Ich weiß nicht, aber ich will es.

---

slogan del movimento pacifista nell'ex Repubblica Democratica Tedesca, ("Schwerter zu Pflugscharen") che proviene appunto dal passo di Isaia. Cfr. George Tabori, *Mein Kampf*, trad. it. di Laura Forti, op. cit., p. 15 e Birgit Haas, *Das Theater des George Tabori: Vom Verfremdungseffekt zur Postmoderne*, op. cit., p. 152.

<sup>433</sup> Ian Kershaw, *Hitler. 1889-1936*, op. cit., p. XXX; Kershaw mette in relazione questo tratto caratteriale con l'egocentrismo di Hitler e la necessità di reagire di fronte alle fondamentali delusioni vissute in gioventù: "Il potere era il suo afrodisiaco. Per un narcisista della sua tempra, esso offrì uno scopo dopo gli anni inutili della giovinezza, una compensazione a tutte le dolorose battute d'arresto della prima metà della sua vita: la bocciatura all'accademia d'arte, il declino sociale che gli fece conoscere i dormitori pubblici di Vienna, il crollo di tutto il suo mondo nella sconfitta e nella rivoluzione del 1918. Il potere era la sua ossessione. [...] Tale immensa sete di potere racchiude un insaziabile desiderio di conquista territoriale risoltosi in un supremo gioco d'azzardo, contro tutte le circostanze avverse, in vista del potere assoluto sul continente europeo e, in un secondo momento, sull'intero pianeta."



HERZL: Sei vernünftig, Adolf. Bedenke doch, was alles mit dranhängt am Territorium. Millionen Muschiks in Rußland beispielsweise.<sup>434</sup>

Gli esempi sin qui analizzati impongono alcune riflessioni fondamentali. Con il ricorso alla farsa, alla parodia, al gusto per la caricatura, con la sua ricerca del riso come modo per accostarsi alla figura di Hitler e interrogarla con domande nuove, Tabori non si limita ad approntare una contro-narrazione che erode la costruzione mitica del Führer, ma abbandona senza mezze misure anche la strada della sua grandezza negativa, del mito demoniaco che vede in lui una specie di incarnazione del male assoluto e anche di una pazzia tutto sommato rassicurante perché evita i quesiti più scomodi. Questo Hitler umano – anche se antipatico, per non dire insopportabile – con un sogno, degli affetti, delle marcatissime difficoltà a relazionarsi con il prossimo, questo ragazzo di Braunau am Inn su cui si sovrappone per il pubblico, inevitabilmente, l’immagine del dittatore, fa *ridere* di sé disegnando un accesso alla figura storica che non è più vagamente, sbrigativamente “metafisica”. Il lettore/spettatore che voglia imbarcarsi nell’avventura che il testo prospetta, che accolga la sfida e la promessa del riso che esso ricerca trova che, grazie all’umorismo, al *Witz*, alla parodia, alla farsa, la distanza che lo separava dal Führer si è molto ridimensionata. No, questo Hitler, nonostante le sue esagerazioni, non è un pazzo che sembra aver fatto tutto da solo, quasi disponesse di oscure arti magiche e ammaliatrici, tanto è vero che Tabori affida proprio a questo personaggio un’indicazione decisiva sullo scopo che la pièce tenta di inseguire: quando Hitler torna al ricovero, nel quinto atto, dopo aver vissuto la frustrazione delle sue aspirazioni artistiche ed essersi effettivamente dato alla politica come gli aveva suggerito Herzl, l’intenzione che lo guida è, come già detto, quella di eliminare ogni possibile traccia compromettente sul suo passato, “um falsche Eindrücke, teuflische Legenden, mißverstandene Mythen und so weiter zu vermeiden.”<sup>435</sup> Per stimolare una riflessione costruttiva su questa figura è necessario fare piazza pulita di discorsi che la incasellano in una lontananza inavvicinabile rispetto alla normalità umana – è indispensabile sbarazzarsi appunto di “impressioni sbagliate, leggende diaboliche, miti fraintesi e simili”, come suggerisce lo stesso Tabori quando assicura di aver voluto combattere, con questa pièce, ogni forma di deviata e deviante mitologia.<sup>436</sup>

---

<sup>434</sup> George Tabori, *Mein Kampf*, op. cit., p. 168: “HITLER: [...] In realtà non voglio diventare pittore. Non voglio dipingere nessuna penombra. È solo un trucco tattico per gli allocchi. Voglio qualcos’altro. / HERZL: Che cosa ad esempio? / HITLER: Il mondo. / HERZL: Senti senti. Tutto quanto? / HITLER: Sì. / HERZL: Inclusa la Nuova Zelanda? / HITLER: In particolar modo la Nuova Zelanda! / HERZL: Cosa c’è di così fantastico in Nuova Zelanda? / HITLER: Non lo so, ma la voglio. / HERZL: Sii ragionevole, Adolf. Pensa a tutto ciò che è accolato a un territorio. Milioni di *mugik* in Russia, per esempio.”

<sup>435</sup> *Ivi*, p. 198: “per evitare impressioni sbagliate, leggende diaboliche, miti fraintesi e simili.”

<sup>436</sup> Cfr. pp. 154-155 del presente capitolo, in particolare la nota 369.

Che Hitler venga presentato in veste “umana” non significa però affatto, come hanno suggerito in molti, che *Mein Kampf* di Tabori si proponga di offrire al suo pubblico una ricostruzione psicologica delle cause che hanno reso possibile il Führer e quanto da lui compiuto.<sup>437</sup> Nonostante il gioco insistito con la figura storica di Hitler, la pièce è ben lontana da una rappresentazione storicamente accurata, realistica e plausibile. Troppi i segnali di costruzione letteraria e teatrale del testo perché il pubblico possa ingannarsi su questo aspetto e accogliere il racconto che gli viene proposto come una versione affidabile delle dinamiche psicologiche che hanno fatto del giovane di Braunau am Inn il dittatore che fu: innanzi tutto l’esibita intertestualità dell’opera di Tabori che la colloca senza dubbio come testo tra i testi, poi i personaggi che si presentano più come “tipi” che come figure a tutto tondo con un universo interiore di cui si vuole descrivere la complessa evoluzione. Schlomo Herzl reca su di sé i segni più salienti della presunta alterità fisica degli ebrei e sembra un catalogo dei pregiudizi antisemiti fattosi uomo (è brutto, vecchio, con un nasone importante, bugiardo e accusato costantemente di depravazione), Lobkowitz mostra di corrispondere allo stereotipo dell’ebreo matto<sup>438</sup> e lo stesso Hitler è reso riconoscibile come futuro Führer da una serie di elementi-simbolo (si pensi solo ai baffi, alla parlantina, alle parole prese in prestito dal linguaggio nazionalsocialista che emergono con insistenza nei suoi discorsi, anche a sproposito). Se questi elementi non fossero sufficienti a sottolineare il carattere costruito del testo che il lettore/spettatore è chiamato a tenere in costante considerazione, sia qui ricordato anche l’episodio in cui Herzl, per insegnare a piangere a un Hitler che si confessa incapace di farlo, lo sottopone a esercizi propri del training di un attore, degni di una lezione all’Actor’s Studios di Strasberg, fornendo così un esempio di teatro che mette in mostra se stesso e le proprie tecniche.

Riflettere sulla funzione e sulle forme assunte dal *Witz* nella pièce significa anche e soprattutto interrogarsi sul personaggio di Schlomo e sulla natura della sua interazione con Hitler. A ragione Strümpel individua nel dialogo tra Hitler e l’ebreo venditore di libri porta a porta l’anima del testo:<sup>439</sup> Herzl è il contrappunto ironico e arguto che con le sue osservazioni mostra l’assurdità dei discorsi dell’aspirante pittore, ne smonta la retorica pretenziosa, e rivela

---

<sup>437</sup> Tra i sostenitori della teoria della “ricostruzione psicologica” vogliamo qui ricordare, in particolare: Andrea Kunne, *Die Apokalypse als 'Farce' in George Taboris 'Mein Kampf'*, in Elrud Ibsch, Ferdinand van Ingen (a c. di.), *Literatur und politische Aktualität*, Amsterdam, Atlanta, Rodopi, 1993, pp. 283-297; Sandra Pott, “*Ecce Schlomo*”: *Mein Kampf – Farce oder theologischer Schwank?*, op. cit.; Jan Strümpel, *Vorstellungen vom Holocaust. George Taboris Erinnerungs-Spiele*, Göttingen, Wallstein, 2000 (in particolare p. 157).

<sup>438</sup> L’argomento degli stereotipi antisemiti che trovano inaspettatamente applicazione ai personaggi ebrei della pièce è interessante e complesso – certo non implica una supina accettazione della validità dei pregiudizi – e meriterebbe un approfondimento che in questa sede e per gli interessi delle nostre riflessioni è purtroppo impossibile dare senza uscire dal seminato; basti qui questa semplice segnalazione a sostegno della considerazione sulla stilizzazione delle figure della pièce in tratti, appunto, “tipici”.

<sup>439</sup> Cfr. Jan Strümpel, *Vorstellungen vom Holocaust. George Taboris Erinnerungs-Spiele*, op. cit., p. 132 e ss.

il suo aspetto ridicolo. Abbiamo già avuto modo di constatare l'efficacia dell'umorismo e dell'ironia di Schlomo nel bacchettare l'ampollosa prolissità di Hitler, gli abbinamenti improbabili delle sue metafore, i progetti di espansione su scala mondiale, l'ignoranza combinata a una curiosità dalle sfumature patologiche in ambito sessuale. Sono solo alcuni tra i moltissimi esempi a disposizione, che depongono per la formidabile capacità del *Witz*, della battuta di spirito di cui Herzl si rivela maestro, di illuminare aspetti insoliti o insospettabili della realtà, di sostenere un punto di vista alternativo, di demolire i falsi miti stagnanti e di promuovere, in definitiva, una conoscenza nuova e critica attraverso la forza di un riso che sovverte per poter ricostruire in modo inedito. L'arguzia pungente e irriverente di Schlomo non indietreggia neppure di fronte ad alcuni tra i passi forse più tristemente celebri del *Mein Kampf* di Hitler, si insinua nella sua logica perversa sabotandola dall'interno con un appunto che fa ridere e riflettere al tempo stesso:

HITLER: Ich hätte es wissen sollen, aber es macht nichts, dies sind meine Lehrjahre; als ich im Stehschritt aus von Kropfs Büro marschiert war, habe ich Zuflucht in einem nahe gelegenen Kaffeehaus gesucht, einer rauchgeschwängerten Lasterhöhle, und meine Augen öffneten sich weit, und da habe ich sie gesehen, diese Shylocks, schwarze Pestvögel in schmierigen Pelzen und Kaftanen, keine Freunde von Wasser und Seife, ihren Achselhöhlen entströmte ein Gestank dampfender Wollust, während sie ein christliches Baby-Schnitzel hinunterschlangen.

HERZL: Welche Beilage?<sup>440</sup>

Nella pièce Hitler ha appena subito lo smacco del rifiuto dell'accademia, si ritira in un caffè e ha una sorta di epifania che lo induce a riconoscere la presenza minacciosa e ammorbante di un'alterità ebraica. Il testo di Tabori si dimostra una volta di più consapevole del linguaggio e delle immagini che attraversano il *Mein Kampf* nazionalsocialista; Hitler descrive nel suo scritto gli ebrei come fisicamente diversi, li identifica anche per i *kaftan* che indossano e per il puzzo che li accompagna, li associa a una pestilenza che invade le membra dello Stato tedesco e sottolinea come abbia iniziato a rendersi conto di tutto ciò dopo aver imparato a osservare veramente quanto si agitava intorno a lui nella grande capitale. Il testo teatrale riprende il lessico del *Mein Kampf* di Hitler e lo esaspera portando a esplicita espressione anche l'antico pregiudizio legato agli omicidi rituali dei bambini cristiani, trasformati, nell'austriaca Vienna, in cotolette trangugiate con gusto (non sarà sfuggito al lettore il riferimento allo Shylock di Shakespeare, la cui centralità per Tabori è già stata rilevata). Di fronte a questo sproloquio

---

<sup>440</sup> George Tabori, *Mein Kampf*, op. cit., p. 167: "HITLER: Avrei dovuto saperlo, ma non fa niente, sono i miei anni di studio; quando sono marciato fuori dall'ufficio di von Kropf a passo di parata ho cercato rifugio in uno dei caffè lì vicino, un covo del vizio impregnato di fumo, e i miei occhi si sono spalancati e allora li ho visti, questi Shylock, uccellacci neri del malaugurio in pellicce e caffettani luridi, certo non amici di acqua e sapone, dalle loro ascelle emanava un tanfo di voluttà che si spandeva intorno mentre questi trangugiavano una cotoletta di bambino cristiano. / HERZL: Che contorno?"

trasudante odio Herzl reagisce in modo inaspettato, con una battuta ad effetto che trae la sua carica umoristica dalla tecnica che Freud definì dello *spostamento*: “das Wesentliche an ihr die Ablenkung des Gedankenganges, die Verschiebung des psychischen Akzents auf ein anderes als das angefangene Thema”.<sup>441</sup> Schlomo concentra infatti la sua attenzione su un particolare dell’invettiva di Hitler, quello appunto del pasto mostruoso, e non solo prende alla lettera l’immagine figurata del giovane antisemita, ma replica con un tranquillo tono da discussione casuale e quotidiana apertamente inconciliabile rispetto alla gravità e alla ripugnanza delle accuse mosse. Il *Witz* di Schlomo non fa solo ridere proprio in virtù di questo meccanismo, ma è anche e soprattutto capace, con la sua assurdità, di porre bene in evidenza l’assurdità del discorso di Hitler.<sup>442</sup>

Herzl si dimostra un raffinato conoscitore del linguaggio, delle sue potenzialità e dei pericoli che in esso sono insiti – non per nulla dedica grande attenzione ai nomi e fornisce un’interpretazione del proprio<sup>443</sup> e di quello di Hitler, offrendo al pubblico una vertiginosa, scherzosa ricostruzione delle presunte origini ebraiche del futuro Führer.<sup>444</sup> Potenzialità, si diceva, e pericoli; è sempre a Herzl che viene affidato il compito di commentare, con amara ironia, la costruzione dell’ebreo come “altro” in seno alla tradizione cristiana – una stigmatizzazione che si verifica in primo luogo sul piano, appunto, linguistico. Schlomo consiglia a un Hitler deluso dal rifiuto all’accademia di darsi alla politica (!), puntualizzando però:

HERZL: [...] Natürlich müßtest du deine Grammatik verbessern und dazu das Markus-Evangelium studieren. UND ER KAM NACH GALILÄA, UND SEIN NAME VERBREITETE SICH IN DER FREMDE, UND ER LEHRTE IM TEMPEL. Markus verbesserte die

---

<sup>441</sup> Sigmund Freud, *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, op. cit., p. 41 (trad. it. p. 60): “la sua essenza sta nella diversione della direzione del pensiero, lo spostamento dell’enfasi psichica su un elemento anziché sull’intera idea”.

<sup>442</sup> *Ivi*, pp. 46 e ss. (trad. it. pp. 65 e ss.) per un approfondimento di questa funzione dei motti di spirito assurdi; Schlomo mostra di amare la tecnica dello spostamento che impiegherà ripetutamente, nel corso della pièce, per costruire le sue battute.

<sup>443</sup> “Was in einem Namen steckt, Junge? Ich sage Ihnen, was alles in einem Namen stecken kann. Herz reimt sich auf Schmerz. Schlomo auf Homo. Andererseits reimt sich Herzl auf Scherzl, das Schwanzstück vom Rind. Jeder verdient den Namen, den er trägt” (George Tabori, *Mein Kampf*, op. cit., pp. 154-155: “Cosa c’è in un nome, giovanotto? Glielo dico io, tutto ciò che può nascondersi in un nome. Herz fa rima con “Schmerz” (dolore). Schlomo con Homo. Ma Herzl fa rima anche con “Scherzl”, la coda del manzo. Ognuno si merita il nome che porta”). Riprendendo quasi idealmente, a distanza di secoli, la stessa domanda che si era posta Giulietta, Schlomo si dà qui una risposta ben diversa dalla giovane veronese e ribadisce il concetto una seconda volta, più avanti, sottolineando “Nomen est omen” (cfr. *ivi*, p. 183).

<sup>444</sup> *Ivi*, p. 155; Herzl percorre, creandolo fantasiosamente, un ramo dell’albero genealogico del nuovo coinquilino di Braunau am Inn partendo da un antenato ebreo di Odessa. Le parole di Schlomo testimoniano il suo sforzo costantemente teso alla ricerca di elementi comuni con Hitler, la sua inesauribile abilità dialettica (tanto più elastica, reattiva e brillante della faticosa prolissità di Adolf) e richiamano alla mente le voci insistenti di un’origine ebraica di Hitler che circolarono sulla stampa tedesca e internazionale nei primi anni ‘30 del secolo scorso. Gli studi storiografici hanno ricostruito le fasi di questa campagna mediatica e assodato l’infondatezza di simili ipotesi; cfr. Brigitte Hamann, *Hitler: gli anni dell’apprendistato*, op. cit., pp. 48-59.

Grammatik, indem er hinzufügte: in IHREN Tempeln, und so erfand er das Ghetto. So einfach ist das, vergiß Schlomo, EINEN Juden, sprich nur von DEN Juden, und du wirst ein König sein, der über eine Decke von Gebeinen schreitet, und sie werden dir in den Schnee folgen, und in die Wüste, zum brennenden Tempel.<sup>445</sup>

Quello di Herzl è un umorismo arguto che nel cercare la battuta a effetto, sintetica ed efficace – quel *Witz* tanto apprezzato da Tabori –<sup>446</sup> si affida sovente ai giochi di parole: esso, appunto, con la lingua gioca, la storpia, la deforma in modo plastico per esplorarne le potenzialità plurime e rintracciare verità nuove, non dette, non scontate. Con la sua sensibilità per le diverse pieghe del linguaggio, la capacità di interrogare in profondità la parola senza fermarsi al primo e più ovvio dei significati di cui si riveste, Schlomo è il rappresentante di una forma di ragionamento fine che deriva dalla tradizione dello studio talmudico e che si intreccia strettamente con un'altra grande tradizione, quella dell'umorismo ebraico. Il gusto del rovesciamento, del travisamento che non è fine a se stesso – ma strumento di conoscenza perché porta a esplorare orizzonti ancora sconosciuti – così come l'esercizio di una logica che si mette alla prova per sperimentare nuove soluzioni, non sono solo caratteristiche essenziali della lingua colta nella sua essenza magmatica e dell'umorismo in generale; essi sono anche e soprattutto aspetti che definiscono l'umorismo ebraico nella sua componente più particolare e specifica, nella sua “ebraicità”. Questa tensione verso una strenua e irriverente ricerca è l'espressione di ciò che Moni Ovadia definisce “l'intimo e imprescindibile legame dell'istanza umoristica iscritta nell'identità ebraica con il pensiero biblico e l'ermeneutica talmudica”.<sup>447</sup>

L'umorismo ebraico rivela il suo inequivocabile debito nei confronti della tradizione di esegesi religiosa e della particolare *forma mentis* da essa stimolata. Lo studio, uno dei doveri più sentiti della cultura ebraica, si identifica innanzi tutto con lo studio del Talmud (il complesso delle interpretazioni della legge orale ebraica). L'accostamento alla tradizione sacra non avviene però in forma di passiva acquisizione di precetti; a essere incoraggiato,

---

<sup>445</sup> *Ivi*, p. 182: “HERZL: [...] Naturalmente dovresti correggere la tua grammatica e studiare a questo scopo il Vangelo di Marco. E GIUNSE IN GALILEA E IL SUO NOME SI DIFFUSE NEI DINTORNI ED EGLI INSEGNÒ NEL TEMPIO. Marco migliorò la grammatica aggiungendo: nei LORO templi e così inventò il ghetto. Ecco, è semplicissimo, dimenticati di Schlomo, UN ebreo, parla DEGLI ebrei e sarai un re che incede su una coperta di ossa e ti seguiranno nella neve e nel deserto fino al tempio che brucia.”

<sup>446</sup> Intervistato da Peter von Becker, George Tabori esprime la sua predilezione per il *Witz*, considerato come la forma letteraria perfetta; “[...] sie [die Witze] [sind] für mich die perfekteste literarische Form, denn sie ist kurz, absolut logisch und die Pointe ist immer eine Überraschung. Es ist auch eine Demonstration der Dialektik”; cfr. Peter von Becker, *Diese große Lebensreise, Gespräch mit George Tabori*, in “Theater heute”, 5, 1994, pp. 8-17, qui p. 15: “[i motti di spirito] sono per me la più perfetta forma letteraria, perché è breve, assolutamente logica e l'effetto finale è sempre una sorpresa”; (a proposito dell'impiego del *Witz* nell'opera di Tabori e del suo significato cfr. par. 4.3. “Funzioni di umorismo e riso”, pp. 194-213).

<sup>447</sup> Moni Ovadia, *Prefazione*, in Marc-Alain Ouaknin; Dory Rotnemer, *Così giovane e già ebreo, Umorismo yiddish*, a c. di Moni Ovadia, Milano, Piemme, 2003, pp. 5-7, qui p. 7.

nella *yeshivah* (casa di studi) è un approccio critico al Talmud: gli studenti sono chiamati a scovare punti di vista sempre nuovi per affrontare un tema, ad andare a caccia delle contraddizioni, a convivere con una pluralità di significati e versioni spesso discordanti, arricchendosi attraverso di essi:

This method of problem solving, the examination of all possible (and sometimes impossible) solutions, is one of the mental traits encouraged by generations of students of Talmud, who passed it on influencing even those who nowadays are far from Talmudic studies. The Talmudic way of thinking, seeing the contradictions, and incongruities, and finding surprising solutions are important ingredients in any humor creation.<sup>448</sup>

Questa forma di ragionamento ostinato, l'abilità nel rinvenire i lati nascosti di una situazione, di un problema, di una persona, la capacità di porsi sempre nuove domande e la tendenza a considerare le domande più preziose delle risposte plasmano la struttura formale di innumerevoli storielle dell'umorismo ebraico (che si basano su giochi di parole, sullo scardinamento delle sicurezze consolidate, sulla frustrazione delle aspettative logiche dell'ascoltatore) ed emergono talvolta anche a livello tematico, diventando il motivo stesso, ostentato, delle storielle.

Il debito di Schlomo nei confronti di questa tradizione è ammesso molto apertamente: dopo che il venditore ebreo ha concluso le sue improbabili ipotesi genealogiche sul suo conto, Hitler esclama "Dies also ist Wien" e Herzl gli risponde – come al solito con una battuta: "Nein, aber der Talmud".<sup>449</sup> L'ebreo informa Adolf che la parola talmudica ha sempre un significato duplice e cerca di spiegare come funzioni un ragionamento, elastico e reattivo, ricorrendo a una famosa storiella talmudica.<sup>450</sup>

Herzl si dimostra incomparabilmente superiore, sul piano dialettico, se paragonato a Hitler; questa realtà emerge, evidente, sin dal principio, sin da quando i due, Schlomo e Adolf, si presentano:

---

<sup>448</sup> Avner Ziv, *Jewish Humor*, in *Encyclopaedia Judaica Year Book 1986/7*, op. cit.; qui pp. 53-54.

<sup>449</sup> George Tabori, *Mein Kampf*, op. cit., p. 156: "Questa è dunque Vienna"; "No, ma il Talmud".

<sup>450</sup> Si tratta di una storiella accolta, nelle sue innumerevoli varianti, in diverse antologie dedicate all'umorismo ebraico. Questa, nello specifico, la versione che Tabori propone per bocca del "suo" Schlomo Herzl: "HERZL: Zwillinge fallen durch eine Schornstein, einer von ihnen kommt schmutzig heraus, der andere sauber. Welcher wäscht sich? / HITLER: Der schmutzige. / HERZL: Falsch. Er sieht den sauberen und hält sich für sauber. Versuchen wir's noch mal? Zwillinge fallen durch einen Schornstein, einer kommt schmutzig heraus, der andere sauber, welcher wäscht sich? / HITLER: Der saubere, er sieht den schmutzigen, hält sich für schmutzig und wäscht sich. / HERZL: Wieder falsch. Wenn Zwillinge durch einen Schornstein fallen, wie kommt es dann, daß der eine sauber ist und der andere schmutzig? / HITLER: Sie reden mit gespaltener Zunge" (*ibidem*: "HERZL: Due gemelli cadono in un camino, uno di loro ne esce pulito, l'altro sporco. Chi dei due si lava? / HITLER: Quello sporco. / HERZL: Sbagliato. Quello sporco vede l'altro pulito e pensa di essere pulito pure lui. Proviamo ancora? Due gemelli cadono in un camino, uno di loro ne esce pulito, l'altro sporco. Chi dei due si lava? / HITLER: Quello pulito: vede l'altro sporco, pensa di essere sporco e si lava. / HERZL: Sbagliato di nuovo. Se due gemelli cadono in un camino come può mai succedere che uno dei due ne esca pulito e l'altro sporco? / HITLER: Lei parla con una lingua biforcuta").

HERZL: Wie heißen Sie?

HITLER: Hitler.

HERZL: Komisch. Sie sehen gar nicht jüdisch aus.

HITLER: Sie sehen auch nicht chinesisches aus.

HERZL: Schlau, schlau. Bauernschlau, aber den Gefallen tu ich Ihnen nicht, Sie wollen, daß ich sage: „Aber ich bin gar kein Chinese“, dann könnten Sie mir zurückgeben: „Und ich bin kein Jude“.<sup>451</sup>

Hitler, abituato com'è a seguire la logica lineare che si cela dietro ogni assolutismo, si cristallizza in una rigidità che non concepisce di mettersi in discussione e gli impedisce di tenere il passo con la lingua e il pensiero del suo interlocutore; Herzl, dal canto suo, ha gioco fin troppo facile nell'individuare i deboli e prevedibili obiettivi dialettici dell'aspirante artista. Il grande oratore che seppe fare della lingua un ineguagliabile strumento di potere si rivela sordo però alle possibilità di conoscenza cangiante e *in fieri* che essa può racchiudere.

Hitler non comprende Herzl e la sua abilità dialettica; non capisce le battute, neanche le più semplici e immediate. E non ne ride. Questa sua peculiare impermeabilità all'umorismo<sup>452</sup> viene alla luce a un certo punto con estrema chiarezza:

HERZL: [...] Weißt du, was Michelangelo den Papst gefragt hat, bevor er mit der Sixtinischen Kappelle begann?

HITLER: Nein, was?

HERZL *mit italienischen Akzent*: Welche Farbe darf's denn sein, Papa?

HITLER: Das war ein Witz, vermute ich?

HERZL Ja, Hitler, das war ein Witz.

HITLER: Ich hasse Witze. Ich vergesse immer die Pointe.<sup>453</sup>

È essenziale non intendere questo punto in senso restrittivo e limitato. Il *Witz* di cui Herzl si fa portavoce è, nella migliore tradizione dell'umorismo ebraico, molto di più di un efficace repertorio di temi e tecniche per stuzzicare il riso: è strumento di conoscenza, rifiuto del dogmatismo e delle verità granitiche, immutabili e, di conseguenza, propugnatore di tolleranza. L'ironia e l'umorismo diventano l'esercizio di uno spirito critico che si ribella a verità date una volta per tutte e rivendica il suo diritto di porsi, senza sosta, delle domande, di dubitare, di modificare la propria posizione: in una parola, di pensare. La risata nasce da (e promuove a sua volta) una visione anti-idolatrìca del mondo, dell'uomo, della vita:

---

<sup>451</sup> *Ivi*, p. 154: “HERZL: Come si chiama? / HITLER: Hitler. / HERZL: Strano. Non sembra ebreo. / HITLER: Neppure Lei sembra cinese. / HERZL: Furbo, furbo, di una furbizia contadina, ma il favore io non glielo faccio. Lei vuole che io dica “Ma io non sono affatto cinese” così da poter replicare “E io non sono ebreo”.”

<sup>452</sup> Speer ricorda nelle sue memorie che Hitler non aveva senso dell'umorismo; cfr. Steve Lipman, *Laughter in Hell. The Use of Humor during the Holocaust*, op. cit., p. 39 e Anat Feinberg, *Embodied Memory: The Theatre of George Tabori*, op. cit., p. 319.

<sup>453</sup> George Tabori, *Mein Kampf*, op. cit., p. 158: “HERZL: [...] Sai che cosa ha chiesto Michelangelo al Papa prima di iniziare a lavorare alla Cappella Sistina? / HITLER: No, cosa? / HERZL: *con accento italiano*: Di che colore ve la faccio, Papa? / HITLER: Era una barzelletta, suppongo? / HERZL: Sì, Hitler, era una barzelletta. / HITLER: Odio le battute. Mi dimentico sempre come vanno a finire.”

“L’idolatria nasce quando un valore o una realtà finita – anche apprezzabili, come ad esempio la nazione o un’idea politica, ma sempre limitati e relativi – vengono ciecamente adorati e obbediti come se fossero l’infinito.”<sup>454</sup>

L’ebraismo è anti-idolatrato fino al midollo perché riconosce nell’unico Dio il solo assoluto, ammettendo automaticamente la possibilità di mettere in discussione tutto il resto, e l’ironia con la sua irriverenza è uno strumento particolarmente adatto per esercitare una critica sottile, efficace e propositiva. Innegabilmente pregno di una originaria connotazione religiosa, il concetto di “idolatria” e “anti-idolatria” in relazione all’umorismo ebraico prende le mosse dal piano teologico per aprirsi agli aspetti più vari della vita quotidiana e tradursi in una pratica di tolleranza. Avere la capacità di riconoscere come relativo ciò che è umano e finito significa essere in grado di vagliare criticamente non solo la realtà che ci circonda, ma anche e soprattutto se stessi, aprendosi così all’altro e alle possibilità alternative che offre.

Proprio per questi motivi l’estraneità che Hitler confessa e dimostra di avere nei confronti dell’umorismo e, dunque, dei principi di cui esso si carica è tanto significativa. Il futuro dittatore – e questo è l’elemento che lo rende più pericoloso – rifiuta di mettersi in discussione, rifugge le possibilità offerte da un’ironia e da un umorismo che destabilizzano, relativizzano, ridimensionano. Non è disposto, Adolf, a sottoporre a revisione nemmeno una briciola del suo odio, dei suoi pregiudizi antisemiti, della considerazione smisurata che ha di sé. Non per niente, dunque, Herzl e il suo *Witz* si prendono gioco di un Hitler che sul piano del racconto messo in scena e sul piano della storia si propone come un mito. La chiusura di Hitler nei confronti del *Witz* è il sintomo dell’impermeabilità rispetto ai principi di tolleranza, integrazione e condivisione di cui Herzl – non a caso Herzl, il portavoce di questa particolarissima tradizione umoristica – è invece fautore. Schlomo cerca costantemente un punto di contatto con Hitler, qualcosa che li accomuni: nella sua strampalata ricostruzione di un’origine ebraica di Hitler tenta di dimostrare di condividere le stesse radici; si ostina a chiamare il giovane di Braunau “cugino” e a trovare similitudini nei loro gusti; aiuta e consiglia il ragazzo come se fosse effettivamente uno di famiglia. Hitler reagisce in modo brutale agli sforzi di Schlomo in tal senso<sup>455</sup> per poi decidere di approfittare dell’amore che gli viene dimostrato in modo parassitario (proprio lui che, riferendosi a uno dei più antichi cavalli di battaglia dell’antisemitismo, bollava gli ebrei come parassiti del corpo sano che era lo Stato tedesco).

---

<sup>454</sup> Claudio Magris, *Quattro storielle da seimila anni*, in Moni Ovadia, *Oylem Goylem. Il mondo è scemo*, Torino, Einaudi, 2005, pp. V-IX; qui p. VII.

<sup>455</sup> “HITLER: Wenn Sie mich noch einmal Cousin nennen, zerquetsche ich Ihnen die Nüßchen”; (George Tabori, *Mein Kampf*, op. cit., p. 158: “HITLER: se mi chiama un’altra volta cugino le schiaccio le uova”).



Anat Feinberg lamenta – a ragione – che un atteggiamento piuttosto superficiale della critica porta molti a parlare di umorismo ebraico in questa pièce senza spiegare quali siano gli elementi di “ebraicità” che l’umorismo di cui il testo è intriso mostra.<sup>456</sup> Quasi bastasse – e questo lo aggiungiamo noi – l’identità ebraica di autore e personaggio per applicare al testo una sorta di etichetta su cui non si riflette a sufficienza.

Il primo elemento che accosta il *Mein Kampf* di Tabori a questa vasta e ricca tradizione si colloca sul piano funzionale e coincide proprio con la vocazione irriverente e critica appena descritta. Un altro punto di contatto essenziale è offerto dalla possibilità di autoaffermazione e di sopravvivenza che l’umorismo ebraico reca in sé; aspetto, questo, che approfondiremo meglio più in là nel capitolo. Il livello tematico è forse quello che offre le prove più appariscenti del debito di Tabori nei confronti di questa particolare tradizione del riso. Nelle parole della pièce riecheggiano battute e storielle che compaiono nelle antologie dedicate all’umorismo ebraico, quasi che Tabori – attraverso il suo Schlomo Herzl e un’opera sospesa tra lo scritto impresso sulla carta e la parola detta, recitata, interpretata – volesse costruire un ulteriore anello nella lunga catena orale di trasmissione di queste battute e di queste storielle. Quando Schlomo considera che Dio “liebt seine Juden so sehr, daß er sie nie aus den Augen lassen mag”,<sup>457</sup> nelle sue parole si insinua quella nota di critica espressa con *Witz* che può assumere sfumature di pura disperazione e richiama alla memoria la già ricordata battuta di Tewje il lattivendolo,<sup>458</sup> accolta anche nell’annotazione di un ebreo sul suo diario, nella Romania occupata durante la seconda guerra mondiale.<sup>459</sup>

Lobkowitz fornisce una motivazione precisa all’infrazione delle leggi mosaiche nella preparazione dei pasti che gli è costata il posto di cuoco *kasher*: “weil ich sauer auf Moses bin, daß er vierzig Jahre lang durch die Wüste gewandert ist [...] statt sich in Wien niederzulassen!”<sup>460</sup> Le sue parole ricordano un concetto che ritroviamo, flessibilmente adattato a contesti diversi, in altri motti di spirito, come quello raccontato da Golda Meir: “Let me tell you something that we Israelis have against Moses. He took us forty years through the desert in order to bring us to the one spot in the Middle East that has no oil!”<sup>461</sup>

---

<sup>456</sup> Anat Feinberg, *Embodied Memory: The Theatre of George Tabori*, op. cit., pp. 257-258.

<sup>457</sup> George Tabori, *Mein Kampf*, op. cit., p. 147; “ama così tanto i suoi ebrei che non li vuol mai perdere di vista”; cfr. Anat Feinberg, *Embodied Memory: The Theatre of George Tabori*, op. cit., p. 259.

<sup>458</sup> Cfr. p. 127 del presente lavoro.

<sup>459</sup> “Dear God, for five thousand years we have been Your chosen people. Enough! Choose another one now!”; cfr. Steve Lipman, *Laughter in Hell. The Use of Humor during the Holocaust*, op. cit., p. 140.

<sup>460</sup> George Tabori, *Mein Kampf*, op. cit., p. 147: “perché ce l’ho con Mosè che ha vagato per quarant’anni nel deserto [...] invece di stabilirsi a Vienna!”

<sup>461</sup> Aa. Vv., *Oy Vey! The Things They Say. A Book of Jewish Wit*, Kansas City, Andrews and Mc Meal, 1994, p. 19.

Nel *Mein Kampf* di Tabori ampio spazio è accordato a uno dei temi principi della tradizione dell'umorismo ebraico: il rapporto tra uomo e Dio, problematizzato e declinato con le armi dell'ironia.<sup>462</sup> Lobkowitz, personaggio "in sospeso" che sfugge a una definizione precisa, è a metà strada tra la realtà umana e quella divina. Nella voluta ambiguità che circonda la sua figura, l'ex cuoco *kasher non* è Dio e, contemporaneamente, con la sua follia spiritata e tuttavia estremamente saggia, ne fa le veci, offrendo al pubblico una figura ibrida e indecidibile, ma la cui importanza è senza dubbio decisiva. Attorno al suo personaggio si raccolgono battute e storielle che hanno Dio e i precetti più sacri della religione per argomento. Capita così che Lobkowitz informi Herzl e il pubblico di aver aggiornato la tavola dei dieci comandamenti<sup>463</sup> o che si metta a mercanteggiare sul numero di egiziani affogati nel Mar Rosso quasi cercasse di farsi bello con le cifre:

HERZL: Am Roten Meer, als die Wasser sich teilten.

LOBKOWITZ: Ach Ja, kein übler Trick, was? Dreißigtausend Ägypter ersoffen.

HERZL: Zwanzigtausend.

LOBKOWITZ: Fünfundzwanzig?

HERZL : Zwanzig.

LOBKOWITZ: Das reicht. Du bezweifelst meine Allwissenheit. Frechling. *Schlägt zu.*<sup>464</sup>

Il riso che nasce da queste battute porta con sé il segno di un'assenza e la promessa di una presa di coscienza dolorosa da parte di chi ride. Il forte legame che la pièce di Tabori dimostra di avere, a più livelli, con il particolarissimo umorismo nato in seno alle comunità ebraiche dell'Est Europa raccolte negli *Shtetlakh* non veicola solo il progetto di autoironia, di rifiuto di miti assolutistici, di democrazia e tolleranza inscritto in quella tradizione, ma rievoca ad ogni battuta, ad ogni allusione il peso di un vuoto spalancato dalla distruzione prodotta dalle politiche razziali nationalsocialiste. Ogni riso che si leva proprio prendendo le mosse da elementi strutturali e contenutistici così indissolubilmente legati all'umorismo ebraico, se

---

<sup>462</sup> Cfr. paragrafo 4.3. "La tradizione (rivisitata) dell'umorismo ebraico", pp. 126-130.

<sup>463</sup> "Ich habe eben ein paar neue Gebote erfunden, erstens: Ein Gott ist genug, und der bin ich. Zweitens: Kannst du deine Eltern nicht ehren, ruf sie wenigstens einmal die Woche an. Drittens: Bevor du deines Nachbarn Weib begehrest, überzeuge dich, daß sie keine behaarten Beine hat" (George Tabori, *Mein Kampf*, op. cit., p. 145: "Ho appena inventato un paio di comandamenti nuovi, primo: un Dio è sufficiente e quello sono io. Secondo: Se non puoi onorare tuo padre e tua madre, telefona loro almeno una volta la settimana. Terzo: prima di desiderare la donna del tuo vicino assicurati che non abbia gambe pelose").

<sup>464</sup> *Ivi*, p. 146: "HERZL: Sul Mar Rosso, quando le acque si sono divise. / LOBKOWITZ: Ah, già. Mica male come trucco, eh? Trentamila egiziani affogati. / HERZL: Ventimila. / LOBKOWITZ: Venticinquemila? / HERZL: Venti. / LOBKOWITZ: Adesso basta. Tu metti in dubbio la mia onniscienza. Insolente. *Lo colpisce*". Il balletto di cifre che emerge in questo passo ricorda anche argomenti negazionisti che mettono in discussione, puntando sensibilmente al ribasso, il numero delle vittime della politica di sterminio nazista.

consapevole di questa parentela, non può che sentirsi orfano per la scomparsa di un mondo, quello dell'ebraismo orientale, cancellato dalle carte geografiche dalla Shoah.<sup>465</sup>

### 3.4. L'ombra lunga della Shoah: dove il riso non arriva

C'è chi, come Peter Höyng, parlando del *Mein Kampf* di Tabori, sostiene che la figura farsesca di Hitler sia costruita per non essere presa sul serio:

Daß Hitler von Beginn an nicht ernstgenommen werden soll, wissen wir bereits durch die Kenntlichmachung der Gattung im Untertitel: es ist eine Farce. [...] so stellt sich der Leser oder das Publikum aufgrund der Angabe [...] auf ein Lachen ein. Durch den Untertitel wird also die Lese- oder Sehhaltung noch vor Beginn des Stückes gestreut. Sodann erkennt der Leser/Zuschauer gleich schon bei dem ersten Eintreten Hitlers ins Männerwohnheim, daß es ein Lachen über Hitler ist, ein Lächerlichmachen seiner Person: der historischen wie auch der Bühnenfigur.<sup>466</sup>

Quando si dice il potere dei sottotitoli – ma la questione è, con ogni probabilità, più complessa, come avremo modo di approfondire tra breve.

Altri (è il caso, ad esempio, di Feinberg), ammoniscono di fronte al pericolo latente in una simile rappresentazione: “Hitler drops too easily and safely into a harmless caricature”.<sup>467</sup> Altri ancora ascrivono il grande successo della pièce al fatto di essere ambientata *prima* dello sterminio, cosa che renderebbe meno problematico il confronto del pubblico con la figura del Führer – che ancora, appunto, Führer non è.<sup>468</sup>

Queste letture trascurano un dato fondamentale, essenziale per cogliere il complesso tessuto del testo. Farsa, umorismo di ispirazione ebraica, *Witz* e giochi di parole sono una faccia della medaglia – l'altra, indissolubilmente legata alla prima, è data da una Shoah presagita, prefigurata, addirittura annunciata, insomma, incombente e ineluttabile, che il lettore/spettatore non può permettersi di ignorare. Come accade nel finale da fiaba, unica frase scritta di cui si compone il libro di Herzl quando Hitler e Himmlichst si presentano per

---

<sup>465</sup> A questo proposito cfr. anche Karin Dahlke, ‘Überrumpelte Katastrophen’. Taboris ‘Witz’ im Schatten der Shoah, in Hans-Peter Bayerdörfer; Jörg Schönert, (a c. di.), *Theater gegen das Vergessen. Bühnenarbeit und Drama bei George Tabori*, op. cit., pp. 123-154, in particolare p. 129.

<sup>466</sup> Peter Höyng, “Immer spielt ihr und scherzt?” Zur Dialektik des Lachens in George Taboris *Mein Kampf*. Farce, op. cit., p. 144: “Che Hitler non vada preso sul serio lo sappiamo sin dall’indicazione di genere contenuta nel sottotitolo: è una farsa. [...] in questo modo il lettore o il pubblico si preparano a ridere sulla base dell’informazione ricevuta. Sin da prima dell’inizio della pièce, dunque, per mezzo del sottotitolo viene guidato l’atteggiamento di ricezione attraverso la lettura o la visione. Di conseguenza il lettore/spettatore riconosce già dal primo ingresso di Hitler nel ricovero per uomini che si tratta di un riso su Hitler, un rendere ridicola la sua persona: quella storica così come quella che compare sul palcoscenico”.

<sup>467</sup> Anat Feinberg, *Embodied Memory: The Theatre of George Tabori*, op. cit., p. 252.

<sup>468</sup> Jan Strümpel, *Vorstellungen vom Holocaust. George Taboris Erinnerungsspiele*, op. cit., p. 159.

requisirlo, l'ombra della morte si allunga su tutta la vicenda e le imprime un sapore particolare.<sup>469</sup>

Un doppio binario conduce a questa intima interazione tra le componenti che cercano di suscitare il riso sulla figura di Hitler e l'orrore dello sterminio. Innanzi tutto il pubblico – quello del 1987 come quello di oggi – è ben consapevole degli avvenimenti storici legati alla Shoah. È quanto meno riduttivo – per non dire assurdo – ritenere che queste conoscenze possano essere messe da parte con gran disinvoltura, neutralizzate dalla semplice collocazione cronologica dell'azione drammatica o dall'indicazione di genere contenuta nel sottotitolo. Il pubblico non può fare a meno di prendere Hitler (tremendamente) sul serio: troppo stretto il legame tra questa figura sul palcoscenico e quella storica connessa con il dramma della Seconda Guerra Mondiale e la carneficina dei lager e dei ghetti. Troppo diffuso il modello rappresentativo (fortemente escatologico) che tende a vedere nel Führer un'incarnazione del male assoluto e il primo (se non addirittura l'unico) responsabile di Auschwitz, magari marchiato da una follia devastante che può sollevare tanti altri dalle loro responsabilità.<sup>470</sup> Se il *Mein Kampf* di Tabori non cade nella trappola del mito negativo del Führer, è vero pure che sa evitare quella di un ridicolo fine a se stesso. Il riso suscitato dalla figura di Hitler serve proprio, come abbiamo visto, a scardinare la retorica nazionalsocialista intorno al suo leader, a combattere l'aura di grandezza che ancora avvolge la sua persona e a scongiurare che il pericolo che il discorso della Shoah si affossi in toni melodrammatici e sentimentalisti. Il rischio che questa operazione, nello strappare il dittatore del Terzo Reich dalla schiera dei demoni per ricondurlo a un piano terreno, lo trasformi in una caricatura innocua – perché trascura i mostruosi misfatti per concentrarsi sull'uomo con le sue debolezze – esiste eccome. E per evitare che, nonostante il carico delle conoscenze sull'Hitler storico che il pubblico porta con sé a teatro, la rappresentazione si trasformi per gli spettatori in un'occasione di imperdonabile evasione dal peso delle domande che contano, il testo è attraversato da una fitta rete di allusioni e riferimenti all'ideologia nazionalsocialista e allo sterminio che semplicemente non possono non essere colte (a meno che, naturalmente, non esista una precisa e solida *volontà* in tal senso). Non solo farsa, dunque. Anche orrore, tanto orrore, che

---

<sup>469</sup> Cfr. George Tabori, *Mein Kampf*, op. cit., p. 199; quando Hitler riesce a strappare di mano al venditore ebreo il suo *Mein Kampf* vi trova solo una proposizione, l'ultima, che è la tradizionale formula conclusiva delle fiabe. A differenza dell'italiano “e vissero tutti felici e contenti”, la versione tedesca contiene un riferimento aperto alla morte e una verità tautologica che parla dello stretto legame tra questa e la vita: “und wenn sie nicht gestorben sind, dann leben sie noch heute” (letteralmente: “e se non sono morti, vivono ancor oggi”). Il finale appuntato da Schlomo alle sue memorie, il lettore lo sa, contiene una promessa di morte che la storia avrebbe mantenuto di lì a pochi anni per milioni di Schlomo Herzl in tutta Europa.

<sup>470</sup> “Descrivere Hitler come un “folle” o un “pazzo maniaco” evita il bisogno di dare spiegazioni, ma lascia naturalmente irrisolto l'interrogativo centrale: come una società evoluta fosse pronta a seguire nell'abisso un uomo mentalmente disturbato, o caso patologico che dir si voglia”; Ian Kershaw, *Hitler. 1889-1936*, op. cit., p. XXIV.

prende il riso per mano, lo accompagna sempre, lo limita (quando non arriva addirittura a zittirlo), lo ammonisce, lo rende strumento di conoscenza e non occasione di sollievo e divertimento spensierato.

Il primo di questa serie di scoperti indizi riferiti alle atrocità commesse dal regime nazista sono le tracce di un linguaggio che parla di superiorità teutonica e germanica, di odio antisemita, di progetti di conquista, di violenza e sopraffazione. Una terminologia presa in prestito, ancora una volta, dal *Mein Kampf* di Hitler che se, da un lato, messa in bocca al logorroico Adolf della pièce, come abbiamo visto, viene coinvolta in quel meccanismo di ironica esagerazione e sovversiva parodia (riso), dall'altro mantiene inequivocabilmente un forte potere evocativo: si tratta di parole che ricordano pregiudizi e progetti che lastricarono la strada verso Auschwitz (orrore). In questa categoria rientrano, naturalmente, molte delle citazioni già proposte in questo capitolo – se prima ci siamo concentrati sulla componente farsesca, umoristica, parodistica, ora rivolgiamo l'attenzione all'altra, agghiacciante valenza, intrecciata a quella che induce il riso. Hitler si scaglia, come già rilevato, contro l'ebreo ossessionato dal sesso e traviatore dell'innocenza, tuona contro gli ebrei assimilati a una peste che tormenta un corpo sano, li accusa di non detenere una cultura propria ma di appoggiarsi parassitariamente a quella altrui per inquinarla e di servirsi di una lingua fatta apposta per l'inganno. Questi esempi sono in ottima compagnia: Adolf ammonisce Gretchen, nel quinto atto, “Hüte dich von nun an bis in alle Ewigkeit vor jeglicher Versuchung der Rassenschande, besonders mit diesem Schrumpfjuden Schlomo”,<sup>471</sup> leva anatemi contro “Das internationale Schlomotum! Den weltumspannenden Schloismus! Die globale Schlomerei!”,<sup>472</sup> sentenza, riferendosi ovviamente al venditore di libri “Du ewiger Blutegel am gesunden Volkskörper! Aus dem Dunst und Nebel deiner Phrasen erhebt sich grinsend die Fratze des Judentums”,<sup>473</sup> denuncia un “Komplott” o, per essere più precisi, una “weltweite Verschwörung der Ahnen

---

<sup>471</sup> George Tabori, *Mein Kampf*, op. cit., p. 195: “Guardati d’ora in poi per tutta l’eternità da ogni tentazione di disonorare la tua razza unendoti a qualcuno di razza inferiore, specialmente a quell’ebreo raggrinzito di Schlomo!”; “Rassenschande” è uno dei termini chiave dell’ideologia nazista, impossibile da rendere nella sua concisione e immediata riconoscibilità con un equivalente italiano. Il termine si compone di “Rasse” (“razza”) e “Schande” (letteralmente: “vergogna, onta, infamia”). I dizionari di lingua tedesca segnalano il contesto ideologico nazionalsocialista in cui si diede vita a quello che era allora un neologismo, ampiamente adottato durante il Terzo Reich, prima di fornirne la definizione di “relazione sessuale tra cosiddetti ariani ed ebrei”; (cfr., ad esempio, *Duden. Deutsches Universalwörterbuch*, Mannheim-Leipzig-Wien, 2001<sup>4</sup>).

<sup>472</sup> *Ibidem*: “L’accozzaglia internazionale degli Schlomi! Lo Schlomoismo su scala mondiale! La congiura globale degli Schlomi!”

<sup>473</sup> *Ivi*, p. 184: “Tu, perenne sanguisuga su un corpo sano! Dalla nebbia e dalla foschia delle tue vuote parole si leva con un ghigno il brutto muso dell’ebraismo”; che queste parole provengano dal tristemente famoso *Mein Kampf* redatto nella prigione di Landsberg – e, più precisamente, dal capitolo intitolato significativamente *Volk und Rasse (Popolo e razza)* – è esplicitato dalla replica di Herzl che conclude la tirata di Hitler con quel “Zitatende” (“fine della citazione”) che abbiamo trovato anche in altri punti.

Zions” e rivendica il necessario *Lebensraum* senza tralasciare il saliente “augurio” “Juda verrecke”.<sup>474</sup>

A questo linguaggio si sommano delle allusioni non troppo velate al futuro che verrà, affidate alla decodificazione del lettore/spettatore. Quando Herzl aiuta Hitler a rendersi presentabile per l’esame di ammissione, Adolf promette, in uno slancio di rara gratitudine, “wenn meine Zeit gekommen ist, werde ich dich *angemessen entlohnen*. Ich werde dir einen Laden kaufen, damit du es *warm* hast, und wenn du richtig alt bist, finde ich *eine saubere Lösung* für dich, irgendein komfortables Altersheim in den Bergen mit Volkstanz-Festensamstagsnachts.”<sup>475</sup> Quando verrà il tempo, Hitler sarà Führer, i negozi agli ebrei saranno sottratti con espropriazioni dopo estenuanti operazioni di boicottaggio e infine, per risolvere una volta per tutte il “problema ebraico”, verrà messa a punto la *Endlösung*, la soluzione finale, che prevederà alloggi ben diversi per gli interessati e trattamenti “speciali”<sup>476</sup> – in particolar modo per anziani e malati – che con le feste e le danze tipiche avranno poco da spartire. Sinistro risuona quanto detto dall’amico del cuore di Hitler, Himmlischst, che compare al fianco di Adolf nel quinto atto per carpire al poco collaborativo ebreo il suo libro, e offre a Herzl “Ein Briochekipferl, heiß aus dem Ofen”,<sup>477</sup> parole in cui riecheggia la minaccia rivolta da Hitler al venditore ebreo (“wenn du mich verrätst, lasse ich dich rösten wie ein Morgenbrötchen”)<sup>478</sup> e richiamano alla mente i forni crematori.

Fin troppo esplicita è la Signora Morte, *auctoritas* indiscussa in questo terribile campo, che riconosce in Hitler, come abbiamo visto, un futuro aiutante di grande talento; quando, alla fine della pièce sopraggiunge una seconda volta e porta effettivamente via con sé il futuro Führer, specifica la loro destinazione, il luogo della loro collaborazione e rievoca una delle immagini più terribili legate ad Auschwitz: “Dort, wo wir hingehen, gibt es nur Zähne, Haare, Brillen, Plomben.”<sup>479</sup>

Sul piano dell’azione drammatica vi è un episodio, in particolare, che – insieme naturalmente alla duplice comparsa della Signora Morte – preannuncia lo sterminio ancora a venire, porta sul palco, nel teatro e tra le pagine del testo, lo spettro palpabile di una Shoah sospesa tra il “non ancora, ma presto” del piano temporale della pièce e il “già accaduto”

---

<sup>474</sup> *Ivi*, p. 166: “complotto”; *ibidem*: “congiura mondiale degli avi di Sion”; p. 169: “spazio vitale”; *ibidem*: “crepa Giuda!”

<sup>475</sup> *Ivi*, p. 163: “Quando i tempi saranno maturi, saprò *ricompensarti in modo adeguato*. Ti comprerò un negozio, in modo che tu *te ne stia al caldo*, e quando sarai proprio vecchio, troverò *una soluzione pulita* per te, un qualche ospizio confortevole sulle montagne con feste di danza popolare il sabato sera”; enfasi mia.

<sup>476</sup> *Sonderbehandlung* – letteralmente “trattamento speciale” – era un termine eufemistico del gergo nazista per descrivere l’assassinio di massa praticato con modalità diverse soprattutto nei campi di concentramento e sterminio.

<sup>477</sup> George Tabori, *Mein Kampf*, op. cit., p. 196: “un cornetto caldo di forno”.

<sup>478</sup> *Ivi*, p. 168: “se mi tradisci ti arrostisco come un toast”.

<sup>479</sup> *Ivi*, p. 202: “là dove andiamo ci sono solo denti, occhiali, impiombature”.

definitivo, immutabile in cui si muovono spettatori e lettori: la morte della gallina Mizzi, macellata brutalmente da Himmlichst in una macabra parodia di uno show culinario televisivo in cui l'azione si traduce contemporaneamente in una descrizione (il lungo monologo di Himmlichst) che la percorre e la sviscera passo passo. La critica è praticamente unanime nel leggere questa scena come una prefigurazione dello sterminio,<sup>480</sup> tranne che per la voce polemica di Klaus L. Berghahn che rifiuta categoricamente una simile interpretazione: “To see this grotesque episode as a metaphor for the Holocaust, or even an allusion to it, as some critics suggests, approaches blasphemy. As we already know, Tabori does not hesitate to violate good taste [...] but we know there is no *tertium comparationis* between the slaughtering of a chicken and the murder of the Jews, not even for Tabori.”<sup>481</sup> In realtà Mizzi non è *solo* una gallina.<sup>482</sup> La bestiola è in primo luogo un dono che Gretchen reca a Schlomo e suggella la speranza di un amore e di una convivenza possibili, tra ebrei e non ebrei – sogno spazzato via dall'avvento di un Hitler impegnato politicamente che trasforma la giovane, un tempo innamorata di Schlomo, in una ragazza della gioventù hitleriana.<sup>483</sup> La gallina porta significativamente lo stesso nome – Mizzi, appunto – di un personaggio di *Jubiläum*, altra pièce che Tabori dedica alla Shoah, alle sue vittime, al problema della memoria e dei rigurgiti neonazisti del nostro tempo.<sup>484</sup>

---

<sup>480</sup> Andrea Kunne considera l'intera scena della macellazione di Mizzi e della sua preparazione a pietanza un'“anticipazione del genocidio” (cfr. Andrea Kunne, *Die Apokalypse als 'Farce' in George Taboris 'Mein Kampf'*, op. cit., pp. 294-295), Höyng la interpreta come “un atto di ricordo corporeo degli assassinii storicamente compiuti” (cfr. Peter Höyng, “Immer spielt ihr und scherzt?” *Zur Dialektik des Lachens in George Taboris Mein Kampf*. Farce, op. cit., p. 146); anche Eke parla di “anticipazione metaforica della Shoah” (cfr. Norbert Otto Eke, *Das Schreckliche und das Komische. George Tabori und die Shoah*, in Pól O'Dochartaigh (a c. di), *Jews in German Literature since 1945: German-Jewish Literature?*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 2000, pp. 567-586, in particolare p. 579).

<sup>481</sup> Klaus L. Berghahn, “Hitler and His Jew”: *Notes on George Tabori's Mein Kampf*, in Id., Jost Hermand (a c. di), *Unmasking Hitler. Cultural representations of Hitler from the Weimar Republic to the Present*, Oxford-Berlin-New York, Peter Lang, 2005, pp. 193-211; qui pp. 208-209.

<sup>482</sup> Oltre agli argomenti esposti qui di seguito è difficile non tenere conto del forte valore simbolico di cui i polli vengono investiti durante il rituale ebraico della *Kapparah* (“espiazione”) che Dan Cohn-Sherbok così spiega: “rituale ebraico che si compie alla vigilia del *Kippur* allo scopo di trasferire simbolicamente i peccati commessi su un animale, per lo più un pollo. In questa cerimonia, che fa parte più del folklore che della vera e propria pratica religiosa, si fa girare per tre volte il pollo intorno alla testa recitando una preghiera in cui si chiede che la morte dell'animale possa servire da espiazione per i propri peccati. L'usanza, menzionata già nel Talmud, oggi è diffusa soltanto nei circoli più ortodossi”; (cfr. Dan Cohn-Sherbok, *Ebraismo*, Milano, San Paolo, 2000, p. 293).

<sup>483</sup> Il repentino cambiamento di Gretchen e la sua connessione con il movimento nazionalsocialista sono mostrati in modo estremamente esplicito nel testo: all'inizio del quinto atto si legge infatti “Hitler trasforma Gretchen in una ragazza della gioventù hitleriana” (cfr. George Tabori, *Mein Kampf*, op. cit., p. 195). Scholz vede in Mizzi il sogno della bontà dell'uomo che la Shoah è destinata a infrangere per sempre (cfr. Stefan Scholz, *Von der humanisierenden Kraft des Scheiterns. George Tabori – ein Fremdprophet in postmoderner Zeit*, op. cit., pp. 105-108).

<sup>484</sup> Questo riferimento intertestuale è assolutamente evidente; in *Jubiläum* (messo in scena per la prima volta il 30 gennaio 1983 allo Schauspielhaus di Bochum in occasione del cinquantesimo anniversario della nomina di Hitler a cancelliere tedesco) Mizzi è una ragazza spastica, nipote di ebrei gasati durante la Shoah. La giovane si suicida dopo essere stata rifiutata da un giovane neonazista di cui si era innamorata, che le ricorda quale fine era di norma riservata dal regime di Hitler a portatori di simili tare.

Che Mizzi abbia, nel testo, una valenza del tutto particolare è confermato anche dal fatto che Schlomo reciti per lei il *Kaddish*, la preghiera funebre (ulteriore infrazione, questa, agli occhi di Berghahn, del buon gusto).<sup>485</sup> Mizzi, l'unica che, insieme a Lobkowitz, sembra nutrire un'aperta diffidenza nei confronti di Hitler,<sup>486</sup> è collegata al popolo ebraico in particolare e alle vittime del programma di sterminio nazionalsocialista in generale da un duplice indizio testuale. Come osserva Strümpel è ricorrente nella pièce la definizione di *Todesvogel* ("uccellaccio del malaugurio") utilizzata da Hitler tanto per gli ebrei quanto per la gallina.<sup>487</sup> In relazione a Mizzi Herzl formula, infine, quella che è la citazione "rivisitata e corretta" forse più evidente dell'intera pièce; dopo che la gallina è stata brutalmente fatta a pezzi da Himmlichst, il venditore ebreo, annientato, afferma infatti: "Wenn ihr beginnt, Vögel zu verbrennen, werdet ihr enden, Menschen zu verbrennen",<sup>488</sup> pronunciando una frase che riprende palesemente quella celebre e sinistra che Heine fa dire a un personaggio del suo *Almansor* (1821): "Das war ein Vorspiel nur. Dort, wo man Bücher verbrennt, verbrennt man auch am Ende Menschen".<sup>489</sup> Profetica suo malgrado, questa affermazione è carica di un valore simbolico non trascurabile che la lega a doppio filo ai misfatti compiuti nel periodo del Terzo Reich ed è divenuta estremamente famosa in tale veste: non per nulla queste parole si trovano incise in una lastra commemorativa apposta sul Bebelplatz di Berlino, il luogo del rogo dei libri perpetrato dai nazisti il 10 maggio 1933. La citazione da Heine istituisce qui un evidente legame tra la morte di Mizzi e lo sterminio degli ebrei,<sup>490</sup> che ha la forma e la forza di un'allegoria e si distacca con esibita convinzione dal piano concreto e letterale di una gallina che è *solo* una gallina, inaccostabile alla gravità e alla portata della Shoah.

Il lessico scelto da Berghahn nel dare voce alla sua critica (e alla sua disapprovazione) è sintomatico della posizione da cui lo studioso muove: il riferimento alla blasfemia trasla il discorso sulla Shoah in una sfera religioso-sacrale che non ammette eccezioni a un tono serio e solenne. Non sorprende affatto, quindi, che Berghahn, rispettoso di un "buon gusto" che si

<sup>485</sup> Klaus L. Berghahn, "*Hitler and His Jew*": *Notes on George Tabori's Mein Kampf*, op. cit., p. 209.

<sup>486</sup> All'inizio del quarto atto Hitler e Herzl hanno un alterco e si azzuffano (l'ebreo, tra l'altro, aveva detto al giovane di non tirare più libri addosso alla gallina); Adolf prende in ostaggio Mizzi minacciando di tirarle il collo e Schlomo si arrende, ma la gallina defeca sulla mano di Hitler e riesce a sottrarsi alla sua stretta.

<sup>487</sup> Quando Mizzi gli scorrazza davanti ai piedi Hitler le rivolge questo appellativo, letteralmente "uccello di morte", riservandolo, a distanza di poche righe, agli ebrei descritti nella sua già ricordata "visione" ("*Todesvogel* in Kaftan"); cfr. George Tabori, *Mein Kampf*, op. cit., p. 181 e Jan Strümpel, *Vorstellungen vom Holocaust. George Taboris Erinnerungs-Spiele*, op. cit., p. 153.

<sup>488</sup> George Tabori, *Mein Kampf*, op. cit., p. 201: "Se cominciate a bruciare uccelli, finirete col bruciare uomini".

<sup>489</sup> "Quello era solo il preludio. Là dove si bruciano libri si finisce col bruciare uomini".

<sup>490</sup> Se vi fossero altri dubbi su questo punto essenziale lo fugherebbero certo le parole di Himmlichst che, preso dal crescendo di violenza con cui riduce Mizzi in pezzi sanguinolenti, si giustifica con una formula destinata a diventare spesso il paravento dietro cui tanti nazisti si rifugiarono per sottrarsi a precise responsabilità personali "Ich tue schließlich auch nur meine Pflicht" ("Alla fine faccio solo il mio dovere"); cfr. George Tabori, *Mein Kampf*, op. cit., p. 201.



identifica qui con questo specifico paradigma di impronta religiosa, trovi la scena della macellazione di Mizzi come la “most problematic”, animata com’è – così il critico – da una “scurrilous inspiration, undermining the seriousness of the scene”.<sup>491</sup> Ciò che urta tanto profondamente Berghahn è appunto la scelta di rendere l’atto di Himlichst una “parody of a TV cooking show”.<sup>492</sup> Lo studioso lamenta dunque, riguardo a questa parte: “it seems displaced and is extremely disturbing”,<sup>493</sup> interpretando come imperdonabile difetto quello che è invece la forza di una scena centrale e complessa. Che la macellazione di Mizzi disturbi è innegabile – e non (solo) perché l’immagine della gallina martoriata sia inappropriata. A essere suggerita, qui, è la violenza terribile, ma sistematica e *quotidiana* che ha portato all’annientamento di persone organizzato su scala industriale. La qualità “dislocata” di questa scena (l’assassinio è consumato ai danni di una gallina) sta a testimoniare la difficoltà, l’impossibilità di fornire una rappresentazione *diretta* della Shoah, che qui è solo (terribilmente) presagita. La macellazione di Mizzi si trasforma quindi in dichiarazione di poetica che parla della resistenza dello sterminio a una forma narrativa in ultima istanza *adatta*, ovvero della fondamentale condanna all’inadeguatezza, all’approssimazione per difetto, al suggerimento lontano e differito che attraversa il dibattito sulla letteratura della Shoah e le opere che a tale corpo letterario si ascrivono.<sup>494</sup>

Questa scena è anche su un altro piano dichiarazione di poetica, in un senso che ha a che fare con la specificità e la peculiarità delle opere di George Tabori: suo è il compito di mostrare il limite oltre il quale il riso non può e non deve arrivare. La macellazione di Mizzi non fa ridere. Irrita, sgomenta, infastidisce, ma non fa ridere. Della Shoah non si riesce a ridere, non si può ridere. Il riso che in qualche modo si collega allo sterminio si concentra sempre su qualcosa di diverso dal genocidio in sé; se di *questo* si ride – dell’annientamento e della reificazione delle vittime, della loro uccisione – davvero le si oltraggia e il riso perde qualsiasi valore cognitivo sin qui descritto. L’attacco corrosivo dell’umorismo assume sempre come bersaglio qualcos’altro (i carnefici, ad esempio) e si accompagna comunque alla consapevolezza dell’orrore perpetrato, negoziando costantemente con essa la possibilità e la modalità del riso. Si può forse ridere (ma chi scrive ne dubita)<sup>495</sup> dell’incongruenza,

---

<sup>491</sup> Klaus L. Berghahn, “Hitler and His Jew”: *Notes on George Tabori’s Mein Kampf*, op. cit., p. 206.

<sup>492</sup> *Ibidem*.

<sup>493</sup> *Ivi*, p. 207.

<sup>494</sup> A questo proposito cfr. anche Georg-Michael Schulz, *George Tabori und die Shoah*, in Hans-Peter Bayerdörfer (a c. di.), *Theatralia Judaica (II). Nach der Shoah. Israelisch-Deutsche Theaterbeziehungen seit 1949*, Tübingen, Max Niemeyer, 1996, pp. 148-163; in particolare p. 163.

<sup>495</sup> Il riso, in questo caso più che in altri, si strozza in gola: troppo stretto il legame tra l’atteggiamento parodistico di Himlichst e la descrizione della macellazione, oscuro presagio della Shoah. Il lettore si renderà certo conto che la difficile (e stimolante) convivenza tra orrore e riso che caratterizza i testi qui oggetto d’analisi

dell'assurdità di un Himmlichst che scimmiotta un cuoco, e questo riso, unito alla conoscenza di ciò che è stato, può trasformarsi in un disagio che stimola delle domande e far prendere coscienza dei cliché che spesso possono intrappolarci. Ma la Shoah in sé e per sé non è toccata dal riso: "Irgendwann in diesen Stücken", riflette del resto lo stesso Tabori, "hört der Scherz auf".<sup>496</sup>

### 3.5. Funzioni di umorismo e riso

La critica che si è occupata specificatamente del *Mein Kampf* di Tabori ha naturalmente rilevato l'importanza dell'umorismo e, in particolare, del *Witz* nella pièce senza però dedicare alla questione l'attenzione e l'approfondimento che un tema così complesso e delicato meriterebbe.<sup>497</sup> In molti – e in questo caso non parliamo solo dei contributi che analizzano *Mein Kampf*, ma anche di quelli che più in generale affrontano il problema dell'umorismo e del grottesco nel teatro della Shoah di Tabori – si accontentano, come lamenta a ragione Braese,<sup>498</sup> di registrare la presenza di un riso che si strozza nella gola degli spettatori senza fornire particolari interpretazioni sui meccanismi che lo suscitano e sugli esiti ad esso potenzialmente connessi. Rilevantissima eccezione in questo quadro è un saggio di Peter Höyng<sup>499</sup> con cui ci capiterà di dialogare nel corso di queste nostre riflessioni. Di particolare interesse la distinzione che lo studioso propone di considerare tra una struttura interna e una sorta di cornice: la prima riguarda in senso stretto la sfera del palco e della vicenda rappresentata, dischiudendo la prospettiva di analisi sull'impiego di umorismo e motti di spirito tra i diversi personaggi e sulla funzione che tale utilizzo ricopre; la seconda attira l'attenzione invece sulla reazione del *pubblico* ai *Witze* e all'umorismo che pervadono la pièce.<sup>500</sup>

---

conosce gradazioni e sfumature diverse e che il riso può quindi incontrare inibizioni più o meno forti a seconda dei casi, oltre che dei soggetti ricettori.

<sup>496</sup> Peter von Becker, *Diese große Lebensreise, Gespräch mit George Tabori*, op. cit., p. 15; "Vi è un certo punto, in queste pièce, in cui lo scherzo termina".

<sup>497</sup> Cfr. Andrea Kunne, *Die Apokalypse als 'Farce' in George Taboris 'Mein Kampf'*, op. cit.; Gundula Ohngemach, *Die Wahrheit des Drehorgelspieler. 'Mein Kampf' von George Tabori*, in Richard Weber (a c. di.), *Deutsches Drama der 80er Jahre*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1992, pp. 107-119 e Jörg Thuncke, *Farce oder Volksstück? Eine Untersuchung der Theaterfassung von Taboris 'Mein Kampf'*, op. cit.

<sup>498</sup> Stephan Braese, *Rückkehr zum Ort der Verbrechen: George Tabori in Deutschland*, in Sven Kramer, *Das Politische im literarischen Diskurs*, Opladen, Westdt. Verl, 1996, pp. 32-55; in particolare p. 50.

<sup>499</sup> Peter Höyng, "Immer spielt ihr und scherzt?" *Zur Dialektik des Lachens in George Taboris Mein Kampf*. Farce, op. cit.

<sup>500</sup> *Ivi*, p. 154.

Prima di dedicarci a entrambi gli aspetti ci sembra doveroso integrare l'impianto binario della riflessione suggerito da Höyng inserendo un terzo centro d'interesse che coincide con l'autore stesso. Questa scelta non vuole riconoscere a George Tabori una prospettiva privilegiata nell'operazione di lettura e interpretazione del suo testo, ma si propone di riepilogare, sia pure in modo sintetico, le esigenze e gli interrogativi che si celano dietro alla concezione di un testo insolito, irritante e sorprendente come *Mein Kampf*, destinato a un successo tanto ampio quanto duraturo. Non ricerca di una verità data, ma una curiosità che mette insieme spunti interessanti per le considerazioni successive – perché, come vedremo, l'effetto che il ricorso all'umorismo e al *Witz* nel dar vita alla pièce ha su Tabori è per molti versi analogo a quello che può potenzialmente sortire sul pubblico che assiste alla rappresentazione o legge la vicenda di Schlomo, Lobkowitz e Hitler dalle pagine di un libro.

### 3.5.1. George Tabori: “Ich habe ihn besiegt”<sup>501</sup>

Motti di spirito e umorismo sono, per Tabori, una cosa tremendamente seria, così come serio è il riso che da essi scaturisce: “Ich glaube, wenn ein Witz oder das Komödiantische nicht als Inhalt etwas Todesernst hat, dann funktioniert es nicht für mich”;<sup>502</sup> Tabori rincara la dose in un'altra occasione, affermando: “Einen Witz nehme ich immer todernst, weil für mich der Inhalt eines Witzes immer eine Katastrophe darstellt”.<sup>503</sup> La stretta relazione tra *Witz* e catastrofe deriva dalla tradizione dell'umorismo ebraico, vero cuore pulsante anche dell'umorismo che ritroviamo nei testi teatrali dell'autore: “Vielleicht ist die Angleichung von Heiligkeit und Humor der größte jüdische Beitrag zur Zivilisation, und jeder wirkliche Humor ist schwarz.”<sup>504</sup>

La tremenda serietà di questo umorismo, nero per vocazione, non si limita al piano dei contenuti, ma abbraccia con convinzione il livello della funzione cui esso assolve: l'umorismo è, insieme al grottesco, lo strumento di cui Tabori si serve per affrontare temi delicati legati alla Shoah. L'esigenza prima che l'autore vuole soddisfare con il suo lavoro è quella di

---

<sup>501</sup> L'espressione significa “l'ho sconfitto” e dà il titolo a un breve saggio di Tabori; cfr. George Tabori, *Ich habe ihn besiegt*, in “Spiegel Spezial”, II, 1989, p. 76 (in questo caso l'autore e regista si riferisce ad Adolf Hitler).

<sup>502</sup> Peter von Becker, *Diese große Lebensreise, Gespräch mit George Tabori*, op. cit., p. 15: “Credo che quando un motto di spirito o la componente teatrale non ha per contenuto qualcosa di serissimo, per me non funziona”.

<sup>503</sup> Andrea Welker, *Das Wort ist eine heilige Waffe und kein Ephebenfurz*, in Id. (a c. di.), *George Tabori. Dem Gedächtnis, der Trauer und dem Lachen gewidmet. Portraits*, Wien-Linz, 1994, Publikation PN°1, pp. 300-304; qui p. 303: “un motto di spirito lo prendo sempre tremendamente sul serio, perché per me il contenuto di un motto di spirito rappresenta sempre una catastrofe”.

<sup>504</sup> George Tabori, *Unterammeggau oder die guten Deutschen*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1981, p. 22: “Forse l'equiparazione tra la sacralità e l'umorismo è il grosso contributo ebraico alla civilizzazione e ogni umorismo vero è nero.”

rompere il silenzio oppressivo che circonda lo sterminio e il nazionalsocialismo, silenzio che spesso si maschera in un'elaborazione del passato data per compiuta e in realtà superficiale, insoddisfacente, fatta della volontà di non vedere, di non sapere, di non voler ricordare:

Ein albernes Symptom dieses Versteckspiels ist die merkwürdige Tatsache, daß ich in diesem Jahrzehnt seit den "Kannibalen" noch keinen Deutschen getroffen habe, der gesagt hätte, daß er ein Nazi war. In der Armee, ja, im Theater, ja, in der Jugendbewegung, im Widerstand, ja, aber Nazi, nein, niemals. Manchmal scheint es, als hätte Hitler alles eigenhändig gemacht. [...] Ich verbrachte letztes Jahr den Weihnachtsabend bei einer guten Familie, der besten, die ich in diesem Land kenne. Zwischen Kohl und Pinkel brachte jemand das Familienalbum an, ich blättere bis zu einem Hochzeitsphoto, die Braut war schön und trug Weiß, der Bräutigam sein braunes Hemd und die Nazibinde. Niemand sagte etwas, und ich blätterte weiter, was gab es da an einem Weihnachtsabend zu sagen? Wieder eins von diesen Schweigen.<sup>505</sup>

Il silenzio non è fatto solo di assenza di parole, ma anche di un'eccedenza di cose dette che si rivelano vuote, inutili e, peggio, pericolose ("Nie in der Geschichte der Menschheit haben so viele Leute so viel geredet, ohne irgend etwas zu sagen"):<sup>506</sup> fiumi di parole che tracciano il limite tra ciò che si può e ciò che non si può dire, costruiscono divieti riguardo al modo in cui il discorso della Shoah e del nazionalsocialismo vanno affrontati, assemblano e consolidano tabù opprimenti. La ricerca della letteratura si deve spingere allora a rintracciare una parola che possa penetrare lo spesso tessuto connettivo di questi discorsi e non scivoli sulla superficie incerata delle convenzioni che offrono categorie interpretative già confezionate e pronte all'uso: "[...] ich weiß, daß keine Botschaft durchkommt, wenn sie nicht unter die Haut geht, und ich habe von keiner Bühne, weder im Ost noch im West, Worte gehört, die auch nur die Oberhaut berührt hätten."<sup>507</sup>

Che nasca in risposta al grottesco o sgorgi dalla vitalità del *Witz*, il riso significa prima di tutto distanza. Attingendo al florido bacino dell'umorismo dalla radici ebraiche, *Mein Kampf* sbarra la strada a ogni possibile immedesimazione del pubblico con la vittima e polverizza, prima ancora che possa prendere forma, l'ingannevole illusione – per il lettore e lo spettatore – di poter in qualche misura partecipare delle sofferenze inaudite patite sotto il

---

<sup>505</sup> *Ivi*, p. 24; p. 27: "Uno stupido sintomo di questo gioco a nascondino è il fatto curioso che in questo decennio trascorso dai "Kannibalen" non ho ancora incontrato nessun tedesco che abbia detto di essere stato un nazista. Nell'esercito, sì, in teatro, sì, nel movimento giovanile, nella resistenza, sì, ma nazista no, mai. Qualche volta sembra che Hitler abbia fatto tutto da solo. [...] L'anno scorso ho trascorso la notte di Natale da una brava famiglia, la migliore che conosco in questo Paese. Tra il secondo e il contorno qualcuno ha portato l'album di famiglia, lo sfoglio fino alla foto di un matrimonio, la sposa era bella, vestita di bianco, lo sposo indossava la sua camicia bruna e la fascia da nazionalsocialista. Nessuno disse nulla e io continuai a sfogliare, che c'è da dire in proposito in una notte di Natale? Di nuovo un altro di quei silenzi."

<sup>506</sup> *Ivi*, p. 19: "Mai nella storia dell'umanità in tanti hanno parlato così tanto senza dire niente".

<sup>507</sup> *Ivi*, p. 20: "[...] so che nessun messaggio arriva davvero a destinazione se non penetra sotto la pelle e non ho udito parole, sui palcoscenici dell'Est come in quelli dell'Ovest, che fossero anche solo in grado di sfiorare lo strato più superficiale della pelle."

segno di Auschwitz. In questo senso la pièce lavora in una modalità affine rispetto al romanzo di Hilsenrath e il riso suggella l'avverarsi di un presupposto indispensabile perché possano affacciarsi quesiti più criticamente consapevoli (e brucianti) rispetto sulla condanna totale delle colpe degli aguzzini e alla avvertita vicinanza alle vittime e al loro destino.

Tabori rigetta programmaticamente e con ostinata convinzione la tendenza a un pericoloso sentimentalismo nei confronti della Shoah: “Was nach Auschwitz unmöglich geworden ist, das ist weniger das Gedicht als vielmehr Sentimentalität oder auch Pietät. Es wäre eine Beleidigung der Toten, etwa um Sympathie für ihre Leiden zu werben oder die zermalmende Wucht ihrer totalen Ausgesetztheit zu bejammern. Das Ereignis ist jenseits aller Tränen.”<sup>508</sup> Lacrime facili ma superficiali tacitano forse le coscienze ma lasciano dormire, senza sfiorarlo, l'abisso più torbido della Shoah, quello che trascende il fatto inquadrabile in una precisa congiuntura storica per interrogare le aberrazioni di cui è capace la natura umana. Il sentimentalismo non solo non rappresenta il modo più adeguato per rispondere al carattere estremo di Auschwitz, ma si trasforma in un'offesa nei confronti delle vittime dell'orrore; la lacrima di commozione – non il riso – ferisce il rispetto del dolore senza descrizione possibile dei sommersi, perché pretende di ridurlo a una sofferenza immaginabile e, almeno in parte, condivisibile da chi fruisce una rappresentazione artistica della Shoah.

Il riso diventa così, per il pubblico, un alleato prezioso, un antidoto a ogni tentazione di compunta, mistificatoria partecipazione che sa di autoassoluzione; la distanza che reca con sé – una distanza che lo rende possibile e che esso stesso contribuisce a rafforzare – non è quindi un'alternativa escatologica all'orrore, ma una specie di insospettabile (e insospettato) preludio a un confronto vero, più diretto e scomodo, con l'orrore stesso e con l'eredità che consegna, insieme all'imperativo della memoria, al lettore e allo spettatore di oggi.

Scopo dell'arte e, qui nello specifico, del teatro è dunque rinvenire una parola e una modalità rappresentativa che sappiano toccare nel senso di disorientare, sconvolgere, irritare il lettore e lo spettatore, che li disturbino quel tanto che serve affinché essi mettano in discussione cliché limitanti e pericolosi, e mettano sotto un esame la visione di vittime eroiche e immacolate, di carnefici non umani, di un mondo diviso così nettamente tra buoni e cattivi da sembrare finto e dove i cattivi sono sempre gli “altri”, una genìa dai tratti

---

<sup>508</sup> “Ciò che è divenuto impossibile dopo Auschwitz non è tanto la poesia, quanto il sentimentalismo o anche la pietà. Sarebbe un'offesa nei confronti dei morti sforzarsi di provare simpatia per le loro sofferenze o deplorare la violenza annientante della loro totale vulnerabilità. Ciò che è avvenuto è al di là di tutte le lacrime del mondo”; queste le parole con cui l'autore presenta la prima, fondamentale opera teatrale in cui si confronta con lo spettro opprimente della Shoah, *Die Kannibalen*, prendendo una posizione chiara nel dibattito suscitato, come abbiamo visto, dalle considerazioni di Adorno sulle possibilità e sui limiti della poesia dopo Auschwitz (George Tabori, *Die Kannibalen. Zur europäischen Erstaufführung*, op. cit., p. 38).

mefistofelici con cui l'uomo comune (lo spettatore, il lettore) non ha nulla a che spartire: "Es gibt Tabus, die zerstört werden müssen, wenn wir nicht ewig daran würgen sollen."<sup>509</sup>

Per il Tabori che scrive il suo teatro della Shoah intessendolo, a seconda dei casi, di grottesco, di *Witz* e di umorismo (nero), l'esigenza che incalza e l'esito raggiunto coincidono con una necessità di liberazione. Così, a proposito delle circostanze che portarono alla stesura della prima pièce che l'autore dedica dall'autore al complesso di temi legati allo sterminio, *Die Kannibalen*, Tabori ha dichiarato di aver scritto questo testo per evitare un esaurimento nervoso<sup>510</sup> dovuto al senso di colpa che lo tormentava a causa della morte del padre:

Cornelius Tabori starb vor 25 Jahren in Auschwitz [...]. Es ist nicht leicht, es öffentlich auszusprechen, aber sein armer Geist ließ mich keine Ruhe finden, bis dieses Stück geschrieben war; ein Stück, das weder Dokumentation noch Anklage ist, sondern eine schwarze Messe, bevölkert von den Dämonen meines eigenen Ich, um mich und diejenigen, die diesen Alptraum teilen, davon zu befreien.<sup>511</sup>

È la stessa ricerca di una liberazione che porta Tabori nel suo *Mein Kampf* a confrontarsi con una figura che ha cambiato per sempre la sua vita:

Unsere Beziehung war zwar intensiv, aber ganz einseitig. Ich habe ihn nur zweimal gesehen. [...] Ich kann also nicht behaupten, daß ich ihn gekannt habe. [...] und doch muß ich sagen, daß wir eine ganz intime Beziehung miteinander hatten: Er hat sich in mein Leben gedrängt, er hat meine Träume vergiftet, meinen Alltag durcheinandergewirbelt, meine Pläne zunichte gemacht; manchmal ist es mir so vorgekommen, als hätte er gerade an mir ein persönliches Interesse gehabt. [...] jahrelang ist er hinter mir hergejagt und hat mir alle Hoffnung zunichte gemacht auf ein Leben ohne Zorn und ohne Scham.<sup>512</sup>

Quell'Adolf Hitler intravisto solo un paio di volte, durante l'apprendistato di Tabori presso un albergo a Berlino nei primi anni '30,<sup>513</sup> avrebbe influenzato non solo il corso della sua

---

<sup>509</sup> George Tabori, *Die Kannibalen. Zur europäischen Erstaufführung*, in Id., *Unterammerngau oder die guten Deutschen*, op. cit., pp. 37-39; qui p. 37: "Esistono tabù che vanno distrutti se non vogliamo che continuino a strangolarci per sempre."

<sup>510</sup> Cfr. Anat Feinberg, *George Tabori*, op. cit., p. 37.

<sup>511</sup> George Tabori, *Die Kannibalen. Zur europäischen Erstaufführung*, op. cit., p. 37: "Cornelius Tabori morì 25 anni fa ad Auschwitz [...]. Non è facile parlarne così apertamente, ma il suo povero spirito non mi lasciò in pace fino a quando non ebbi scritto questa pièce; una pièce che non è né una documentazione, né un atto di accusa, quanto piuttosto una messa nera popolata dai demoni del mio stesso Io e concepita per liberarmi di loro – per liberare me e coloro che condividono con me questo incubo."

<sup>512</sup> George Tabori, *Ich habe ihn besiegt*, op. cit.: "La nostra relazione è stata sì intensa, ma del tutto unilaterale. L'ho visto solo due volte. [...] Non posso quindi affermare di averlo conosciuto. [...] e tuttavia devo dire che abbiamo avuto una relazione molto intima: si è fatto largo a viva forza nella mia vita, ha avvelenato i miei sogni, ha messo a soqquadro la mia quotidianità, annientato i miei progetti; ha volte ho avuto l'impressione che avesse un interesse particolare per me. [...] mi ha dato la caccia per anni e ha distrutto tutte le mie speranze di una vita senza rabbia e senza vergogna."

<sup>513</sup> Proprio nel 1933 il giovane Tabori (allora diciannovenne) si trova a Berlino per imparare un mestiere seguendo il volere del padre che cercava di distoglierlo dalle aspirazioni artistiche. Come racconta egli stesso nel contributo ricordato nella nota precedente, Tabori ebbe modo di vedere Hitler in due occasioni: il 30 gennaio,

esistenza, ma anche le scelte artistiche operate nell'arco di una vita intera. Con *Mein Kampf* l'autore decide di fare i conti con il Führer, a modo suo e grazie a un *Witz* che, nella migliore tradizione dell'umorismo ebraico, relativizza,<sup>514</sup> smonta il mito per mostrare l'essere umano. Tabori è ben consapevole della fondamentale duplicità che si accompagna alla figura di Hitler, preso da manie di grandezza (che in una certa misura non sono tramontate con la sua morte) e tuttavia fin troppo umano: "Wenn ich heute an Hitler denke, dann scheint er mir ein gutes Beispiel zu sein für den gespaltenen Menschen, wie Otto Rank ihn beschrieben hat: bessessen vom Anspruch auf Göttlichkeit und doch mit einem stinkenden Arschloch versehen. Übrig bleibt mir von ihm die Erinnerung an diesen Geruch":<sup>515</sup> questo doppio aspetto Tabori vuole mostrare al suo pubblico, facendo ben attenzione che l'odore del corpo, di solito trascurato, arrivi alle narici dei suoi lettori e spettatori. È tuttavia estremamente significativo che l'autore abbia usato per sé, in una riflessione sul senso del teatro, parole molto simili a quelle riservate alla dissacrante descrizione del Führer.<sup>516</sup>

Tabori esorcizza<sup>517</sup> la figura di Hitler, con il suo *Mein Kampf*, non perché grazie alla farsa e al *Witz* lo riduce a un omuncolo ridicolo, ma perché, mostrando l'umanità del futuro Führer, non si tira indietro di fronte a una scomoda ammissione, al riconoscimento di tratti comuni che egli stesso condivide con Hitler. L'operazione relativizzante dell'umorismo non mira a mitigare le responsabilità storiche del Führer, a cercare scuse, ma taglia le corte gambe di una bugia che pretende di ignorare Hitler come essere umano e ragiona in termini manichei. Tabori, come ha affermato apertamente,<sup>518</sup> non rifiuta di trovare in sé qualcosa delle vittime e qualcosa del carnefice, infrangendo così proprio uno dei tabù più consolidati che innalza un muro invalicabile tra le due realtà. La sfida cui si espone in prima persona e che, con il suo *Mein Kampf*, pone ai suoi lettori e al pubblico dei teatri si rivolge perciò a chi (anche oggi) si accosta alla Shoah, esortandolo a non schivare le domande più inquietanti

---

quando si affacciò alla finestra della Cancelleria, e durante uno dei suoi discorsi al Palazzetto dello Sport della capitale.

<sup>514</sup> Cfr. Andrea Welker, *Das Wort ist eine heilige Waffe und kein Ephebenfurz*, op. cit., in particolare p. 303.

<sup>515</sup> George Tabori, *Ich habe ihn besiegt*, op. cit.: "Se penso a Hitler oggi mi sembra un buon esempio di individuo dissociato, così come lo ha descritto Otto Rank: ossessionato da pretese di divinità e tuttavia dotato di un buco del culo puzzolente. Ciò che mi rimane di lui è il ricordo di questo odore."

<sup>516</sup> "[...] meinen erwählten Beruf dafür zu feiern, daß er den peinlichen Riß zwischen der Göttlichkeit meiner Phantasien und dem lächerlichen Verfall meines Körpers heilt. Ich bin wie Sie, mein Herr, ein Gott mit einem stinkenden Arschloch"; George Tabori, *Spiel und Zeit*, in Id. *Betrachtungen über das Feigenblatt. Ein Handbuch für Verliebte und Verrückte*, München-Wien, Fischer, 1991, pp. 13-23; qui pp. 16-17: "[...] celebrare il mio lavoro da eletti perché guarisce l'incresciosa crepa tra la divinità delle mie fantasie e la ridicola decadenza del mio corpo. Sono come Lei, mio caro signore, un dio con un buco del culo puzzolente."

<sup>517</sup> È lo stesso Tabori a usare il termine "esorcismo"; cfr. Anat Feinberg, *Embodied Memory: The Theatre of George Tabori*, op. cit., p. 249.

<sup>518</sup> Cfr. George Tabori, *Liebeserklärung*, in "Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung", Jahrbuch 1992, pp. 133-137; in particolare p. 136.

sulla natura dell'uomo e sulle azioni di cui si è dimostrato capace. Ecco perché Tabori può alla fine parlare di un esorcismo riuscito e della sua vittoria nei confronti di Hitler:

Aber schließlich habe ich gewonnen – nicht bloß, weil ich überlebt habe, ihn und seinesgleichen. Ich habe ihn besiegt, das darf ich in aller Bescheidenheit sagen, denn es ist ihm nicht gelungen, daß ich ihm und seinesgleichen ähnlich geworden bin, das vor allem hat er nämlich von mir und von der ganzen Menschheit erwartet und haben wollen.<sup>519</sup>

L'autore si chiama fuori dalla logica dell'odio che inquadra le persone in categorie immutabili, nega la complessità e la contraddittorietà della natura umana e riduce tutto a una contrapposizione limpida tra un sé superiore e un "altro" nettamente distinto. Sono l'odio, il razzismo (e quella loro specifica declinazione che è l'antisemitismo) a funzionare in base a un meccanismo binario cui Tabori si ribella, grazie allo strumento di un umorismo che fa saltare gli schemi precostituiti, mostra una prospettiva nuova e ci accompagna, insieme all'autore, sul sentiero sconnesso e impervio delle difficili domande da rivolgere a noi stessi e alla nostra natura umana.

### 3.5.2. Schlomo Herzl: "Die Welt zu erobern, ein goiischer Spaß"<sup>520</sup>

Sul piano della vicenda che si sviluppa pagina dopo pagina o sul palcoscenico l'interrogativo che si pone è quello del ruolo che il *Witz* gioca per Schlomo Herzl nel suo modo di relazionarsi con Adolf Hitler e, in generale, con il mondo che lo circonda. Del fatto che le battute argute del venditore ebreo veicolino il suo credo ironico e aperto che diffida degli assolutismi senza diritto di replica e tutto sa criticamente relativizzare, così come dell'incapacità di Hitler di comunicare su questo livello come segnale di una retorica autocelebrativa che punta sulla costruzione del mito personale si è già detto.

Esiste però un altro aspetto della questione che merita le nostre attenzioni. Nella sua analisi sull'impiego dell'umorismo nella struttura interna della pièce, Höyng si limita a un paio di considerazioni che rilevano quanto l'utilizzo del *Witz* avvenga in maniera paritaria solo tra Schlomo e Lobkowitz, e come Herzl si serva dei motti di spirito e dei giochi di parole

---

<sup>519</sup> George Tabori, *Ich habe ihn besiegt*, op. cit.: "Ma alla fine ho vinto io – e non solo perché sono sopravvissuto, a lui e a quelli come lui. L'ho sconfitto, posso dirlo in tutta umiltà, perché non gli è riuscito di far sì che io diventassi come lui e come i suoi simili, questo sopra ogni altra cosa si aspettava da me e dall'umanità intera e ha cercato di ottenere".

<sup>520</sup> "Conquistare il mondo – un divertimento da goy"; "Spaß" ha un duplice significato, piuttosto difficile da rendere in italiano; indica, a seconda dei contesti, "scherzo, burla" o "divertimento, piacere"; ("Goy" è, come noto, un termine usato dagli ebrei per designare i "non ebrei").



che risultano incomprensibili allo stesso Hitler per mantenere, rispetto a lui, una certa distanza, anche nelle scene in cui mette alla prova la sua capacità di amare il proprio nemico.<sup>521</sup> L'umorismo è in realtà, per Schlomo, qualcosa in più: è una vera e propria arma per combattere una battaglia, la *sua* battaglia, menzionata nel libro di memorie che intende scrivere; una battaglia che si oppone a quella di Adolf Hitler. In questo senso il *Witz* di Schlomo si iscrive, una volta di più, nella tradizione dell'umorismo ebraico nato e nutrito dall'esigenza di lottare contro un ambiente ostile e di rispedire al mittente, con la sottile strategia di una sapiente dialettica dell'ironia e dell'autoironia, gli attacchi subiti.

Come ogni battaglia che si rispetti anche quella di Schlomo, iniziata in realtà in risposta all'aggressione di Hitler e delle sue prosopopee antisemite, non è fatta solo di resistenza o difesa, ma di contrattacco e attacco. Solo un numero relativamente limitato delle battute di Schlomo hanno per oggetto lo stesso giovane di Braunau, un suo atteggiamento o qualcosa da lui detto (si ricorderà, come esempio di tale categoria, l'osservazione tagliente sul "canto dei Nibelunghi" con cui Herzl bacchetta l'insostenibile prolissità di Hitler); eppure i *Witz* di Schlomo si rivolgono tutti *contro* Adolf perché sottolineano inevitabilmente l'assenza di senso dell'umorismo del giovane, la sua incapacità di comprendere la battuta, ottemperando così alla caratteristica per Freud distintiva dei motti di spirito di natura ostile: "Der Witz wird uns gestatten, Lächerliches am Feind zu verwerten".<sup>522</sup> Se non è una sua frase, una sua azione, un comportamento di Hitler a essere messo in ridicolo lo è, puntualmente e impietosamente, la sua completa, stolta quasi impermeabilità di fronte alle battute di cui Herzl dissemina i propri discorsi e la pièce intera. Questa incapacità di Hitler è talmente centrale da rivendicare per sé, come abbiamo visto, un momento di esplicita ammissione-espressione.

I motti di spirito di Herzl svolgono dunque un ruolo assai rilevante nel disegnare le dinamiche del suo rapporto con Hitler: essi danno voce, (seguiamo qui sempre il filo delle fondamentali considerazioni di Freud in materia), a una pulsione aggressiva che il soggetto non riesce a esprimere in forma diretta a causa di ostacoli imposti dalle convenzioni, dalle norme che regolano la civile convivenza, dalla buona creanza e via dicendo.

Non è di questo avviso Höyng. Sebbene ammetta che Tabori avesse sicuramente ben presente il fondamentale studio del padre della psicoanalisi sul *Witz*,<sup>523</sup> lo studioso dubita che

---

<sup>521</sup> Peter Höyng, "Immer spielt ihr und scherzt?" *Zur Dialektik des Lachens in George Taboris Mein Kampf*. Farce, op. cit., pp. 148-149.

<sup>522</sup> Sigmund Freud, *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, op. cit., p. 83; (trad. it. p. 110): "un motto di spirito ci permetterà di rendere evidente qualcosa di ridicolo dei nostri nemici".

<sup>523</sup> Proprio Höyng cita, nel suo saggio, questo importante passaggio tratto da un contributo di Tabori sul significato dell'umorismo nelle sue opere in relazione al complesso tematico della Shoah, in cui l'autore rivela le

le scoperte di Freud possano essere d'aiuto quando si tratti di interpretare il ruolo del motto di spirito in questo testo, e, in particolare, nella relazione tra Schlomo e Adolf. In realtà la sola, vera obiezione che egli muove alle teorie freudiane riguarda proprio l'incompatibilità conclamata di Hitler con il *Witz*:

Taboris Hitler ist unfähig, unterschiedliche Formen des Witzes zu verstehen oder über Witze zu lachen, obwohl er doch aus der Sicht Taboris und Freuds hinreichend Grund hätte, seine aufgestauten Aggressionen gerade durch Witze und Lachen kompensieren zu wollen. Scheint also Tabori einerseits die deformierte Persönlichkeit Hitlers im Sinne Freuds zu charakterisieren, so widerspricht er andererseits Freud gerade dort, wo er vermeintlicherweise dessen Hypothesen zum Witz umsetzt. [...] Schlomo Herzl ist derjenige, der Witze reißt und Lust am Wortspielen hat, während Hitler über keinen dieser Witze lachen kann. Nach Freuds Modell müßte es sich umgekehrt verhalten.<sup>524</sup>

La considerazione di Höyng si dimostra miope riguardo a una condizione essenziale all'utilizzo del *Witz* come strumento di espressione e soddisfacimento dei nostri istinti ostili così come Freud lo descrive. Il motto di spirito interviene infatti in tale veste per aiutare il soggetto, come abbiamo già ricordato, ad aggirare un ostacolo decisamente solido che si oppone all'impulso aggressivo. A questo aspetto Freud dedica particolare attenzione ricostruendo le tappe che hanno portato alla costruzione di tale ostacolo per la civiltà umana nel suo complesso e per il singolo individuo in particolare:

Die feindseligen Impulse gegen unsere Nebenmenschen unterliegen seit unserer individuelle Kindheit wie seit den Kinderzeiten menschlicher Kultur den nämlichen Einschränkungen, der nämlichen fortschreitenden Verdrängung wie unsere sexuellen Strebungen. *Wir haben es noch nicht so weit gebracht, daß wir unsere Feinde zu lieben vermöchten oder ihnen nach dem Bakkenstreich auf die rechte Backe die linke hinhielten* [...]. Seitdem wir auf den Ausdruck der Feindseligkeit durch die Tat verzichten mußten [...] haben wir ganz ähnlich wie bei der sexuellen Aggression eine neue Technik der Schmähung ausgebildet, die [...] gegen unseren Feind abzielt. Indem wir den Feind klein, niedrig, verächtlich, komisch machen, schaffen wir uns auf einem Umwege den Genuß seiner Überwindung [...].<sup>525</sup>

---

sue fonti teoriche: "Ich werde oft gescholten, die Leute angesichts so geheiligter Themen wie Hitler oder Auschwitz oder Sex zum Lachen zu bringen. Selbstverständlich ist [es] keine leichte Sache, und es wäre vergebliche Liebesmüh', ein ernstes Publikum an Freud, Bergson oder Koestler zu erinnern, die mit akademischer Ernsthaftigkeit Witze untersucht haben"; cfr. Peter Höyng, "Immer spielt ihr und scherzt?" *Zur Dialektik des Lachens in George Taboris Mein Kampf*. Farce, op. cit., p. 134: "Vengo spesso redarguito per il fatto che induco la gente a ridere di temi così sacri come Hitler o Auschwitz o il sesso. Chiaramente non si tratta di una cosa facile, e sarebbe fatica sprecata ricordare a un pubblico serio Freud, Bergson e Koestler che con serietà accademica hanno condotto delle ricerche sui motti di spirito".

<sup>524</sup> *Ivi*, p. 136: "L'Hitler di Tabori è incapace di comprendere le diverse forme del *Witz* o di ridere dei motti di spirito, sebbene lui in particolare, secondo la visione di Tabori e di Freud, avrebbe un valido motivo per compensare proprio attraverso motti di spirito e riso l'aggressività accumulata. Se da un lato, dunque, Tabori pare caratterizzare la personalità deformata di Hitler seguendo le teorie freudiane, egli contraddice d'altro canto Freud proprio laddove presumibilmente applica le sue ipotesi sul motto di spirito. [...] È Schlomo Herzl quello che fa battute e racconta barzellette e che ricava piacere dai giochi di parole, mentre Hitler non è in grado di ridere di nessuna di queste battute. Stando al modello di Freud dovrebbe accadere esattamente il contrario."

<sup>525</sup> Sigmund Freud, *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, op. cit., p. 83 (trad. it. pp. 109-110): "Fin dall'infanzia, e similmente, fin dall'infanzia della civiltà, gli impulsi ostili contro gli altri uomini sono stati

Hitler ha indubbiamente (come potremmo negarlo?) robusti istinti aggressivi nei confronti di Schlomo e degli ebrei in generale. Il fatto è che questi impulsi non sono disciplinati dalla gabbia costrittiva delle convenzioni di civile convivenza che imporrebbe loro di trovare nel *Witz* una forma di espressione e un soddisfacimento alternativi. Hitler palesa e applica con soluzione di continuità, sia sul piano delle parole che su quello dei fatti, qualsivoglia proponimento aggressivo gli passi per la testa. Le ricorrenti invettive antisemite non sono che un esempio, significativo, in tal senso; si pensi anche all'episodio in cui il giovane assesta a Herzl un calcio all'inguine e, per sottrarsi alla sua reazione, acciuffa Mizzi minacciando il venditore di tirare il collo alla sua amata gallina. O alla scena finale in cui Hitler si presenta di nuovo al ricovero della Blutgasse per estorcere con la violenza a Herzl il suo libro di memorie, avvallando di fatto la brutale macellazione di Mizzi, la più chiara e sanguinosa realizzazione dell'impulso ostile che anima Adolf e il suo amico del cuore, e si traduce in azione senza riconoscere alcuna forma di freno o vincolo. Perché mai *questo* Hitler dovrebbe dunque ricorrere al *Witz*?

Diverso è il discorso per Schlomo Herzl. L'ebreo si fa portavoce di un'istanza di tolleranza e di amore che sfida i propri limiti e si rivolge anche ai nemici. Schlomo ci prova con tutte le sue forze, si prende cura di Hitler, gli dà i migliori consigli, neutralizza l'astiosità delle sue offese. Eppure quei motti di spirito che mettono a nudo una certa ottusità di Adolf possono essere letti come l'evidente segnale che il desiderio di reagire alle offese e ai soprusi, di passare al contrattacco, per quanto Herzl si sforzi di attenersi ai principi di fratellanza professati, non solo non è sopito, ma trova il modo di articolarsi in una voce che si fa sentire e rispettare. Perché in fin dei conti, come ricorda Freud, è ancora lontano il momento in cui saremo davvero in grado di offrire eternamente e senza remore l'altra guancia. Questo, così Tabori, è in definitiva il conflitto fondamentale in cui si muove Schlomo e che trova compiuta espressione nel suo *Witz*, vero e proprio Giano bifronte che racconta a un tempo del suo desiderio di tolleranza e dei suoi impulsi aggressivi verso questo insopportabile, pericoloso coinquilino. Un conflitto tra la morale e il desiderio di felicità: "Freud hat es so formuliert:

---

sottoposti alle stesse restrizioni, alla stessa repressione progressiva, a cui sono state sottoposte le nostre necessità sessuali. *Non siamo ancora arrivati così avanti da essere capaci di amare il nostro nemico o di offrire la guancia sinistra dopo essere stati schiaffeggiati sulla destra.* [...] Fin da quando siamo stati obbligati a rinunciare all'espressione dell'ostilità attraverso i fatti [...] noi abbiamo, proprio come nel caso dell'aggressività sessuale, sviluppato una nuova tecnica di invettiva [...] contro il nostro nemico. Minimizzando quest'ultimo, considerandolo inferiore, rendendolo spregevole o ridicolo, noi raggiungiamo per vie traverse lo scopo di sopraffarlo"; enfasi mia.

man möchte gut sein, und man möchte glücklich sein. Das geht nicht. Wenn man natürliche Triebe, das Tierische bei sich zuläßt, kann man glücklich sein, aber nicht gut.”<sup>526</sup>

A questo punto si carica di un’accezione nuova, più ricca e frastagliata, l’affermazione di Tabori che riflette su come amore e odio siano in definitiva spesso le due facce adiacenti che compongono, dandosi le spalle, la stessa medaglia: “Haß, Mord, Gewalt, die Sehnsucht nach Zertsörung gehören zu diesem schönseufzenden Wort [Liebe] und der wahnwitzigen Gestalt, die es beschreibt.”<sup>527</sup> Nella pièce l’odio non è rappresentato solo da Hitler e l’amore non solo da Herzl: anche in questo Tabori sfida il tabù, discostandosi da una logica binaria, da un bianco-e-nero del mostro disumano da una parte e della vittima santa e santificata dall’altra. Hitler nella sua prepotenza, nel suo odio traboccante si strugge per un po’ d’amore:

HITLER: Niemand liebt mich.

HERZL: Ich liebe dich.

HITLER: Ach ja? Beweis es!

HERZL: Hitler, wie soll ich so was beweisen? Liebenswert bist du nicht gerade. Dennoch in diesem Augenblick, wenn du da sitzt mit nassen Augen, liebe ich dich.

HITLER: Dann küß mich.<sup>528</sup>

E neppure Herzl, nel suo slancio fraterno e tollerante, può sottrarsi all’impulso ostile; questa duplicità non mette comunque in discussione il valore del progetto di pacifica convivenza che Schlomo rappresenta e cerca di realizzare – ma rende molto umano il suo personaggio.

Anche in un altro senso i motti di spirito di Schlomo sono una battaglia che è insieme accanita quanto disperata, una lotta molto simile a quella ingaggiata dall’umorismo ebraico nella sua tradizione orientale per fronteggiare condizioni di vita intollerabili fatte di esclusione, isolamento, povertà, persecuzioni, violenza e paura. Come abbiamo avuto occasione di affermare in precedenza, l’umorismo può trasformarsi in una strategia per rendere più tollerabili situazioni impossibili, per ridimensionare la virulenza di attacchi cui si è sottoposti e affermare la propria individualità e il rifiuto di arretrare di fronte alle avversità:

---

<sup>526</sup> Reinhard Palm; Ursula Voss, *‘Es ist das große Welttheater, jedes Leben’, Gespräch mit George Tabori*, op. cit., p. 25: “Freud l’ha formulato in questo modo: si vorrebbe essere buoni e si vorrebbe essere felici. Ma non funziona così. Quando si ammettono in sé gli istinti naturali, la componente animalesca, si può essere felici ma non buoni.”

<sup>527</sup> George Tabori, *Liebeserklärung*, op. cit., p. 134: “Odio, omicidio, violenza, la brama di distruzione appartengono a questa parola di dolci sospiri [amore] e alla figura folle che essa descrive”

<sup>528</sup> George Tabori, *Mein Kampf*, op. cit., p. 184: “HITLER: Nessuno mi ama. / HERZL: Io ti amo. / HITLER: Ah sì? Provalo! / HERZL: Hitler, come te lo devo provare? Non è che tu sia proprio amabile. Eppure in questo istante in cui te ne stai seduto là con gli occhi umidi, ti amo. / HITLER: Allora baciami.” Questa conversazione segue immediatamente alle accuse antisemite di Hitler ricordate alla nota 473, p. 189.

Gli ebrei sono costretti a vedersela con un enorme segreto: come hanno potuto sopportare gli ultimi duemila anni che si sono lasciati alle spalle e trovare il modo di riderci sopra [...]. Ma l'umorismo yiddish è stato una sorta di salvagente, dettato dalla necessità, un umorismo disperato per sopravvivere in un mondo impossibile. Anche per renderlo inoffensivo.<sup>529</sup>

L'umorismo di Herzl di fronte alla più spaventosa delle minacce antisemite, quella espressa da un ragazzo che di lì a pochi anni avrebbe trasformato, insieme a un vasto manipolo di collaboratori, in annichilente realtà le promesse di persecuzione e violenza contenute nel *suo Mein Kampf*, è una maniera per affrontare il mondo ostile che lo circonda e trovare in esso un posto e un margine d'intervento: "Der Witz ist sozusagen ein Rettungsring, nicht Flucht vor der Realität, sondern Realität."<sup>530</sup> Lobkowitz offre un egregio esempio del *Witz* come arma difensiva in questo senso, ricorrendo alla già ricordata tecnica dello spostamento:

HERZL: [...] Meine Feinde bedrängen mich. Erst gestern nacht erklärte mir ein Kellner im Café Central, keine Hunde, keine Juden.  
LOBKOWITZ: Keine Hund [*sic!*], unerhört!<sup>531</sup>

Umorismo come "Überlebensweg oder Rettungsweg",<sup>532</sup> dunque, come strategia di ostinata sopravvivenza in cui s'intravede sempre il "principio speranza" che cerca di rendere più sopportabile la catastrofe incombente o già onnipresente – un umorismo in cui riso e lacrime si mischiano in un equilibrio delicato e instabile che rischia sempre di trasformarsi in "allegria della disperazione", dal momento che il confine tra un *Witz* affermativo e propositivo nonostante tutto e quello che cerca di limitare danni incontenibili con la forza della disperazione è davvero fluido, cangiante, in continua ridefinizione. "aber was soll's, wenn das Ende nicht glücklich sein kann, soll es wenigstens zum Kichern sein"<sup>533</sup> aveva confidato a Gretchen Herzl, mostrando ancora fiducia in un umorismo che con la disperazione si fonde e da essa trae forza. Eppure il *Witz*, di fronte all'imminenza dello sterminio, sembra trovare spuntate le sue armi e si impietrisce in un riso – quello di Herzl, alla fine del quinto atto, in risposta all'ultima barzelletta raccontata da Lobkowitz su un vampiro che parla con accento

---

<sup>529</sup> Martin Marcus, citato da Palmieri in Franco Palmieri, *Ridere per vivere. Storia, storielle e lessico del mondo yiddish scomparso nella Shoah tra Nazismo e Bolscevismo*, op. cit., p. 26.

<sup>530</sup> George Tabori citato da Andrea Kunne; cfr. Andrea Kunne, *Die Apokalypse als 'Farce' in George Taboris 'Mein Kampf'*, op. cit., p. 296: "il motto di spirito è una specie di salvagente; non fuga dalla realtà, ma realtà."

<sup>531</sup> Questa battuta di Lobkowitz, che manca nella versione della pièce edita da Carl Hanser nel secondo volume dei *Theaterstücke* (fonte di riferimento sin qui utilizzata), compare invece nel testo della pièce stampata sul numero 7 della rivista "Theater heute" del 1987 (p. 26): "HERZL: [...] I miei nemici non mi danno tregua. Solo ieri notte un cameriere al Café Central mi ha spiegato: niente cani, niente ebrei. / LOBKOWITZ: Niente cani – inaudito!".

<sup>532</sup> Andrea Welker, *Das Wort ist eine heilige Waffe und kein Ephebenfurz*, op. cit., p. 303; "via di sopravvivenza o di salvezza".

<sup>533</sup> George Tabori, *Mein Kampf*, op. cit., p. 201: "ma che vuoi farci, se l'epilogo non può essere felice, almeno che faccia ridacchiare".

yiddish e si fa beffe di chi cerca di fermarlo con un crocifisso – che non arriva e lascia spazio solo al pianto.

### 3.5.3. Il pubblico che ascolta e ride

Nella dinamica triangolare del motto di spirito tendenzioso descritta da Freud<sup>534</sup> tre sono, appunto, gli attori che, più o meno attivamente, concorrono alla nascita della battuta e al pieno espletamento delle sue funzioni: oltre a chi produce e racconta il motto di spirito deve esserci naturalmente una seconda persona che sia oggetto dell'aggressione; Freud puntualizza però il ruolo essenziale di una terza componente, dell'"ascoltatore inattivo" che trae dal motto di spirito la quota di piacere maggiore, dal momento che il soddisfacimento dell'impulso aggressivo attraverso la forma indiretta del motto di spirito avviene in lui senza che egli si sia dovuto adoperare per aprire un varco, trovare la strada per aggirare l'ostacolo incombente e, insomma, costruire il motto di spirito stesso.<sup>535</sup>

In effetti quando il pubblico (o il lettore) ride dei *Witz* di Schlomo assume il ruolo di questo ascoltatore passivo che gode in un certo senso i frutti delle fatiche altrui, e, nel nostro caso specifico, delle fatiche di Herzl. Nella sua analisi della pièce Höyng afferma che il pubblico, ridendo, si identifica con il venditore ebreo. Questa affermazione merita di essere approfondita perché rischia di generare degli equivoci. Vero è che spettatori e lettori, reagendo con il riso ai motti di spirito di Schlomo contro Adolf, fanno propria la visione dissacrante dell'ebreo che mette in ridicolo il futuro Führer, ne relativizza le manie di grandezza, lo scopre come un uomo con limiti e pecche sin troppo visibili. Assumendo il ruolo di ascoltatore che ride, il pubblico si trasforma in una sorta di alleato di chi pronuncia il motto di spirito stesso. In tal senso è vero dunque quanto osserva Höyng,<sup>536</sup> vale a dire che il lettore/spettatore tende ad assumere, nei confronti di Hitler, quella stessa posizione di potere che detiene Herzl e che gli viene assicurata proprio dalla sapiente capacità di prendersi gioco del giovane di Braunau con le sue argute battute. Beneficiare dell'attacco di Schlomo a una concezione monumentale di Hitler non vuol dire però – e questo è il passaggio in ombra, che

---

<sup>534</sup> Sigmund Freud, *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, op. cit., pp. 79-80 (p. 107).

<sup>535</sup> "[Der] Hörer [...] [erkauft] die Lust des Witzes mit sehr geringerem eigenem Aufwand [...]. Sie wird ihm sozusagen geschenkt"; *Ibidem*: "l'ascoltatore [...] ha acquistato il piacere con piccolissimo dispendio. Si potrebbe dire che gli hanno regalato il piacere." Di qui, secondo Freud, il fatto che a ridere è proprio l'ascoltatore, e non colui che racconta il motto di spirito; il riso (presente nell'uno e solitamente assente nel secondo, per lo meno nella forma più aperta ed evidente) sarebbe infatti la prova del maggior piacere provato dall'ascoltatore rispetto a chi racconta.

<sup>536</sup> Peter Höyng, "Immer spielt ihr und scherzt?" *Zur Dialektik des Lachens in George Taboris Mein Kampf*. Farce, op. cit., p. 144.

è bene portare alla luce del sole per evitare pericolose derive – immedesimarsi con la condizione del venditore di libri, fatta, come abbiamo visto, di persecuzioni, sofferenza e di un destino incombente di massacro. Né per lo spettatore del 1987, né per quello di oggi l'umorismo è l'ultimo baluardo di fronte alla disperazione più nera – cosa invece verissima per Schlomo Herzl. Al lettore/spettatore non appartiene, in altri termini, la condizione riassunta dai versi di Hölderlin che Tabori sceglie di porre all'inizio della pièce: "Immer spielt ihr und scherzt? Ihr müßt! O Freunde! / mir geht dies / in die Seele, denn dies müssen Verzweifelte nur."<sup>537</sup>

Attraverso il riso e quella speciale collaborazione con il *Witz* di Herzl che esso suggella, il pubblico accede alle conquiste rese possibili dall'umorismo dissacrante e critico. Le potenzialità che si dischiudono, per lettori e spettatori, vanno nella direzione duplice che abbiamo in parte già indagato. Ridendo di Hitler il pubblico scalza la figura del Führer dalla posizione di potere che il mito (sia anche di matrice fosca e oscura, un mito negativo) gli conferisce. Se i continui riferimenti al corpo di un Hitler rappresentato con i modi della farsa lo avevano già abbassato a un livello terreno, di limitatezza tutta umana, gli attacchi di ironia e arguzia di Schlomo cui il fruitore della pièce assiste e prende parte sgretolano in modo definitivo l'aura di grandezza che lo stesso Führer aveva iniziato alacramente a costruire. Non c'è spazio, nel *Mein Kampf* di Tabori, per alcuna forma di celebrazione di Hitler:<sup>538</sup> nel corso delle pagine e nel susseguirsi delle scene si dispiega piuttosto la forza detronizzante del *Witz* e del riso che trasforma in atto ciò che nell'umorismo è presente in potenza, come una promessa da mantenere.

Questo passaggio è essenziale per poter approdare a una fase decisiva, più delicata e complessa, a quella sfida che l'autore vuole condividere con il suo pubblico. La possibilità di riflettere su un rapporto vittima/carnefice diverso dalle contrapposizioni schematiche e assolutistiche di certe convenzioni, che parlano di anime candide da un lato e di mostri demoniaci, subumani dall'altro, è una via che Tabori esplora attraverso l'umorismo e che attraverso l'umorismo offre ai suoi lettori e spettatori. Hitler viene ricondotto a una dimensione umana, la stessa del lettore e dello spettatore. Al pubblico si sottraggono in questo

---

<sup>537</sup> "Sempre giocate e ridete? Dovete! Amici miei! / Mi colpisce dritto / all'anima, perché questo devono solo i disperati."

<sup>538</sup> Non può che stupire, dunque, la conclusione di Liessmann secondo cui l'autore, in questo testo, finirebbe proprio per celebrare la figura di Hitler, mentre il pubblico ricaverebbe un generale sollievo dalla riconciliazione sul palco, tra "Opfer" (vittima) e "Täter" (carnefice). Né si comprende quale dovrebbe essere la riconciliazione cui il critico fa riferimento, dal momento che i tentativi di Schlomo di instaurare un rapporto umano con Hitler vengono puntualmente frustrati dall'egoismo, dall'egocentrismo e dal razzismo di quest'ultimo e visto che il finale della pièce lascia veramente pochi dubbi sul futuro di sterminio che attende Schlomo e milioni di altre persone; cfr. Konrad Paul Liessmann, *Die Tragödie als Farce. Anmerkungen zu George Taboris 'Mein Kampf'*, in "Text und Kritik", 1997, 133, pp. 81-89, in particolare p. 89.

modo gli alibi che proteggono di solito da uno dei quesiti più inquietanti (e inascoltati) che il peso del nazionalsocialismo e dei crimini inenarrabili di cui si è macchiato ha lasciato in eredità alla civiltà occidentale: come è stato possibile che si verificasse tutto ciò – come è stato possibile pensare, ideare, progettare, realizzare lo sterminio su scala industriale e *collaborare* ad esso. Hitler, carnefice per eccellenza viene spogliato, come era già avvenuto per il nostro “pesce piccolo”, Max Schulz, dei tratti luciferini o delle insegne della pazzia più completa che sopirebbero questo interrogativo senza porre il problema della risposta.

Il valore terapeutico del teatro di Tabori, in cui l'autore crede profondamente, non assume la forma di un colpo di spugna che cancella il fardello del passato. Il pubblico può liberarsi della zavorra del “mito” di Hitler e del nazionalsocialismo e riappropriarsi di un potere rispetto al Führer che comporta anche la responsabilità di interrogarsi per scoprire in sé, come fa lo stesso Tabori, la possibilità di vittima e carnefice: “Wir zeigen, was ein jeder von uns in sich hat, wir sind die Henker und die Opfer [...] [jeder] soll den Juden und den Antisemiten in sich finden”.<sup>539</sup> Un Hitler che non è più qualcosa di irriducibilmente “altro” regge al lettore e allo spettatore lo specchio affinché le loro attenzioni si trasformino in critica introspezione, in presa di coscienza delle luci e delle ombre della natura umana.<sup>540</sup>

“Taboris Witz ist nicht amüsan, er ist ätzend. Er frißt die Löcher in unsere Denkteppiche, mit denen wir alles, was uns stört und verunsichert, zudecken”.<sup>541</sup> quello di

---

<sup>539</sup> Citato in Georg-Michael Schulz, *George Tabori und die Shoah*, op. cit., p. 162: “Mostriamo cosa ciascuno di noi ha in sé, siamo i carnefici e siamo le vittime [...] [ognuno] deve trovare in sé l'ebreo e l'antisemita”; queste le parole che Tabori pone nel libretto ad accompagnamento dello spettacolo *Shylock-Improvisationen*.

<sup>540</sup> È bene qui sottolineare che questa operazione di auto-interrogazione, di ricerca dei tratti del (potenziale) carnefice in sé è ben altra cosa rispetto a una *identificazione* con Hitler rilevata da alcuni critici. Strümpel parla, a tal proposito, di “imperativo di identificazione”, mentre Ohngemach teorizza un “ponte affettivo” che Tabori avrebbe costruito, con il suo *Mein Kampf*, tra il pubblico e il Führer in erba. Privare Hitler della sua autoproclamata superiorità per mostrarlo come uomo e stimolare il fruitore della pièce a interrogarsi su se stesso non equivale certo a promuovere un'immedesimazione con il Führer, le cui responsabilità storiche non vengono intaccate dal discorso di Tabori. Riprendiamo qui dunque, per concluderlo, il discorso che avevamo aperto poco fa parlando della figura di Schlomo e del rapporto che il lettore/spettatore con essa intrattiene: come osserva a ragione Pott, il genere stesso della farsa favorisce un distacco tra fruitore e piano della rappresentazione, personaggi inclusi; l'umorismo e il riso consentono di osservare Schlomo e soprattutto Adolf a distanza e si oppongono a una dinamica di empatica identificazione con una delle due figure. Va sempre tenuto ben presente, come del resto non manca di ricordare Feinberg, che Tabori fa di tutto affinché il suo spettatore (e il suo lettore) siano ben consapevoli della qualità costruita e teatrale della narrazione drammatizzata che viene loro sottoposta (e ci riferiamo in questo caso soprattutto all'esibita intertestualità e alla connotazione dei personaggi come “tipi”). Il testo persegue la via di uno straniamento che pungola la capacità critica del suo fruitore piuttosto che avviare a un'identificazione emotiva che suggerisce pietà per la vittima o, peggio ancora, simpatia e comprensione per il carnefice. Per approfondimenti cfr. Anat Feinberg, *Embodied Memory: The Theatre of George Tabori*, op. cit. (in particolare p. 249); Gundula Ohngemach, *Die Wahrheit des Drehorgelspieler. 'Mein Kampf' von George Tabori*, op. cit., (in particolare p. 110); Sandra Pott, “*Ecce Schlomo*”: *Mein Kampf – Farsce oder theologischer Schwank?*, op. cit., (in particolare p. 268); Jan Strümpel, *Vorstellungen vom Holocaust. George Taboris Erinnerungs-Spiele*, op. cit., (in particolare pp. 158-159).

<sup>541</sup> C. Bernd Sucher, *George Tabori – Witz und Blasphemie*, in Andrea Welker (a c. di), *George Tabori. Dem Gedächtnis, der Trauer und dem Lachen gewidmet. Portraits*, op. cit., pp. 243-244; qui p. 243: “il motto di spirito di Tabori non è divertente, è corrosivo. Scava dei buchi nei tappeti di pensiero con cui ricopriamo tutto ciò che ci disturba e ci rende insicuri”.



*Mein Kampf* è un *Witz* che sorprende, scuote, disturba, intrattiene, anche, ma risvegliando l'intelletto che con esso voglia collaborare e stimola nel pubblico di lettori e spettatori un riso altrettanto scomodo, sofferto, ambivalente in grado di mescolare sgomento al piacere – quel “riso che si strozza in gola” di cui i commentatori di Tabori parlano. A patto, naturalmente, che il pubblico non si sottragga alla sua portata innovatrice e sia pronto a mettersi in gioco.

Il malessere che si accompagna a questo riso sgorga soprattutto da una consapevolezza del fruitore che avverte come inadeguata una reazione di riso di fronte al tema trattato. In questo senso colpisce un altro aspetto dell'argomentazione di Höyng sul potere del sottotitolo sul pubblico – un sottotitolo che, così il critico, sarebbe in grado di predisporre al riso gli spettatori e i lettori della pièce di Tabori. Lo studioso si sofferma giustamente a considerare come tratteggiare il personaggio di Hitler con modalità della farsa e della parodia equivalga a infrangere un tabù in Germania (e Austria). Dopo aver dedicato ampie riflessioni a questo tema, Höyng si aspetta però che il pubblico si lasci supinamente influenzare da quell'indicazione, “farsa”, apposta dopo il titolo della pièce. Certo questa allusione particolare a un genere e una tradizione specifici genereranno delle aspettative nel lettore/spettatore rispetto al tipo di rappresentazione che lo attende; di qui ad affermare, però, che il pubblico non prenderà sul serio il personaggio del Führer perché guidato dal sottotitolo dell'opera e che, insomma, è pronto a registrare l'operazione di “ridicolizzazione” di Hitler e a riderne lasciandosi alle spalle le conoscenze sui sanguinosi fatti storici cui il suo nome è legato, il passo è troppo lungo.<sup>542</sup> Un'argomentazione di questo tipo mette quanto meno in discussione il potere di un tabù che Höyng ha sin lì descritto come longevo, ostinato e ben radicato. Molto più plausibile aspettarsi che questo tabù non venga rimosso all'istante non appena il fruitore del testo di Tabori viene a sapere che sta per leggere o seguire sul palcoscenico una farsa, ma che continui a operare, facendo insorgere nel pubblico una sorta di difficoltà, di resistenza di fronte al riso che gli elementi finora analizzati ricercano. È proprio la presa di coscienza di una simile resistenza che può condurre a una consapevolezza critica di quella categoria interpretativa relativa alla figura di Hitler, di quel tabù, che ostacola il riso. Proprio il disorientamento, il malessere, l'irritazione che derivano dal vedere un Führer in erba rappresentato in maniera così insolita in confronto alle aspettative (improntate spesso alla serietà, alla condanna di una figura imponente e puramente malvagia) può diventare il primo momento di una visione nuova riguardo allo schema in cui Adolf Hitler viene troppo

---

<sup>542</sup> Lo stesso Höyng prosegue nel suo contributo sottolineando il forte impatto di novità e destabilizzazione dell'operazione condotta in questo senso da George Tabori nel suo *Mein Kampf*, confutando implicitamente, di fatto, queste sue osservazioni iniziali che tendono a semplificare eccessivamente la dinamica delle reazioni in gioco.

frequentemente incasellato. Un mostro che non è di questo mondo e di cui, per carità, non sta bene, non si può ridere.

Il riso irritante lavora per sottrazione. Sottrae al fruitore che ride della corporeità di Hitler e delle sue evidenti mancanze l'idea rassicurante dell'inavvicinabile grandezza negativa del genio del male:

Anders als die bekannten Stücke zur Vergangenheitsaufarbeitung wie etwa Peter Weiss „Ermittlung“ ist Taboris neues Stück eine chaotisch-clowneske und irritierende Auseinandersetzung mit dem Schrecken, den Hitler über Europa gebracht hatte. Doch eben in seiner Irritation schließt er beim Zuschauer das selbstgefällige Gefühl des “Herr, ich danke Dir, dass ich nicht so bin wie diese!” aus.<sup>543</sup>

E, soprattutto, il riso irritante sottrae allo spettatore o al lettore che ridono con Schlomo, ben sapendo dello sterminio a venire, la forma ritualizzata di discorso sul nazionalsocialismo e sulla Shoah che per il pubblico è tanto familiare, creando così uno spazio nuovo per l'elaborazione dello sterminio in cui porsi anche domande inedite sulla relazione tra vittima e carnefice. Il turbamento provocato dal *Witz* è così costruttivo nella misura in cui non si limita a far crollare certezze e abitudini sclerotizzate, ma stimola il pensiero critico: “Wenn das Stück, das wir spielen, uns nicht mit einem Faustschlag auf den Schädel weckt, wozu spielen wir dann das Stück? [...] Ein Stück muß die Axt sein für das gefrorene Meer in uns.”<sup>544</sup>

Assume così contorni più nitidi e riconoscibili quell'elemento di novità e sorpresa<sup>545</sup> che per Tabori è irrinunciabile componente del *Witz* e ricopre nel suo *Mein Kampf* un ruolo tanto rilevante: il motto di spirito che attraversa la pièce risulta inaspettato per la collocazione e la funzione che svolge. Alla sorpresa, che può diventare vero e proprio sbigottimento, si accompagna il disagio o il rifiuto di chi non è disposto ad abbandonare le convenzioni rappresentative di serietà e solennità legate al tema del genocidio degli ebrei – la scossa

---

<sup>543</sup> Klaus Colberg, *George Taboris stiller Kampf*, in “Neue Zürcher Zeitung”, 12.5.1987: “A differenza delle altre pièce sull'elaborazione del passato come “L'istruttoria” di Peter Weiss la nuova pièce di Tabori è un confronto caotico-clawnesco e irritante con l'orrore che Hitler ha portato in Europa. È proprio attraverso l'irritazione che essa esclude, per lo spettatore, quel senso autocompiaciuto del tipo “Signore, ti ringrazio perché non sono come loro!””

<sup>544</sup> così Tabori in un manoscritto inedito citato da Feinberg (cfr. Anat Feinberg, *George Tabori*, op. cit., p. 101) riprendendo in maniera vistosissima le parole di uno dei suoi maestri indiscussi, Franz Kafka, che si era espresso in modo del tutto analogo a proposito dei libri che leggiamo: “Se la pièce che recitiamo non ci sveglia con un pugno sul cranio, perché la recitiamo? [...] Una pièce deve essere la scure per il mare congelato che è in noi.”

<sup>545</sup> A tale proposito cfr. definizione di *Witz* dell'autore ricordata nella nota 446, p. 181 del presente capitolo; Tabori insiste su questo punto in maniera ripetuta e coerente, come dimostrano altri suoi interventi tesi a sottolineare la centralità dell'“effetto sorpresa” cfr. Andrea Welker, *Das Wort ist eine heilige Waffe und kein Ephebenfurz*, op. cit., in particolare p. 303; cfr. discorso di Tabori contenuto nella raccolta Taslima Nasrin, *George Tabori, Fritz Beer, Erich Loest, Reden über das eigene Land 1995*, München, Bertelsmann, 1996, pp. 28-36, in particolare p. 36.

sismica delle abitudini del lettore/spettatore imposta dall'umorismo rimane comunque un momento imprescindibile del processo che può condurre a una nuova forma di rielaborazione della Shoah e di critica interrogazione da parte del fruitore. Il disappunto di Feinberg (che si aspetta forse che la possibilità terapeutica inscritta nel teatro di Tabori equivalga a una catartica liberazione dalle paure e dalle angosce) conferma l'efficacia del *Witz* di *Mein Kampf* nel creare un disorientamento *necessario*:

Yet I am doubtful whether the majority of spectators of "Mein Kampf" experienced this catharsis. I have met spectators perplexed, hesitant, shocked, or unsure of how they are supposed to react. I have encountered others who, as Peter Kemp so aptly formulated his own feeling upon viewing the play in England, left theatre "feeling slightly uncomfortable, because it hasn't made you feel at all uncomfortable about its appalling subject".<sup>546</sup>

Significativa, in particolare, la descrizione del sentimento di certi spettatori che non sanno come *dovrebbero* reagire, ed esibiscono un'incertezza che mette a nudo l'esistenza di una sorta di comportamento codificato del fruitore di un'opera che parla di Shoah, dalle forme comunemente accettate, messo in crisi da un testo come *Mein Kampf*. Grazie alle strategie analizzate la pièce interviene proprio per mandare in cortocircuito l'idea di una reazione del lettore/spettatore improntata a uno sbigottimento fatto di pietà nei confronti delle vittime e di un'incredulità che è allo stesso tempo autoassoluzione di fronte a una catastrofe causata da una malvagità pura e altra che il pubblico avverte come estranea da sé o accolta con un sentimentalismo inaccettabile.

Certo *Mein Kampf* promuove un turbamento e un disagio del suo pubblico – e veramente il teatro di Tabori in generale, e quello dei suoi lavori sulla Shoah in particolare sono un "Theater der Peinlichkeit",<sup>547</sup> perché solo così (autore, attore), lettore e spettatore<sup>548</sup> possono raggiungere la conoscenza che conta, quella di se stessi: "großes Theater ist nun mal eine Peinlichkeit, da es die zerschundene Nacktheit vorzeigt".<sup>549</sup> Ma il malessere, l'irritazione del lettore/spettatore, non è una pietà per le vittime che si ritira in un turbato raccoglimento, rassicurando il pubblico sulla sua sensibilità e sulla sua capacità di provare il "giusto" (perché

---

<sup>546</sup> Anat Feinberg, *Embodied Memory: The Theatre of George Tabori*, op. cit., pp. 261-262.

<sup>547</sup> Letteralmente "teatro dell'incresciosità": si tratta di un teatro che nasce apposta per creare disagio nel pubblico; questa è una delle denominazioni più utilizzate dalla critica per definire il teatro di Tabori.

<sup>548</sup> Tenendo conto della concezione teatrale di Tabori che vede nella realizzazione complessiva di un'opera (composta dalle fasi di scrittura / messa in scena-recitazione / fruizione, tutte dotate dello stesso rilievo) un momento di indagine critica di sé di autore, attore e pubblico, non stupirà constatare che la funzione del teatro che Tabori auspica per i fruitori della sua opera coincidono in buona parte con il cammino introspettivo condotto dall'autore in prima persona. La necessità di esorcizzare il mito negativo del Führer, in particolare, e di ritrovare in sé tratti sia della vittima che del carnefice sono due tappe che si affermano con assoluta prominenza in entrambi i casi.

<sup>549</sup> George Tabori, *Spiel und Zeit*, op. cit.; qui p. 53: "il grande teatro ha a che fare con qualcosa di penoso e imbarazzante, poiché mostra una nudità scorticata".

prescritto e atteso) sconvolgimento di fronte alla Shoah. Il disagio del “Theater der Peinlichkeit” passa attraverso il riso e la cattiva coscienza che esso porta con sé, la consapevolezza che il lettore/spettatore ha di aver infranto una specie di regola non scritta eppure vincolante: è così che il pubblico si rende conto dell’esistenza di un sistema di aspettative precostituito sulla rappresentazione di Auschwitz e del nazionalsocialismo e sugli effetti che la fruizione di simili rappresentazioni dovrebbero portare. *Questo* disagio che stimola il pensiero critico è una tappa irrinunciabile per poter approdare a un ricordo vero e abbandonare forme di memoria della Shoah semplificatrici e artificiose. L’elaborazione del passato passa per forza di cose, così Tabori, da un incontro reale, profondo, scomodo, inquietante con il passato il cui ricordo va esperito con l’intera gamma delle percezioni che il nostro corpo ci mette a disposizione, e in cui bisogna immergersi senza remore (e senza salvagente) per poterselo poi lasciare davvero alle spalle: “Was das Theater die Wissenschaft lehren könnte, ist daß wahre Erinnerung nur durch sinnliches Erinnern möglich ist: Unmöglich ist es, die Vergangenheit zu bewältigen, ohne daß man sie mit Haut, Nase, Zunge, Hintern, Füßen und Bauch wiedererlebt hat.”<sup>550</sup> È anche in questo senso che Tabori mette in primo piano il corpo, sul palcoscenico, con i suoi limiti, le sue debolezze, gli umani imbarazzi – ma anche come serbatoio di risorse cui attingere instancabilmente per prendere contatto con il mondo esterno, con le proprie sensazioni, con il passato.

Questo momento del vero ricordo è propedeutico e necessario affinché lo sguardo possa rivolgersi al futuro, laddove dimenticare non significa cancellare il passato e i suoi gravosi interrogativi, ma avervi scrutato dentro, fino a scorgerne il torbido fondo: “Nur wenigen von uns ist es gelungen, das zu erinnern, was wir vergessen wollen, und wir können nur das vergessen, was wir wirklich erinnert haben.”<sup>551</sup>

Lungo questo sentiero tortuoso e scosceso l’umorismo e il *Witz* sono alleati insostituibili per assestare là dove è necessario convinte spallate a luoghi comuni sedimentati nel tempo. A patto, naturalmente, che il pubblico di lettori e spettatori abbia abbastanza fegato da raccogliere la sfida che Tabori pone per primo a se stesso:

Ein gutes Publikum ist ein mutiges. Es ist willig, in den Spiegel hineinzuschauen, den wir ihm hochhalten, ein Spiegel, der, gemäß der Natur unserer Kunst, weder schmeichelt noch die Welttäuschungen bekräftigt, sondern sie eher vergrößert und somit entlarvt. Es braucht Mut, in solch ein Spiegel heineinzuschauen und dennoch zu hoffen. Seit den Griechen ist das Theater

<sup>550</sup> George Tabori, *Es geht schon wieder los*, in *Unterammeggau oder die guten Deutschen*, op. cit., pp. 199-205; qui p. 199: “Se il teatro potesse insegnare qualcosa alla scienza, sarebbe che il vero ricordo è possibile solo attraverso un ricordo dei sensi: non è possibile superare il passato senza averlo rivissuto con pelle, naso, lingua, didietro, piedi e pancia.”

<sup>551</sup> *Ivi*, p. 201: “Solo a pochi di noi è riuscito di ricordare ciò di cui vogliamo dimenticarci e possiamo dimenticare solo ciò che abbiamo ricordato davvero.”

unser größter Heiler, unser größter Lehrer und, was aufs gleiche herauskommt, unser größter Clown.<sup>552</sup>

---

<sup>552</sup> George Tabori, citato in Anat Feinberg, *George Tabori*, op. cit., p. 71: “Un buon pubblico è un pubblico coraggioso. È disposto a guardare nello specchio che noi gli reggiamo, uno specchio che, secondo la natura della nostra arte, non lusinga e non rafforza le illusioni del mondo, ma le ingrandisce e, così facendo, le svela come tali. Ci vuole coraggio per guardare in questo specchio e continuare a sperare, nonostante tutto. A partire dai Greci il teatro è il nostro più grande guaritore, il nostro più grande maestro e, cosa che si è rivelata coincidere con le prime due, il nostro più grande clown.”



#### 4. Conclusione

*Doch in dem Moment, wo das Komische als das Gefährliche, Aufdeckende, Fordernde, Moralische erkannt wird, lässt man es fahren wie ein heisses Eisen, denn die Kunst darf alles, was sie will, wenn sie nur gemütlich bleibt.*

(Friedrich Dürrenmatt)<sup>553</sup>

Con il passare del tempo i problemi della letteratura della Shoah, le questioni vitali al centro dei dibattiti cambiano o accettano la compagnia di nuovi interrogativi e inedite esigenze. La pressante necessità della testimonianza che ha guidato il racconto dei sopravvissuti ubbidiva a un imperativo della memoria che ormai da quasi trent'anni è chiamato a fare i conti con la progressiva, inarrestabile scomparsa della compagine di chi ha vissuto in prima persona la terribile realtà nazionalsocialista e i suoi lager riferendo, con modalità diverse, la propria esperienza. Per far fronte al fisiologico sgretolamento della generazione di "chi c'era" e all'incontrovertibile dissoluzione di resoconti diretti sono stati creati archivi che raccolgono testimonianze filmate dei superstiti (antesignano, in questo campo, il Fortunoff Video Archive dell'Università di Yale istituito nel 1979 su iniziativa di William Rosenberg, Laurel F. Vlock e Dori Laub), mentre, su un altro fronte, si moltiplicano le riflessioni sull'accesso mediato alla realtà della Shoah, acuito da una distanza storica che si fa sempre maggiore. Da quando, attraverso tappe e polemiche che abbiamo in parte ricostruito nel nostro lavoro, la Shoah si è imposta come tema centrale di riflessione per la civiltà occidentale, è affiorato con prepotenza anche il problema della sua adeguata rappresentazione attraverso musei, luoghi di memoria e monumenti che ha dato sovente adito a inesauste e aspre discussioni – basti qui ricordare il caso del *Mahnmal für die ermordeten Juden Europas* (monumento commemorativo per gli ebrei trucidati d'Europa) a Berlino, inaugurato finalmente nel maggio del 2005 dopo una lunga e travagliata fase di progettazione.

Nell'ambito di questo panorama, cangiante e in divenire, mutano anche le priorità e le sfide della letteratura della Shoah, secondo un meccanismo che si lega spesso proprio al ricambio generazionale: se scrittori come Primo Levi erano attanagliati dall'esigenza di trovare un pubblico disposto a recepire il loro incredibile racconto, perseguitati dalla paura

---

<sup>553</sup> Friedrich Dürrenmatt, *Theaterprobleme*, Zürich, Verlag der Arche, 1962, p. 56: "Ma nel momento in cui il comico viene riconosciuto come un principio pericoloso, disvelatore, esigente, morale, lo si lascia andare come un ferro bollente, perché l'arte può tutto ciò che vuole, fintanto che resta gradevole."

che la condanna all'incredulità o all'assenza dell'ascoltatore auspicata dai loro aguzzini si trasformasse in realtà, oggi la visibilità del tema dello sterminio pare scongiurare timori simili. Se gli autori della prima generazione combattevano con i limiti dell'indicibilità, cercando nel linguaggio un compromesso impossibile eppure necessario, gli intellettuali di tempi più recenti (quelli cioè della seconda o addirittura della terza generazione)<sup>554</sup> discutono piuttosto dei diversi *modi* della rappresentazione, dei loro presupposti e delle loro conseguenze. La parola chiave, insomma, non è più un *se* angosciosamente incerto, ma un (sempre sofferto) *come* aperto a possibilità diverse, magari non tutte ugualmente valide ed efficaci, che promettono esiti altrettanto molteplici. Mentre Primo Levi si interrogava sulle trappole che la memoria umana dissemina nel ricostruire eventi vissuti,<sup>555</sup> la questione del ricordo della Shoah, da mantenere vivo e consegnare al futuro, passa ora per un racconto "altrui" ereditato, da fruire grazie ai filmati e ai libri che lo hanno raccolto e fissato.

In Europa e negli Stati Uniti i discorsi sulla Shoah sono ormai numerosissimi e di varia natura (artistica, storiografica, filosofica, teologica, politica), si manifestano nei musei, nelle scuole, trovano accoglienza nelle occasioni commemorative e nelle giornate della memoria, nei cinema, nei teatri e via dicendo. Sorge quindi la necessità di riflettere sulla concezione della Shoah che si afferma o viene promossa da una simile pluralità discorsiva, oltre che sui mezzi per diffondere la conoscenza dell'evento storico. Edgar Hilsenrath e George Tabori anticipano così, sin dagli esordi della loro produzione letteraria che narra lo sterminio e il nazionalsocialismo, un'esigenza distintamente avvertita soprattutto dagli scrittori della generazione successiva: quella di intervenire su modelli interpretativi del pubblico che rischiano di semplificare e distorcere la fosca eredità di quesiti aperti che lo sterminio ha lasciato dietro di sé, ovvero di promuovere una concezione più critica, consapevole (e scomoda) di Auschwitz, delle sue sconcertanti premesse, delle sue più che inquietanti conseguenze.

Parlare della Shoah attraverso un testo letterario è un'operazione che, ai giorni nostri, non necessita più di un'autodifesa preventiva o di una convincente strategia di legittimazione, ma si trova ad affrontare sfide nuove e dal sapore antico insieme, che rappresentazioni sullo

---

<sup>554</sup> Per approfondire le tendenze (tematiche e stilistiche) che contraddistinguono gli scrittori più giovani rispetto a quelli della prima generazione, cfr. Sander L. Gilman; Hartmut Steinecke (a c. di), *Deutsch-jüdische Literatur der Neunziger Jahre. Die Generation nach der Shoah. Beiträge des Internationalen Symposiums 26.-29. November 2000 im Literarischen Colloquium Berlin-Wannsee*, Berlin, Erich Schmidt, 2002; Manuel Köppen, *Auschwitz im Blick der zweiten Generation. Tendenzen der Gegenwartsprosa (Biller, Grossman, Schindel)*, in Id. (a c. di), *Kunst und Literatur nach Auschwitz*, Berlin, Erich Schmidt, 1993, pp. 67-82; Hartmut Steinecke, *Schreiben von der Shoah in der Deutsch-jüdischen Literatur der „zweiten Generation“*, in "Zeitschrift für deutsche Philologie", Sonderheft zum Band 123, *Literatur und Geschichte. Neue Perspektiven*, a c. di Michael Hoffmann e Hartmut Steinecke, 2004, pp. 246-259; Id., *Die Shoah in der Literatur der „zweiten Generation“*, in Norbert Otto Eke; Hartmut Steinecke (a c. di), *Shoah in der deutschsprachigen Literatur*, op. cit., pp. 135-153.

<sup>555</sup> Primo Levi, *I sommersi e i salvati*, op. cit., in particolare pp. 13-23.



sterminio e discorsi su Auschwitz tanto numerosi rischiano di portare con sé. Quando Hilsenrath e Tabori, negli anni '60, concepiscono i loro primi lavori di una provocatoria letteratura della memoria, sono certo spinti da un intreccio di motivazioni che variano dal bisogno di rielaborare traumi personali alla volontà/necessità di ritagliare, per lo sterminio degli ebrei e le atrocità naziste, uno spazio di riflessione scomoda che scuota il pubblico dalle agevoli alternative del silenzioso oblio o del doveroso, lacrimevole sentimentalismo. Alle opere di quasi cinquant'anni fa ha fatto seguito una carriera letteraria ricca e longeva, carica di frutti che hanno saputo trovare una voce nel dibattito *in fieri* su Auschwitz e pronunciarsi anche su temi via via attuali, come quelli del neonazismo, del negazionismo, della delicata convivenza ebraico-tedesca, del desiderio espresso da una parte del mondo intellettuale tedesco di tirare infine una riga sopra gli orrori del nazionalsocialismo, per voltare pagina senza trascinarsi continuamente dietro una zavorra opprimente.<sup>556</sup> In questo lungo percorso Tabori e Hilsenrath hanno portato avanti e approfondito la scelta del grottesco, dell'umorismo, del *Witz*, mantenendo un'impronta personalissima, ricercando a modo proprio risa diverse – ma sempre amare, colme di disagio e turbamento – di chi li ha accompagnati nel loro viaggio artistico e allo stesso tempo esistenziale. La loro opera dimostra che davvero gli strumenti letterari scelti rispondono a una speciale vocazione a confrontarsi con le sfide poste da Auschwitz alle possibilità della poesia.

Umorismo (nelle sue differenti declinazioni) e grottesco promuovono un senso di distanza del pubblico rispetto all'oggetto della rappresentazione – rispetto alla Shoah – che contrasta con l'illusione di una condivisione del destino delle vittime suggerito da un racconto improntato al principio della mimesi. Di fronte al carattere estremo dello sterminio l'arte che rifiuti le opzioni del silenzio impotente o del ricorso a modalità espressive tradizionali e consolidate non può che scegliere la via dissacrante che forza questi schemi convenzionali e opta per la sperimentazione e la novità.<sup>557</sup> *Witz*, umorismo nero, grottesco disattendono apertamente le prescrizioni dell'“etichetta dell'Olocausto” e prendono le distanze da forme realistiche o documentaristiche del racconto, mettendo esplicitamente in scena il loro carattere costruito. In questo modo sono esposti agli occhi del lettore anche i

---

<sup>556</sup> Voce esemplare di questa tendenza quella dello scrittore Martin Walser che diede avvio a un acceso dibattito con il discorso tenuto nell'ottobre del 1998 in occasione del conferimento del premio letterario per la pace patrocinato dall'editoria tedesca. Lo scrittore sostenne tra l'altro, in tale sede, il pericolo della strumentalizzazione di Auschwitz in Germania e di un ricordo ritualizzato ridotto a un vuoto simulacro, l'inevitabilità della tentazione di “volgere lo sguardo da un'altra parte” e il forte desiderio di normalizzazione nel rapporto con il proprio passato; cfr. Martin Walser, *Erfahrungen beim Verfassen einer Sonntagsrede*, in Frank Schirrmacher (a c. di), *Die Walser-Bubis-Debatte. Eine Dokumentation*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1999, pp. 7-17.

<sup>557</sup> Jürgen Nieraad, *Engagement als ästhetische Radikalität. Shoah-Literatur: zwischen Gelächter und Schweigen*, in “Poetica”, 28, 1996, 3-4, pp. 408-431; in particolare p. 414.

limiti di un realismo sospetto (che pretende di riprodurre l'irrapresentabile) e delle sue promesse, magari figlie di buona fede, ma comunque prive di fondamento.

Oltre che per la distanza sollecitata tra il pubblico e la rappresentazione, per la capacità di fugare sul nascere ogni tentazione di immedesimarsi con vittime che le nostre lacrime non possono raggiungere, le varie strategie testuali che puntano al riso si oppongono a una narrazione che, più o meno volontariamente, porti ordine e senso nella realtà estrema e scomposta dello sterminio, rimanendo così più fedeli all'oscuro abisso di Auschwitz rispetto a un racconto che tenti la via del realismo. *Witz*, umorismo e grottesco possono suggerire meglio di altri modi di rappresentazione l'eccesso mostruoso, l'assurdo, la frattura di una realtà attraversata da una ferita insanabile. Possono offrirsi come alternative alla tragedia, per esempio, che non trova più la sua dimensione in un mondo che ha annullato l'individuo, la volontà del singolo e il suo spazio di azione, per lasciare posto a masse indistinte polverizzate da un impersonale ed efficiente sterminio su scala industriale.<sup>558</sup>

Opere come quelle di Hilsenrath e Tabori mostrano allo stesso tempo la non rappresentabilità dell'orrore (la condanna a una narrazione comunque inadeguata)<sup>559</sup> e il gesto irrinunciabile, l'urgenza del tentativo che non si fa imbrigliare dai limiti della poesia, ma li trasforma in elemento del suo narrare.

Uno degli interrogativi che accompagna più di frequente le riflessioni della critica sui lavori di Tabori e Hilsenrath riguarda i pericoli che si intrecciano alla ricerca del riso in un racconto dell'orrore estremo. La rappresentazione potrebbe davvero offendere il rispetto delle vittime, semplificare la portata e la qualità inaudita del fatto storico, o offrire al pubblico una dimensione di divertita evasione, anziché l'occasione di un confronto con Auschwitz che si sottragga ad asfittiche e stereotipiche categorie interpretative. Queste preoccupazioni si intersecano con il quesito sulla fonte legittimata a compiere operazioni simili a quelle di Tabori e di Hilsenrath; si tratta di due aspetti complementari del medesimo problema, quello delle condizioni che permettono a una rappresentazione della Shoah che attinge variamente al grottesco, al *Witz* o all'umorismo di diventare narrazione di spessore anziché scivolare nell'ottundimento dell'orrore e nel trionfo della stupidità.

---

<sup>558</sup> Cfr. Friedrich Dürrenmatt, *Theaterprobleme*, Zürich, Verlag der Arche, 1962 e Irving Howe, *Writing and the Holocaust*, in Berel Lang (a c. di), *Writing and the Holocaust*, op. cit., pp. 175-199.

<sup>559</sup> Forniscono un buon esempio, in questo senso, la prospettiva del carnefice nel romanzo di Hilsenrath (evidentemente incapace di rappresentare in modo adeguato l'orrore) e la metafora della gallina Mizzi nella pièce di Tabori – la scena della macellazione, per quanto più sottile e complessa di come la dipingano i suoi detrattori, non può rendere Auschwitz e il suo abisso.

L'identità ebraica dell'autore, suggerita da alcuni<sup>560</sup> come prerequisito irrinunciabile, non appare, in definitiva, né condizione strettamente necessaria, né tanto meno sufficiente a suggellare la riuscita di simili progetti, sebbene contribuisca (in modo decisivo?) a fugare sospetti di intenzioni o derive antisemite. Ciò che rassicura sugli intenti non può allo stesso tempo offrire garanzie sulla qualità degli esiti.<sup>561</sup> È, invece, indiscutibile che il riso non debba avvenire a spese delle vittime, ma prendere piuttosto di mira qualcos'altro (nel caso dei testi analizzati, ad esempio, esso fustiga la logica dell'antisemitismo, le strategie di costruzione mitica e la retorica roboante del nazionalsocialismo). Il riso, poi, deve sempre convivere con quello scomodo compagno che è l'orrore del genocidio, senza mitigarlo, nascondere o farcelo dimenticare, ma rendendone più vivida ed evidente, per contrasto, la portata: un riso che non è limpido divertimento ma accesso a quell'orrore e suo implacabile amplificatore.

Detto questo, va ricordato che testi come quelli di Tabori e Hilsenrath non nascono per fornire informazioni storiche sulla Shoah o sul nazionalsocialismo, ma per risvegliare l'intelligenza critica del lettore/spettatore, assopita in distinzioni manichee o schematiche forme di pensiero e reazione di fronte all'orrore che sono, sì, rassicuranti, ma ottuse e pericolose. La preconoscenza dei fatti storici è, al contrario, un presupposto irrinunciabile per accostarsi a simili rappresentazioni senza rischiare di lasciare troppo spazio al riso invece di riconoscere appieno i riferimenti all'orrore che ad esso si accompagnano.

La maggiore distanza temporale dai terribili fatti storici e l'ingresso sul panorama artistico della seconda generazione hanno contribuito ad allentare le pastoie contrarie ai racconti della Shoah (e delle problematiche ad essa connesse) che fanno spazio al riso e sfruttano le sue potenzialità critiche e dissacranti. Non sono solo testi prettamente letterari a testimoniare una maggiore apertura in questo senso – si ricordano qui, per inciso, i lavori di Maxim Biller che indagano con la forza di un'ironia tagliente e scelte grottesche le ricadute dello sterminio sulla convivenza tra ebrei e tedeschi in Germania nei giorni nostri. La pubblicazione della *graphic novel Maus*<sup>562</sup> segna l'esordio del fumetto nel campo della

---

<sup>560</sup> Sostiene questa posizione, ad esempio, Andrea Kunne nel suo già ricordato saggio, *Die Apokalypse als 'Farce' in George Taboris 'Mein Kampf'*, in particolare p. 296.

<sup>561</sup> Chiarito ciò va detto che ben di rado intellettuali non ebrei azzardano operazioni simili, data la delicatezza del tema e il timore di possibili fraintendimenti, come osserva anche Schlant in apertura del suo studio sulla rielaborazione della Shoah e del passato nazionalsocialista nella letteratura tedesca da parte di autori non ebrei; cfr. Ernestine Schlant, *Die Sprache des Schweigens. Die deutsche Literatur und der Holocaust*, op. cit., p. 17.

<sup>562</sup> Art Spiegelman, figlio di sopravvissuti alla Shoah (e riconducibile, dunque, alla seconda generazione) concepisce il progetto di questo racconto a fumetti in cui gli ebrei hanno teste di topi e i nazisti di gatto già negli anni '70; episodi del racconto a vignette compaiono, negli anni '80, sulla rivista "Raw", ma la pubblicazione della forma definitiva, in due volumi, risale all'inizio degli anni '90 e gli vale, nel 1992, uno "special award" del premio Pulitzer. Da ricordare, in questa brevissima parentesi dedicata al fumetto, sul fronte tedesco, i volumi di Walter Moers (*Adolf*, 1998; *Adolf. Teil II*, 1999 e *Adolf. Der Bonker*, 2006). Questi fumetti ruotano prevalentemente attorno alla figura di Hitler e si differenziano in maniera netta dall'opera di Spiegelman (che, osserva giustamente Sander L. Gilman, "non fa ridere"; cfr. Sander L. Gilman, *Is Life Beautiful? Can the Shoah*

rappresentazione artistica della Shoah e consegna il tema dello sterminio a un'inedita, anticonvenzionale forma di racconto contribuendo a mettere in discussione il sistema di aspettative che vorrebbe solo modi "alti" e tradizionali del racconto legittimati a trattare dello sterminio. Il cinema, che ha mostrato una precoce sensibilità rispetto alle potenzialità del riso "scomodo" ha confermato negli ultimi anni questo suo interesse producendo film notevoli come il notissimo "La vita è bella" di Roberto Benigni (1997) e il probabilmente meno famoso (ma bellissimo) "Train de vie", coproduzione francese, belga, rumena e tedesca firmata dal regista rumeno Radu Mihaileanu (1998). Se la visibilità di questi lavori – e il vero e proprio successo di cui alcuni di essi hanno goduto – depongono a favore di un'avvenuta, definitiva legittimazione del ricorso all'umorismo nell'affrontare temi tanto estremi e delicati, non va sottovalutato neppure il peso della resistenza che si continua a registrare di fronte a narrazioni di questo genere. Racconti, fumetti, film di animazione,<sup>563</sup> o film che parlano di nazionalsocialismo percorrendo la via del riso sono sempre sottoposti a un doppio controllo, perché accanto alle considerazioni che indagano la loro qualità e riuscita affiora, ostinato, l'interrogativo dalla marcata impronta moraleggiante che ha chiosato tante recensioni e articoli sulle opere di Hilsenrath e Tabori: "Darf man das?" ("È lecito?") Segno che l'"etichetta dell'Olocausto" gode ancora, nonostante tutto, di ottima salute.

---

*Be Funny? Some Thoughts on Recent and Older Films*, op. cit., p. 279) perché fa propria una satira feroce e non di rado decisamente sboccata.

<sup>563</sup> Ci riferiamo qui in particolare al breve filmato di animazione computerizzata ricavato dall'idea di *Der Bonker* di Walter Moers, facilmente accessibile ai navigatori di internet, in cui Adolf Hitler, immerso nella vasca da bagno insieme a Blondie, nel suo bunker (e nel cuore della Germania in macerie, esposta ai bombardamenti alleati), conferma di non voler assolutamente firmare la resa.

## **Bibliografia**



**Avvertenza:**

Le recensioni a pubblicazioni, spettacoli teatrali o film segnalati nella presente bibliografia sono solo quelle effettivamente citate nel testo oppure ritenute particolarmente significative.

**Letteratura primaria di Edgar Hilsenrath**

*Vorgeschichte meiner Bücher*, dattiloscritto non pubblicato, Berlin, Akademie der Künste, Edgar Hilsenrath Archiv, 790.

*Nacht*, Frankfurt a. M., Fischer, 1980 (1964).

*Der Nazi & der Friseur*, Berlin, Guhl, 1978 (1977); trad. it. di Maria Luisa Bocchino e Marzia Luppi Cortaldo, *Il nazista e il barbiere*, Milano, Marcos y Marcos, 2006 (I ed. it.: *Il nazista e il barbiere*, trad. it. di Marzia Luppi Cortaldo, Milano, Mondadori, 1973).

*Zwischen Tränen und Gelächter. Ein Gespräch über Satire und Faschismus*, in "Sammlung", 1, 1978, pp. 133-146.

*Wir starben einen anderen Tod*, in "Die Zeitmagazin", 29.9.1978, pp. 44-53.

*Fuck America. Bronskys Geständnis*, München, dtv, 2005 (1980).

*Der erste Roman*, in "taschenbuch-magazin", 4, 1989, p. 10; anche in Braun, Helmut *Verliebt in die deutsche Sprache. Die Odyssee des Edgar Hilsenrath*, Berlin, Dittrich, 2005, p. 177.

*Das Märchen vom letzten Gedanken*, dtv, 2006 (1989); trad. it. di Claudio Groff, *La fiaba dell'ultimo pensiero*, Milano, Marcos y Marcos, 2006.

*Jossel Wassermans Heimkehr*, München, Piper, 1993; trad. it. di Lorenza Cancian, Venezia, Marsilio, 1995.

*Berlin...Endstation*, Berlin, Dittrich, 2006.

**Letteratura primaria di George Tabori**

*Unterammerngau oder die guten Deutschen*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1981.

*Meine Kämpfe*, München, Carl Hanser, 1986.

*Ich habe ihn besiegt*, in "Spiegel Spezial", II, 1989, p. 76.

*Betrachtungen über das Feigenblatt. Ein Handbuch für Verliebte und Verrückte*, München-Wien, Fischer, 1991.

*Liebeseklärung*, in "Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung", Jahrbuch 1992, pp. 133-137.

*Zehn Gebote, Nachbars Kuh*, in "Theater heute", Jahrbuch 1992, p. 25.

*Theaterstücke*, 2 voll., München, Carl Hanser, 1994.

*Jubiläum*, trad. it. di Jörn Schnell, Milano, Garzanti, 1994.

Senza titolo, in Nasrin, Taslima; Tabori, George; Beer, Fritz; Loest, Erich, *Reden über das eigene Land 1995*, München, Bertelsmann, 1996, pp. 28-36.

*Autodafé. Erinnerungen*, Berlin, Wagenbach, 2002.

*I Cannibali*, trad. it. di Laura Forti, Torino, Einaudi, 2004.

*Mein Kampf*, trad. it. di Laura Forti, Torino, Einaudi, 2005.

*Bett & Bühne. Über das Theater und das Leben*, a c. di Sommer, Maria, Berlin, Klaus Wagenbach, 2007.

### **Letteratura primaria di altri autori**

Aleichem, Shalom, *La storia di Tewje il lattivendolo*, Milano, Feltrinelli, 1982 (ed. or. *Tevye der Milkhiger*, Warsaw, 1895).

Améry, Jean, *Intellettuale a Auschwitz*, trad. it. di Enrico Ganni, Torino, Bollati Boringhieri, 1987 (ed. or. *Jenseits von Schuld und Sühne. Bewältigungsversuche eines Überwältigten*, Stuttgart, Ernst Klett, 1977).

Biller, Maxim, *Wenn ich einmal reich und tot bin* (Erzählungen). Kiepenheuer und Witsch, Köln 1990.

Biller, Maxim, *Land der Väter und Verräter* (Erzählungen). Kiepenheuer und Witsch, Köln 1994.

Biller, Maxim, *Deutschbuch*, München, dtv, 2001.

Bobrowski, Johannes, *Mäusefest und andere Erzählungen*, Berlin, Wagenbach, 1995 (1965).

Brecht, Bertolt, *Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 2006<sup>28</sup> (1957) (trad. it. di Mario Carpitella, *La resistibile ascesa di Arturo Ui*, Torino, Einaudi, 1963).

Grass, Günter, *Die Blechtrommel*, Frankfurt a. M., Fischer, 1962 (trad. it. di Lia Seccia, *Il tamburo di latta*, Milano, Feltrinelli, 1974).

Hitler, Adolf, *Il Führer allo Sportpalast di Berlino. 30 Settembre 1942*, Roma, Sansini, 1942.

Hitler, Adolf, *Mein Kampf*, München, Zentralverlag der NSDAP, 2 voll., 1936<sup>225-226</sup> (ed. it. a c. di Giorgio Galli, *Il "Mein Kampf" di Adolf Hitler*, Milano, Kaos edizioni, 2002).

Hochhuth, Rolf, *Der Stellvertreter*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1988 (1963).



Kertész, Imre, *Essere senza destino*, Milano, Feltrinelli, 2005<sup>4</sup> (1999); (trad. dall'ed. tedesca *Roman eines Schicksallosen*, Berlin, Rowohlt Berlin, 1996).

Levi, Primo, *Se questo è un uomo. La tregua*, Torino, Einaudi, 1989.

Lind, Jakov, *Eine Seele aus Holz*, München-Zürich, Kanur, 1964.

Moers, Walter, *Adolf*, Frankfurt a. M., Eichborn, 1998.

Moers, Walter, *Adolf. Teil II*, Frankfurt a. M., Eichborn, 1999.

Moers, Walter, *Adolf. Der Bonker*, München, Piper, 2006.

Semprùn, Jorge, *La scrittura o la vita*, Parma, Guanda, 1996.

Spiegelman, Art, *Maus. A Survivor's Tale*, London, Penguin Books, 2003 (trad. it. di Cristina Previtali, *Maus*, Torino, Einaudi, 2000).

Weiss, Peter, *Die Ermittlung. Oratorium in 11 Gesängen*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1969 (trad. it. di Giorgio Zampa, *L'istruttoria. Oratorio in 11 canti*, Torino, Einaudi, 1967).

Wiesel, Elie, *Die Nacht*, Freiburg im Breisgau, Herder, 1996 (ed. or. *La Nuit*, Paris, Editions de Minuit, 1958).

### **Letteratura secondaria relativa a Edgar Hilsenrath (interviste comprese)**

Anonimo, „*Juden wurden wie ein rohes Ei behandelt*“, in “Novo”, 09.10.1998, 36, pp. 48-49.

Agoston, Gerty, *Ein Mörder in der Haut seines Opfers*, in “Sonntagsblatt Staatszeitung und Herold”, 15/16.5.1971.

Anders, Richard, *Der SS-Scherge macht den Juden*, in “Deutsche Zeitung”, 15.9.1977.

Arndt, Peter, *On the Awful German Fairy Tale: Breaking Taboos in Representations of Nazi Euthanasia and the Holocaust in Günter Grass's Die Blechtrommel, Edgar Hilsenrath's Der Nazi & der Friseur, and Anselm Kiefer's Visual Art*, in “The German Quarterly”, 75, 2002, 4, pp. 422-439.

Bashaw, Rita Barbara, *Witz at Work: The Comic and the Grotesque in Edgar Hilsenrath, Jakov Lind, and George Tabori*, Tesi di Dottorato, University of Minnesota, 2001.

Bjornstad, Jennifer, *Functions of Humor in German Holocaust Literature: Edgar Hilsenrath, Günter Grass and Jurek Becker*, Tesi di Dottorato, University of Wisconsin, 2001.

Böll, Heinrich, *Hans im Glück und Blut. Edgar Hilsenraths Roman 'Der Nazi und der Friseur'*, in “Die Zeit”, 9.12.1977; anche in Kraft, Thomas (a c. di), *Edgar Hilsenrath: Das Unerzählbare erzählen*, München, Piper, 1996, pp. 76-79.

Braun, Helmut (a c. di), *Verliebt in die deutsche Sprache. Die Odyssee des Edgar Hilsenrath. Begleitbuch zur Ausstellung in der Akademie der Künste, Berlin 2006*, Dittrich, Köln, 2005.

Braun, Helmut, *Ich bin nicht Ranek. Die Odyssee des Edgar Hilsenrath. Biografie*, Köln, Dittrich Verlag, 2006.

Brady, Charles A., *Ethnic Joke Syndrome Is Evident in 3 'Funnies'*, in "Buffalo Evening News", 24.4.1971.

Braese, Stephan, *Friseur Finkelstein hält eine Rede: Zur Zionismus-Kritik in Edgar Hilsenraths Der Nazi & der Friseur*, in Aa.Vv., *Jüdischer Almanach des Leo Baeck Institutes*, Frankfurt a. M., Jüdischer Verlag im Suhrkamp Verlag, 1997, pp. 97-106.

Braese, Stephan, *Wider den Mythos von deutsch-jüdischen Symbiose – Edgar Hilsenrath „Der Nazi & der Friseur“ (1977)*, in Id., *Die andere Erinnerung. Jüdische Autoren in der westdeutschen Nachkriegsliteratur*, Berlin, Philo Verlagsgesellschaft, 2001, pp. 429-484.

Brecheisen, Claudia, *Literatur des Holocaust: Identität und Judentum bei Jakov Lindt, Edgar Hilsenrath und Jurek Becker*, Tesi di Dottorato, Augsburg, 1993.

Courts, Gerd, *„Ich nehme mich nicht mehr ernst“: Hilsenrath über Lehrer, Juden, Freunde, Frauen.*, in "Kölner Stadt-Anzeiger", 19./20.1.1980.

Denes, Ivan, *Wirklichkeit und Wahnsinn*, in "Der Report", 20.10.1977.

Dietrich Dopheide, *Das Grotteske und der Schwarze Humor in den Romanen Edgar Hilsenraths*, Berlin, Weißensee 2000 (Tesi di Dottorato, Freie Universität Berlin, 2000).

Doerry, Martin; Hage, Volker, *„Schuldig, weil ich überlebte“*, in "Der Spiegel", 11.04.2005, 15, pp. 170-173.

Drewitz, Ingeborg, *Eine grausame Satire*, in "Der Tagesspiegel", 4.9.1977.

Eke, Norbet Otto, *Edgar Hilsenrath*, in S. Lillian Kremer (a c. di), *Holocaust Literature: An Encyclopedia of Writers and Their Work*, 2 voll., New York-London, Routledge, 2003, I, pp. 554-558.

Ernst, Christoph, *„Wer atmet, furzt auch mal“*, in "die tageszeitung", 11.9.1998.

Feibel, Thomas, *„Ich habe die Philosemiten erschreckt. Ich bin Außenseiter“*. Gespräch mit Edgar Hilsenrath, in "Frankfurter Rundschau", 15.9.1990 – con il titolo *„Ich bin Außenseiter, und ich gefalle mir in dieser Rolle“*, in "Allegemeine Jüdische Wochenzeitung", 18.10.1990.

Foster, Roy, *Unforgotten, unforgiven*, in "The Times Literary Supplement", 16.1.1976.

Frankenstein, Alfred, *Sonderbares Buch von Juden und Israel*, in "Israel Nachrichten", 12.9.1977.

Fuchs, Anne, *Edgar Hilsenrath's Poetics of Insignificance and the Tradition of Humor in German-Jewish Ghetto Writing*, in Id.; Krobb, Florian (a c. di), *Ghetto Writing: Traditional and Eastern Jewry in German-Jewish Literature from Heine to Hilsenrath*, Rochester, NY, Camden House, 1999, pp. 180-194.

Gerstenberger, Katharina; Pohland, Vera, *Der Wichser. Edgar Hilsenrath – Schreiben über den Holocaust, Identität und Sexualität*, in “Der Deutschunterricht”, 44, 1992, 3, pp. 74-91.

Gibbs, Wayne E., *The Change*, in “Courier-Post”, 21.4.1971.

Gilman, Sander L., *Jüdische Literaten und deutsche Literatur: Antisemitismus und die verborgene Sprache der Juden am Beispiel von Jurek Becker und Edgar Hilsenrath*, in “Zeitschrift für Deutsche Philologie”, 107, 1988, 2, pp. 269-294.

Heinz, Arnold L., *Erlösung im Bistro*, in “Frankfurter Allgemeine Zeitung”, 25.03.1997.

Hien, Ursula, *Gibt es denn hier in Deutschland Interesse von Literaturwissenschaftlern an dir?*, dattiloscritto non pubblicato, Berlin, Akademie der Künste, Edgar Hilsenrath Archiv, 790.

Horch, Hans Otto, *Grauen und Groteske. Zu Edgar Hilsenrath Romanen*, in »Wir tragen den Zettelkasten mit den Steckbriefen unserer Freunde«: Acta-Band zum Symposium »Beiträge jüdischer Autoren zur deutschen Literatur seit 1945«, Universität Osnabrück, vom 2.-5. 6. 1991, Stüben, Jens; Woessler, Wienfried; Loewy, Ernst (a. c. di), Darmstadt, Häusser, 1993, pp. 213-226.

Horch, Hans Otto, *Edgar Hilsenrath. Provokation der Erinnerungsrituale*, in Eke, Norbert Otto; Steinecke, Hartmut (a. c. di), *Shoah in der deutschsprachigen Literatur*, Berlin, Erich Schmidt, 2006, pp. 267-273.

Hornung, Werner, *Schwarzhumorig durch braune Jahre: Das literarische Filou Hilsenrath*, in “Basler Zeitung”, 17.9.1977.

Isani, Claudio, *Bitterer Fleiß*, in “Der Abend”, 15.8.1977.

Kartheuser, Bruno, *Edgar Hilsenrath: „Besser ein Dichter, als gar nichts“*, in “Krautgarten”, 9, 1990, 16, pp.14-15.

Konradt, Edith, *„Als deutscher Schriftsteller ist man sowieso ein Außenseiter“: Gespräch mit Edgar Hilsenrath*, in “Halbasien”, 5, 1995, 1, pp. 32-43.

Köppen, Manuel, *Holocaust und Unterhaltung. Eine Diskussion mit Edgar Hilsenrath, Michal Komar, Ursula Link-Heer, Egon Monk und Marcel Ophüls*, in Id. (a. c. di), *Kunst und Literatur nach Auschwitz*, pp. 107-112.

Kraft, Thomas (a. c. di), *Edgar Hilsenrath: Das Unerzählbare erzählen*, München, Piper, 1996.

Kramberg, Karl-Heinz, *Das zweite Leben des Judenmörders Max Schulz*, in “Süddeutsche Zeitung”, 15./16.10.1977.

Kumpfert, Olaf, *Unvollständig*, in “Tip”, 6, 11-24.11.1977, 23, pp. 28-29.

Lewy, Hermann, *Der Nazi, der Jude wird*, in “Allgemeine jüdische Wochenzeitung”, 18.11.1977.

- Margolies, Morris B., *Mass Murder and Other Villainy*, in "Kansas City Star", 5.2.1971.
- Marx, Hilde, *Einer von uns: Edgar Hilsenrath und sein „Nazi and the Barber“*, in "Aufbau", 27.8.1971.
- Miesen, Karl-Jürgen, *Max Schulz alias Itzig Finkelstein*, in "Rheinische Post", 20.8.1977.
- Mytze, Andreas.W., *Die Henkersatire. Gespräch mit dem jüdischen Autor Edgar Hilsenrath*, in "Nürnberger Nachrichten", 29.8.1977 – con il titolo *Präzedenfall der deutschen Literatur* anche in "Der Tagesspiegel", 31.8.1977.
- Nagel, Wolfgang, *Schon mal von diesem Hilsenrath gehört?*, in "Die Zeitmagazin", 29.9.1978, pp. 42-44.
- Neumann, Nikolaus, *Rasieren bitte, aber arisch*, in "Stern", 6.10.1977, 42, pp. 238-243.
- Raddatz, F.J., *Breitwandbuch*, in "Die Zeit", 29.9.1978.
- Rieger, Manfred, *Auf der Suche nach der verlorenen Schuld*, in "Frankfurter Rundschau", 1.4.1978.
- Rotzoll, Christa, *Die Massenmörder – satirisch*, in "Frankfurter Allgemeine Zeitung", 16.9.1977.
- Rumler, Fritz, *Max & Itzig*, in "Der Spiegel", 31, 22.8.1977, p. 35.
- Sautermeister, Gert, *Aufgeklärte Modernität – postmodernes Engagement: Edgar Hilsenraths Der Nazi & Der Friseur*, in »Wir tragen den Zettelkasten mit den Steckbriefen unserer Freunde«: Acta-Band zum Symposium »Beiträge jüdischer Autoren zur deutschen Literatur seit 1945«, Universität Osnabrück, vom 2.-5. 6. 1991, Jens Stüben, Wienfried Woesler, Ernst Loewy (a c. di), Darmstadt, Häusser, 1993, pp. 227-242.
- Schachtsiek-Freitag, Norbert, *SS-Scherge nimmt die Identität eines seiner 10.000 jüdischen Opfer an*, in "Tribüne", 16, 1977, 64, pp. 160-163.
- Schönfeld, Gerda Marie, *Als Nazi nach Israel. Die Würde der Opfer bleibt unangetastet*, in "Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt", 6.11.1977.
- Starkmann, Alfred, *Scherz mit dem Entsetzen und die Lesengewohnheiten der Briten*, in "Neue Zürcher Zeitung", 24.2.1976.
- Staudacher, Cornelia, *Der kleine König*, in "Die Zeit", 09.12.2004.
- Stenberg, Peter, *Memories of the Holocaust: Edgar Hilsenrath and the Fiction of Genocide*, in "Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte", 56, 1982, 2, pp. 277-289.
- Stenberg, Peter, *1946 Edgar Hilsenrath and Jakob Lind Meet at the Employment Office in Netanya, Palestine, Discuss Literature, and Contemplate Their Recent Past*, in Gilman, Sander L.; Zipes, Jack (a c. di), *Yale Companion to Jewish Writing and Thought in German Culture, 1096-1996*, New Haven, CT, Yale U.P., 1997, pp. 642-47.

Streiter, Cornelius, *Der Nazi und der Friseur*, in "Emuna/Israel Forum", 1977, 5-6, pp. 111-114.

Taylor, Jennifer, *Writing as Revenge: Jewish German Identity in Post-Holocaust German Literary Works: Reading Survivor Authors Jurek Becker, Edgar Hilsenrath and Ruth Klüger*, Ann Arbor, 1995 (Tesi di Dottorato, Cornell University, 1994).

Taylor, Jennifer, *Writing as Revenge: Reading Edgar Hilsenrath's Der Nazi und der Friseur as a Shoah Survivor's Fantasy*, in "History of European Ideas", 20, 1995, 1-3, pp. 439-44.

Zipes, Jack, "Operazioni" culturali tra ebrei e tedeschi, in Calabrese, Rita (a c. di), *Dopo la Shoah. Nuove identità ebraiche nella letteratura*, Pisa, Edizioni ETS, 2005, pp. 83-96.

Wagner, Marianne, *So wurde Schulz zu Finkelstein*, in "Saarbrücker Zeitung", 17.8.1977.

Wincelberg, Shimon, *...As Sheep To Do The Slaughter*, in "The Jerusalem Post Magazine", 30.7.1971.

### **Letteratura secondaria relativa a George Tabori (interviste comprese)**

Aa. Vv., *George Tabori. Macht kein Theater!*, "Du", 2001, 719.

Banchelli, Eva, „*Ein Fremdling unter Eingeborenen*“. *Zu George Taboris Reflexion über Interkulturelle Identität*, in Thum, Bernd; Keller, Thomas (a c. di), *Interkulturelle Lebensläufe*, Tübingen, Stauffenburg Verlag, 1998, pp. 315-324.

Bayerdörfer, Hans-Peter; Schönert, Jörg (a c. di), *Theater gegen das Vergessen. Bühnenarbeit und Drama bei George Tabori*, Tübingen, Niemeyer, 1997.

Becker, Peter von, *Herzl und Hitler*, in "Die Zeit", 15.5.1987.

Becker, Peter von, *Lieben und Lachen – Nach Auschwitz*, in "Theater heute", 1991, 6, pp. 28-31.

Becker, Peter von, *Diese große Lebensreise. Gespräch mit George Tabori*, in "Theater heute", 5, 1994, pp. 8-17.

Becker, Peter von, *Diese Stücke – ein Leben. Über George Tabori*, in Tabori, George, *Theaterstücke*, 2 voll., München, Carl Hanser, I, 1994, pp. VII-XXI.

Beer, Otto F., *Taboris theologischer Schwank*, in "Süddeutsche Zeitung", 24.6.1991.

Berghahn, Klaus L., "Hitler and His Jew": *Notes on George Tabori's Mein Kampf*, in Id., Hermand, Jost (a c. di), *Unmasking Hitler. Cultural representations of Hitler from the Weimar Republic to the Present*, Oxford-Berlin-New York, Peter Lang, 2005, pp. 193-211.

Blasberg, Cornelia, *Wie Erinnerung wirklich arbeitet. George Taboris Holocaust-Dramatik*, in Id.; Deiters, Franz-Josef, *Geschichtserfahrung im Spiegel der Literatur*, Tübingen, Stauffenburg, 2000, pp. 399-420.

Böhm, Gotthard, *Rattenfänger vom Alsergrund*, in "Bühne. Das österreichische Theatermagazin", 4, 1987, pp. 6-10.

Braese, Stephan, *Rückkehr zum Ort der Verbrechen: George Tabori in Deutschland*, in Kramer, Sven, *Das Politische im literarischen Diskurs*, Opladen, Westdeutscher Verlag, 1996, pp. 32-55.

Colberg, Klaus, *George Taboris stiller Kampf*, in "Neue Zürcher Zeitung", 12.5.1987.

Eke, Norbert Otto, *Das Schreckliche und das Komische. George Tabori und die Shoah*, in O'Dochartaigh, Pól (a. c. di), *Jews in German Literature since 1945: German-Jewish Literature?*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 2000, pp. 567-586.

Elsberg, Heinz, *'Die Kannibalen'*, in "Allgemeine jüdische Wochenzeitung", 26.12.1969.

Feinberg, Anat, *Embodied Memory: The Theatre of George Tabori*, Iowa City, University of Iowa Press, 1999.

Feinberg, Anat, *George Tabori*, München, DTV, 2003.

Fritsch, Sibylle, *'Nur im Gefühl liegt die Wahrheit'*, *Gespräch mit George Tabori*, in "Psychologie heute", 1994, 2, pp. 40-42.

Fritsch, Sibylle, *It's not my cup of tea*, in "Die deutsche Bühne", 9, 1997, pp. 10-12.

Gronius, Jörg W.; Kässens, Wend, *Tabori*, Frankfurt a. M., Athenäum, 1989.

Guerrero, Chantal, *George Tabori im Spiegel der deutschsprachigen Kritik*, Köln, Teiresias, 1999.

Haas, Birgit, *Das Theater des George Tabori: Vom Verfremdungseffekt zur Postmoderne*, Frankfurt a. Main, Peter Lang, 2000.

Hadomi, Leah, *The Historical and Mythical in Tabori's Plays*, in "Forum Modernes Theater", 1, 1993, pp. 3-6.

Henrichs, Benjamin, *„Ich werde 90 – ich habe es nicht verdient“*, in "Süddeutsche Zeitung", 19.5.2004.

Hoffmann, Michael, *Zur Aktualität einer Poetik des Erhabenen. Schiller, Hugo, Johnson, Tabori*, in "Weimarer Beiträge", 49, 2003, 2, pp. 202-218.

Hoffmann, Michael, *Provokation durch Farce und Grotteske. George Taboris „Kannibalen“ im Kontext des Auschwitz-Diskurses*, in "Zeitschrift für Deutsche Philologie", 123, 2004, pp. 232-245.

Höyng, Peter (a. c. di), *Verkörperter Geschichtsentwürfe: George Taboris Theaterarbeit*, Tübingen, Francke, 1998.

Karsch, Walther, *Menschenfleisch aus Rettung. „Die Kannibalen“ von George Tabori in der Werkstatt*, in "Der Tagesspiegel", 16.12.1989.

Kässens, Wend (a. c. di), *Der Spielmacher. Gespräche mit George Tabori*, Berlin, Wagenbach, 2004.

Kruntorad, Paul, *Eine Hitler-Farce*, in "Frankfurter Rundschau", 19.5.1987.

Kunne, Andrea, *Die Apokalypse als 'Farce' in George Taboris 'Mein Kampf'*, in Ibsch, Elrud; Ingen, Ferdinand van (a. c. di.), *Literatur und politische Aktualität*, Amsterdam, Atlanta, Rodopi, 1993, pp. 283-297.

Leiser, Erwin, *George Tabori*, in "Frankfurter Allgemeine Zeitung. Magazin", 9.10.1987.

Luft, Friedrich, *Schwarze Messe mit einer Gruppe aus dem Tartarus*, in "Die Welt", 15.12.1969.

Marschall, Brigitte, *Verstrickt in Geschichte(n): Im Würgegriff des Überlebenskampfes George Taboris*, in "Maske und Kothurn", 37, 1991, 1-4, pp. 311-325.

Michaelis, Rolf, *Ein Alptraumspiel. „Die Kannibalen“ – Europäische Erstaufführung in Berlin*, in "Frankfurter Allgemeine Zeitung", 15.12.1969.

Michaelis, Rolf, *Mahlzeit*, in "Theater heute", 2, 1970, pp. 10.

Michaelis, Rolf, *Ein begeisterungsfähiger Skeptiker. Gespräch mit George Tabori*, in "Theater heute", 6, 1976, pp. 29-33.

Müller, Christoph, *"Darf man denn das?"*, in "Die Zeit", 9.1.1970.

Neumann, Robert, *George Taboris „Die Kannibalen“*, in "Tribüne", 9, 1970, 33, pp. 3602-3606.

Ohngemach, Gundula, *George Tabori*, Frankfurt a. M., Fischer, 1989.

Id., *Die Wahrheit des Drehorgelspieler. 'Mein Kampf' von George Tabori*, in Richard Weber (a. c. di.), *Deutsches Drama der 80er Jahre*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1992.

Palm, Reinhard; Voss, Ursula, *„So viele Ichs, so viele Figuren...“*, in "Programmbuch", a. c. di Burgtheater Wien, 17, 30.4.1987, pp. 117-130.

Palm, Reinhard; Voss, Ursula, *„Es ist das große Welttheater, jedes Leben“*, *Gespräch mit George Tabori*, in "Theater heute", 7, 1987, pp. 24-26.

Raddatz, Fritz J., *Den Tod zu überlisten*, in "Die Zeit. Magazin", 13.11.1992.

Rothschild, Thomas, *Hitler in Wien*, in "Die deutsche Bühne", 7, 1987, pp. 28-30.

Scholz, Stefan, *Von der humanisierenden Kraft des Scheiterns. George Tabori – ein Fremdprophet in postmoderner Zeit*, Stuttgart, Kohlhammer, 2002.

Schulz, Georg-Michael, *George Tabori und die Shoah*, in Hans-Peter Bayerdörfer (a. c. di.), *Theatralia Judaica (II). Nach der Shoah. Israelisch-Deutsche Theaterbeziehungen seit 1949*, Tübingen, Niemeyer, 1996, pp. 148-163.

Seidenfaden, Ingrid, *Liebe für den Falschen*, in "Abendzeitung", 27.4.1987.

Strümpel, Jan (a c. di), *George Tabori*, "Text+Kritik", 1997, 133.

Strümpel, Jan, *Vorstellungen vom Holocaust. George Taboris Erinnerungs-Spiele*, Göttingen, Wallstein, 2000.

Sucher, Bernd, *Schlomo und Adolf im Blutgassen-Asyl*, in "Süddeutsche Zeitung", 8.5.1987.

Tabori, Ursula, *Der Begriff der Authentizität aus der Sicht eines Theatermannes. Ein Intensiv-Interviews und seine Auswertung*, dattiloscritto non pubblicato, Berlin, Akademie der Künste, George Tabori Archiv, 209, pp. 1-51.

Thuncke, Jörg, *Farce oder Volksstück? Eine Untersuchung der Theaterversion von Taboris 'Mein Kampf'*, in "Modern Austrian Literature", 26, 1993, 1, pp. 247-272.

Überman, Iwona, *Auschwitz im Theater der 'Peinlichkeit'. George Taboris Holocaust-Stücke im Rahmen der Theatergeschichte seit dem Ende der 60er Jahre*, München, Diss.-Verlag, 1995.

Voss, Ursula; Becker, Peter von, „*Solche Begegnungen habe ich mein Leben lang gefürchtet und mir gewünscht.*“ *Ein Gespräch mit George Tabori*, in "Theater heute", 1990, 5, pp. 17-18.

Weber, Rainer, *Ecce Schlomo*, in "Der Spiegel", 11.5.1987, pp. 273.

Weinzierl, Ulrich, *Die Möglichkeit einer unmöglichen Liebe*, in "Frankfurter Allgemeine Zeitung", 9.5.1987.

Welker, Andrea (a c. di.), *George Tabori. Dem Gedächtnis, der Trauer und dem Lachen gewidmet. Portraits*, Wien-Linz, Publikation PN° 1, 1994.

Wille, Franz, *Du sollst dir kein Bildnis machen?*, in "Theater heute", 1994, 5, pp. 1-5.

Witte, Karsten, „*Kasperl, Käfig und Kommerz*“. *Ein Gespräch mit George Tabori über seine Anfänge, die Emigration und die Filmarbeit*, in "Frankfurter Rundschau", 18.2.1986.

Zipes, Jack, *George Tabori and the Jewish Question*, in "Theater", 29, 1999, 2, pp. 98-107.

### **Saggi e opere di consultazione sulla Shoah e sul nazionalsocialismo**

Anonimo, *Hitlers „Mein Kampf“: Historiker fordert kommentierte Edition*, in "Focus Online", 16.7.2007, URL: [http://www.focus.de/wissen/bildung/Geschichte/hitlers-mein-kampf/aid\\_66801.html](http://www.focus.de/wissen/bildung/Geschichte/hitlers-mein-kampf/aid_66801.html).

Agamben, Giorgio, *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998.



Arendt, Hannah, *La banalità del male. Eichmann a Gerusalemme*, Milano, Feltrinelli, 2001 (ed. or. *Eichmann in Jerusalem. A Report on the Banality of Evil*, New York, Viking Press, 1963).

Brecht, Bertolt, *Über die Theatralik des Faschismus*, in Id., *Gesammelte Werke*, 20 voll., Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1968, XVI, *Schriften zum Theater* 2, pp. 558-568.

Dube, Christian, *Religiöse Sprache in Reden Adolf Hitlers. an Hand ausgewählter Reden aus den Jahren 1933-1945*, Norderstedt, Books on Demand, 2005 (tesi di dottorato; Christian-Albrechts-Universität zu Kiel).

Diner, Dan, *Negative Symbiose: Deutsche und Juden nach Auschwitz*, in "Babylon: Beiträge zur Jüdischen Gegenwart", 1986, 1, pp. 9-20.

Eaglestone, Robert, *Postmodernism and Holocaust Denial*, Cambridge, Icon Books, 2001.

Fest, Joachim, *Hitler. Una biografia*, Garzanti, 2005 (ed. or. *Hitler. Eine Biographie*. Frankfurt a. M., Propyläen 1973).

Frankl, Viktor E., *...trotzdem Ja zum Leben sagen. Ein Psychologe erlebt das Konzentrationslager*, München, Kösel, 1981<sup>5</sup> (1946), pp. 74-77; trad. it. di Nicoletta Schmitz Sipos, *Uno psicologo nei lager*, Milano, Edizioni Ares, 1967.

Friedländer, Saul, *Kitsch und Tod. Der Widerschein des Nazismus*, München, dtv, 1986.

Goldhagen, Daniel, *Hitler's Willing Executioners: Ordinary Germans and the Holocaust*, New York, Alfred A. Knopf, 1996; trad. it. di Enrico Basaglia, *I volenterosi carnefici di Hitler. I tedeschi comuni e l'Olocausto*, Milano, Mondadori, 1998.

Gordon Smith, David, *Putting Hitler Back On The Shelves: Should Germany Republish 'Mein Kampf'?*, in "SpiegelOnline International", 17.7.2007, URL: <http://www.spiegel.de/international/germany/0,1518,494891,00.html>.

Gutman, Israel (a c. di), *Encyclopedia of the Holocaust*, 4 voll., New York, Macmillan, 1990.

Hamann, Brigitte, *Hitler: gli anni dell'apprendistato*, Milano, TEA, 2001 (ed. or. *Hitlers Wien. Lehrjahre eines Diktators*, München, Piper, 1996).

Hannemann, Matthias, *Interview Horst Möller. Soll man „Mein Kampf“ edieren?*, in "Frankfurter Allgemeine Zeitung", 16.07.2007.

Hutman, Bill, *Nazis never made human-fat soap*, in "Jerusalem Post", 24.04.1990.

Kershaw, Ian, *'Der Hitler-Mythos'. Volksmeinung und Propaganda im Dritten Reich*, Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt, 1980 (ed. or. *The 'Hitler Myth'. Image and Reality in the Third Reich*, Oxford, Clarendon P., 1987).

Kershaw, Ian, *Hitler. 1889-1936*, Milano, Bompiani, 1999 (ed. or. *Hitler, 1889-1936: Hubris*, London, Allen Lane, 1998).

Kindt, Karl, *Der Führer als Redner*, Hamburg, Hanseatische Verlagsanstalt, 1934.

Klemperer, Victor, *LTI. Notizbuch eines Philologen*, Leipzig, Reclam, 2005<sup>21</sup> (1975); trad. it. di Paola Buscaglione, *LTI. La lingua del Terzo Reich: taccuino di un filologo*, Firenze, La Giuntina, 1998.

Laqueur, Walter (a c. di), *The Holocaust Encyclopedia*, New Haven-London, Yale U. P., 2001 (ed. it. a c. di Alberto Cavaglion, *Il dizionario dell'Olocausto*, Torino, Einaudi, 2004).

Levi, Primo, *I sommersi e i salvati*, Torino, Einaudi, 1991.

Mengaldo, Pier Vincenzo, *La vendetta è il racconto. Testimonianze e riflessioni sulla Shoah*, Torino, Bollati Boringhieri, 2007.

Mitscherlich, Alexander e Margarete, *Die Unfähigkeit zu trauern*, München, Piper, 1977 (1967).

Neander, Joachim, *The Danzig Soap Case: Facts and Legends around 'Professor Spanner' and the Danzig Anatomic Institute, 1944-1945*, in "German Studies Review", 29, 2006, 1, pp. 63-86.

Nolte, Ernst, *Die Vergangenheit, die nicht vergehen will. Eine Rede, die geschrieben, aber nicht gehalten werden konnte*, in "Frankfurter Allgemeine Zeitung", 6.6.1986.

Sofsky, Wolfgang, *Die Ordnung des Terrors: Das Konzentrationslager*, Frankfurt a. M., Fischer, 1999<sup>3</sup> (1997); trad. it. di Nicola Antonacci, *L'ordine del terrore. Il campo di concentramento*, Roma-Bari, Laterza, 1995.

Sullam Calimani, Anna-Vera, *I nomi dello sterminio*, Torino, Einaudi, 2001.

Traverso, Enzo, *Auschwitz e gli intellettuali. La Shoah nella cultura del dopoguerra*, Bologna, Il Mulino, 2004.

### **Saggi sull'antisemitismo**

Bein, Alex, *Die Judenfrage. Biographie eines Weltproblems*, Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt, 1980.

Benz, Wolfgang (a c. di), *Zwischen Antisemitismus und Philosemitismus – Juden in der Bundesrepublik*, Berlin, Metropol-Verlag, 1991.

Benz, Wolfgang, *Anti-Semitism Research*, in Goodman, Martin; Cohen, Jeremy; Sorkin, David (a c. di), *The Oxford Handbook of Jewish Studies*, Oxford, Oxford U. P., 2002, pp. 943-955.

Gilman, Sander L., *Jewish Self-Hatred. Anti-Semitism and the Hidden Language of the Jews*, Baltimore-London, The John Hopkins U. P., 1986.

Ginzler, Günther B. (a c. di), *Antisemitismus. Erscheinungsformen der Judenfeindschaft gestern und heute*, Bielefeld, Verlag für Wissenschaften und Politik, 1991.

Halbrainer, Heimo (a c. di), „*Feinbild Jude*“. *Zur Geschichte des Antisemitismus*, Graz, CLIO, 2003.

Hödl, Klaus, *Die Pathologisierung des jüdischen Körpers. Antisemitismus, Geschlecht und Medizin im Fin de Siécle*, Wien, Picus Verlag, 1997.

Jüdisches Museum der Stadt Wien (a c. di), *Die Macht der Bilder. Antisemitische Vorurteile und Mythen*, Wien, Picus Verlag, 1995.

Stern, Frank, *Im Anfang war Auschwitz. Antisemitismus und Philosemitismus im deutschen Nachkrieg*, Gerlingen, Bleicher, 1991.

### **Saggi sulla rappresentazione letteraria e artistica della Shoah e del nazionalsocialismo**

Aa.Vv., *Literatur und Holocaust*, „Text und Kritik“, 10, 1999, 144.

Agazzi, Elena, *La memoria ritrovata. Tre generazioni di scrittori tedeschi e la coscienza inquieta di fine Novecento*, Milano, Mondadori, 2003.

Angress, Ruth K., *Discussing Holocaust Literature*, URL: <http://motic.wiesenthal.com/resources/books/annual2/chap09.html>.

Appelfeld, Aaron, *Arte e Shoà*, in „La rassegna mensile di Israel“, 64, 2000, 2, pp. 135-154.

Atze, Marcel, „*Unser Hitler*“. *Der Hitler-Mythos im Spiegel der deutschsprachigen Literatur nach 1945*, Göttingen, Wallstein, 2003.

Bayerdörfer, Hans-Peter, *Avant propos: Theatergeschichte im Schatten der Shoah*, in Id. (a c. di.), *Theatralia Judaica (II), Nach der Shoah. Israelisch-deutsche Theaterbeziehungen seit 1949*, Tübingen, Niemeyer, 1996, pp. 1-26.

Berghahn, Klaus L., Hermand, Jost (a c. di), *Unmasking Hitler. Cultural representations of Hitler from the Weimar Republic to the Present*, Oxford-Berlin-New York, Peter Lang, 2005.

Braese, Stephan, *Das teure Experiment. Satire und NS-Faschismus*, Opladen, Westdeutscher Verlag, 1996.

Braese, Stephan; Gehle, Holger; Kiesel, Doron; Loewy, Hanno (a c. di), *Deutsche Nachkriegsliteratur und der Holocaust*, Frankfurt am Main-New York, Campus, 1998.

Braese, Stephan (a c. di), *In der Sprache der Täter. Neue Lektüren deutschsprachiger Nachkriegs- und Gegenwartsliteratur*, Opladen - Wiesbaden, Westdeutscher Verlag, 1998.

Braese, Stephan, *Die andere Erinnerung. Jüdische Autoren in der westdeutschen Nachkriegsliteratur*, Berlin, Philo Verlagsgesellschaft, 2001.

Braham, Randolph L. (a c. di), *Reflections of the Holocaust in Art and Literature*, New York, Columbia U.P., 1990.

Calabrese, Rita (a c. di), *Dopo la Shoah. Nuove identità ebraiche nella letteratura*, Pisa, Edizioni ETS, 2005.

Celan, Paul, *Der Meridian. Rede anlässlich der Verleihung des Georg-Büchener-Preises. Darmstadt, am 22. Oktober 1960*, in Id., *Gesammelte Werke*, a c. di J. Wertheimer, 7 voll., Frankfurt a. M., Suhrkamp, III (*Prosa. Reden*), 2000<sup>2</sup>, pp. 187-202; trad. it. *Il meridiano. Discorso in occasione del conferimento del Premio Georg Büchner. Darmstadt, 22 Ottobre 1960*, in Giuseppe Bevilacqua (a c. di), *Celan. La verità della poesia. Il meridiano e altri scritti in prosa*, Torino, Einaudi, 1993, pp. 3-22.

Cohen, Robert, *Identitätspolitik als politische Ästhetik. Peter Weiss' Ermittlung im amerikanischen Holocaust-Diskurs*, in Baer, Ulrich, *Niemand Zeuget für den Zeugen*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 2000, pp. 156-172.

Costazza, Alberto (a c. di), *Rappresentare la Shoah*, Milano, Cisalpino, 2005.

Eaglestone, Robert, *Postmodernism and Holocaust Denial*, Cambridge, Icon Books, 2001.

Eke, Norbert Otto; Steinecke, Hartmut (a c. di), *Shoah in der deutschsprachigen Literatur*, Berlin, Erich Schmidt, 2006.

Ezrachi, Sidra Dekoven, *By Words Alone: The Holocaust in Literature*, Chicago, University of Chicago Press, 1980.

Fabritz, Christian, *Johannes Bobrowskis Schreiben nach der Shoah. Der Roman „Levins Mühle“*, in "Text + Kritik", 1995, 165, pp. 74-79.

Feuchert, Sascha (a c. di), *Holocaust-Literatur. Auschwitz*, Stuttgart, Reclam 2000.

Friedman, Saul S. (a c. di), *Holocaust Literature. A Handbook of Critical, Historical and Literary Writings*, Westport, Connecticut-London, Greenwood Press, 1993.

Frölich, Margrit; Loewy, Hanno; Steinert, Heinz, *Lachen über Hitler - Auschwitz Gelächter? Filmkomödie, Satire und Holocaust*, München, Edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag, 2003.

Fuchs, Anne, *A Space of Anxiety. Dislocation and Abjection in Modern German-Jewish Literature*, Amsterdam-Atlanta, GA, Rodopi, 1999.

Grass, Günther, *Schreiben nach Auschwitz. Frankfurter Poetik Vorlesung*, in Id., *Werkausgabe*, a c. di Volker Neuhaus, Daniela Hermes, 16 voll., Göttingen, Steide, XVI (*Essays und Reden III*), 1997, pp. 235-256.

Heidelberger-Leonard, Irene (a c. di), *Jurek Becker*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1992.

Feinberg, Anat, *Wiedergutmachung im Programm. Jüdisches Schicksal im deutschen Nachkriegsdrama*, Köln, Prometh, 1988.

Friedlander, Saul (a c. di), *Probing the Limits of Representation: Nazism and the 'Final Solution'*, Cambridge, MA, Harvard U.P., 1993.

- Gilman, Sander L.; Steinecke, Hartmut (a c. di), *Deutsch-jüdische Literatur der Neunziger Jahre. Die Generation nach der Shoah. Beiträge des Internationalen Symposions 26.-29. November 2000 im Literarischen Colloquium Berlin-Wannsee*, Berlin, Erich Schmidt, 2002.
- Huyssen, Andreas, *Unbewältigte Vergangenheit – Unbewältigte Gegenwart*, in Grimm, Reinhold; Hermand, Jost (a c. di), *Geschichte im Gegenwartsdrama*, Stuttgart-Berlin-Köln, Kohlhammer, 1976, pp. 39-53.
- Ibsch, Elrud, *Die Shoah erzählt: Zeugnis und Experiment in der Literatur*, Tübingen, Niemeyer, 2004.
- Isser, Edward R., *Stages of Annihilation: Theatrical Representations of the Holocaust*, Teaneck, N.J., Faireleigh Dickinson U. P., 1997.
- Kertész, Imre, *Dossier K. Eine Ermittlung*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 2006.
- Kertész, Imre, *Wem gehört Auschwitz?*, in "Die Zeit", 19.11.1998.
- Kertész, Imre, *Der Holocaust als Kultur*, in "Sinn und Form", 46, 1994, 4, pp. 561-570.
- Kiedaisch, Petra, *Lyrik nach Auschwitz? Adorno und die Dichter*, Stuttgart, Reclam, 1995.
- Klüger, Ruth, *Missbrauch der Erinnerung: KZ-Kitsch*, in Id., *Von hoher und niedriger Literatur*, Göttingen, Wallstein, 1996, pp. 29-44.
- Köppen, Manuel (a c. di), *Kunst und Literatur nach Auschwitz*, Berlin, Erich Schmidt, 1993.
- Köppen, Manuel; Scherpe, Klaus R. (a c. di), *Bilder des Holocaust. Literatur – Film – Bildende Kunst*. Köln-Weimar-Wien, Böhlau, 1997.
- Kramer, Sven, *Auschwitz im Widerstreit. Zur Darstellung der Shoah in Film, Philosophie und Literatur*, Wiesbaden, Deutscher Universitätsverlag, 1999.
- Krankenhagen, Stefan, *Auschwitz darstellen. Ästhetische Positionen zwischen Adorno, Spielberg und Walser*, Köln-Weimar-Wien, Böhlau, 2001.
- Kremer, Lillian S., (a c. di), *Holocaust Literature: An Encyclopedia of Writers and Their Work*, 2 voll., New York-London, Routledge, 2003.
- Lang, Berel (a c. di), *Writing and the Holocaust*, New York, Holmes and Meier, 1988.
- Langer, Lawrence L., *The Holocaust and the Literary Imagination*, New Haven - London, Yale U.P., 1977.
- Lanzmann, Claude, *Ihr sollt nicht weinen. Einspruch gegen „Schindlers Liste“*, in "Frankfurter Allgemeine Zeitung", 05.03.1994.
- Lorenz, Dagmar C. G., *Verfolgung bis zum Massenmord : Holocaust-Diskurse in deutscher Sprache aus der Sicht der Verfolgten*, New York, Lang, 1992.

Pfefferkorn, Eli, *Fractured Reality and Conventional Forms in Holocaust Literature*, in "Modern Language Studies", 16, 1986, 1, pp. 88-99.

Reich-Ranicki, Marcel, *Roman vom Ghetto*, in Id. *Entgegnung. Zur deutschen Literatur der siebziger Jahre*, Stuttgart, DVA, pp. 251-254 (anche in Heidelberger-Leonard Irene (a c. di), *Jurek Becker*, Frankfurt a. Main, Suhrkamp, 1992, pp. 133-136).

Schirrmacher, Frank (a c. di), *Die Walser-Bubis-Debatte. Eine Dokumentation*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1999.

Schlant, Ernestine, *Die Sprache des Schweigens. Die deutsche Literatur und der Holocaust*, München, Beck, 2001 (ed. or. *The Language of Silence. West German Literatur and the Holocaust*, New York-London, Routledge, 1999).

Semprún, Jorge; Wiesel, Elie, *Tacere è impossibile. Dialogo sull'Olocausto*, Parma, Guanda, 1996.

Skloot, Robert, *The Darkness we Carry: The Drama of the Holocaust*, Madison, WI, University of Wisconsin Press, 1988.

Sossi, Federica, *Nel crepaccio del tempo*, Milano, Marcos y Marcos, 1998.

Steinecke, Hartmut, *Schreiben von der Shoah in der Deutsch-Jüdischen Literatur der „zweiten Generation“*, in "Zeitschrift für deutsche Philologie", Sonderheft zum Band 123, *Literatur und Geschichte. Neue Perspektiven*, a c. di Hoffmann, Michael; Steinecke, Hartmut, 2004.

Steiner, George, *Das lange Leben der Metaphorik: Ein Versuch über die 'Shoah'*, in "Akzente: Zeitschrift für Literatur", 34, 1987, 3, pp. 194-212.

Stein, Peter, "Darum mag falsch gewesen sein, nach Auschwitz ließe kein Gedicht mehr sich schreiben". (Adorno) *Widerruf eines Verdikts? Ein Zitat und seine Verkürzung*, in: "Weimarer Beiträge", 42, 1996, 4, pp. 485-508.

Young, James Edward, *Beschreiben des Holocaust. Darstellung und Folgen der Interpretation*, Frankfurt a. M., Jüdischer Verlag, 1992 (ed. or. *Writing and Rewriting the Holocaust. Narrative and the Consequences of Interpretation*, Bloomington, Indiana U. P., 1988).

Wiesel, Elie, *The Holocaust as Literary Inspiration*, in Id., Dawidowicz, Lucy; Rabinowitz, Dorothy; McAfee Brown, Robert, *Dimensions of the Holocaust*, Evanston (IL), North Western U. P., 1994<sup>2</sup> (1977).

Wiesel, Elie, *Some questions that remain open*, in Cohen, Asher; Gelber, Joav; Wardi, Charlotte (a c. di), *Comprehending the Holocaust. Historical and Literary Research*, Frankfurt a. M.-Bern-New York, Peter Lang, 1988, pp. 9-20.

Wiesel, Elie, *Art and the Holocaust: Trivializing Memory*, in "The New York Times", 11.6.1989.

**Saggi sull'umorismo, sul grottesco e sul riso in relazione alla Shoah, al nazionalsocialismo e alle loro rappresentazioni artistiche.**

Benigni, Roberto, *Il mio film "sdrammatico"*, in "Corriere della sera", 19.12.1997.

Berman Montresor, Jaye, *Parodic Laughter and The Holocaust*, in "Studies in American Jewish Literature", 12, 1993, pp. 126-133.

Cory, Mark, *Comedic Distance in Holocaust Literature*, in "Journal of American Culture", 18, 1995, 1, pp. 35-40.

Dahlke, Birgit, *Lachverbote. Veränderte Erzählungsstrategien in Literatur und Film über den Massenmord an Juden*, in Braun, Michael (a c. di), *Tabu und Tabubruch in Literatur und Film*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2007, pp. 69-84.

Danimann, Franz, *Flüsterwitze und Spottgedichte unterm Hakenkreuz*, Wien, Ephelant, 2001.

Des Pres, Terrence, *Holocaust Laughter?*, in Berel Lang (a c. di), *Writing and the Holocaust*, op. cit., pp. 216-233.

Dundes, Alan; Hauschild, Thomas, *Auschwitz Jokes*, in "Western Folklore", 52, 1983, 4, pp. 249-260.

Frölich, Margrit; Loewy, Hanno; Steinert, Heinz (a c. di), *Lachen über Hitler – Auschwitz Gelächter? Filmkomödie, Satire und Holocaust*, München, Edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag, 2003.

Fusco, Maria Pia, *Il mio Olocausto alla Benigni*, in "La Repubblica", 10.05.1998.

Gilman, Sander L., *Is Life Beautiful? Can the Shoah Be Funny? Some Thoughts on Recent and Older Films*, in "Critical Inquiry", 26, 2000, 2, pp. 279-308.

Gilman, Sander L., *The First Comic Film About the Shoah*, in Id., *Jewish Frontiers. Essays on Bodies, Histories, and Identities*, New York, Palgrave Macmillan, 2003, pp. 35-92.

Hanfstaengl, Ernst, *Hitler in der Karikatur der Welt. Tat gegen Tinte. Ein Bildsammelwerk*, Carl Rentsch, 1993; trad. it. di Luigi Garzone, *Hitler in caricatura. La satira sul Führer raccolta e commentata dal suo partito*, Roma, manifestolibri, 2003.

Levy, Dani, *Mein Führer. Die wirklich wahrste Wahrheit über Adolf Hitler*, a c. di Michael Töteberg, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 2007.

Linke, Uli; Dundes, Alan, *More on Auschwitz Jokes*, in "Folklore", 99, 1988, pp. 3-10.

Lipman, Steve, *Laughter in Hell. The Use of Humor during the Holocaust*, Northvale, NJ-London, Jason Aronson, 1993.

Naumann, Uwe, *Zwischen Tränen und Gelächter. Satirische Faschismuskritik 1933 bis 1945*, Pahl-Rugenstein, Köln, 1983.

Nieraad, Jürgen, *Engagement als ästhetische Radikalität. Shoah-Literatur: zwischen Gelächter und Schweigen*, in "Poetica", 28, 1996, 3-4, pp. 408-431.

Ovadia, Moni, *Divertiti Roberto, da oggi sei ebreo honoris causa*, in "Il Corriere della Sera", 19.12.1997.

Serra, Michele, *Con Benigni a vedere Benigni*, in "La Repubblica", 19.12.1997.

Steinlein, Rüdiger, *Das Furchtbare lächerlich? Komik und Lachen in Texten der deutschen Holocaust-Literatur*, in Köppen, Manuel (a c. di), *Kunst und Literatur nach Auschwitz*, Berlin, Erich Schmidt, 1993, pp. 97-112.

Wiener, Ralph, *Gefährliches Lachen. Schwarzer Humor im Dritten Reich*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1994.

### **Altri saggi e raccolte sull'umorismo, sul grottesco e sul riso**

Aa. Vv., *Oy Vey! The Things They Say. A Book of Jewish Wit*, Kansas City, Andrews and Mc Meal, 1994.

Bachtin, Michail *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Torino, Einaudi, 1982<sup>3</sup> (1979).

Ben-Amos, Dan, *The 'Myth' of Jewish Humor*, in "Western Folklore", 32, 1973, pp. 112-131.

Bergson, Henri, *Il riso. Saggio sul significato del comico*, Milano, Rizzoli, 1961 (ed. or. *Le rire. Essai sur la signification du comique*, 1900).

Cohen, Sarah Blacher (a c. di), *Jewish Wry. Essays on Jewish Humor*, Bloomington, Indiana U. P., 1987.

Fölkel, Ferruccio (a c. di), *Storielle ebraiche*, Milano, Rizzoli, 1988.

Fölkel, Ferruccio (a c. di), *Nuove storielle ebraiche*, Milano, Rizzoli, 1990.

Francescato, Donata, *Ridere è una cosa seria. L'importanza della risata nella vita di tutti i giorni*, Milano, Arnoldo Mondadori, 2002.

Freud, Sigmund, *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, Frankfurt a. M., Fischer, 1960, p. 41; trad. it. di Pietro L. Segre, *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, Roma, Newton Compton, 2004<sup>3</sup> (1976).

Grotjahn, Martin, *Jewish Jokes and their Relation to Masochism*, in Mendel, Werner (a c. di), *A Celebration of Laughter*, Los Angeles, Mara, 1970, pp. 135-142.

Heidsieck, Arnold, *Das Grotteske und das Absurde im modernen Drama*, Stuttgart-Berlin-Köln, Kohlhammer, 1971<sup>2</sup> (1969).

Hellenthal, Michael, *Schwarzer Humor. Theorie und Definition*, Essen, Die Blaue Eule, 1989.



- Jurzik, Renate, *Der Stoff des Lachens. Studien über Komik*, Frankfurt-New York, Campus, 1985.
- Kayser, Wolfgang *Das Grotteske in Malerei und Dichtung*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1960,
- Landmann, Salcia, *Der jüdische Witz, Soziologie und Sammlung*, Olten-Freiburg im Breisgau, Walter-Verlag, 1960.
- Landy, Francis, *Humor in the Bible*, in "The Jewish Quarterly", 28, 1980, 1, pp. 13-19.
- Levin, Harry, *Veins of Humor*, Cambridge, MS, Harvard U. P., 1972.
- Loewenthal, Elena, *Un'aringa in paradiso. Enciclopedia della risata ebraica*, Milano, Baldini Castoldi Dalai, 1997.
- Meghnagi, David, *La figura dell'ebreo e dell'antisemita nello humour ebraico*, in Cesare Leporini (a c. di), *Ebraismo e antiebraismo: immagine e pregiudizio*, Firenze, Giuntina, 1989, pp. 3-9.
- Nusser, Peter (a c. di), *Schwarzer Humor*, Stuttgart, Reclam, 1987.
- Ouaknin, Marc-Alain; Rotnemer, Dory, *Così giovane e già ebreo. Umore yiddish*, a c. di Moni Ovadia, Milano, Piemme, 2003.
- Ovadia, Moni, *L'ebreo che ride*, Torino, Einaudi, 1998.
- Ovadia, Moni, *Ride bene chi ride ebreo*, in Fontana, Laura; Giovagnoli, Giorgio (a c. di), *I nemici sono gli "altri". Convegno sull'Olocausto*, Firenze, Giuntina, 1999, pp. 183-188.
- Ovadia, Moni, *Oylem Goylem. Il mondo è scemo*, Torino, Einaudi, 2005.
- Ovadia, Moni, *Contro l'idolatria*, Torino, Einaudi, 2005.
- Palmieri, Franco, *Ridere per vivere. Storia, storielle e lessico del mondo yiddish scomparso nella Shoah tra Nazismo e Bolscevismo*, Milano, Edizioni Ares, 1999.
- Pietzcker, Carl, *Das Grotteske*, in "Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte", 45, 1971, 2, pp. 197-211.
- Pirandello, Luigi, *L'umorismo*, Roma, Newton Compton, 1993, (1908).
- Preisendanz, Wolfgang; Warning, Rainer (a c. di), *Das Komische*, München, Fink, 1976.
- Raskin, Richard, *God Versus Man in a Classical Jewish Joke*, in "Judaism", 40, 1991, 1, pp. 39-51.
- Reik, Theodor, *Jewish Wit*, New York, Gamut Press, 1962.
- Rosten, Leo, *The joys of Yiddish*, New York, McGraw-Hill, 1968.

Saper, Bernard, *Since When Is Jewish Humor Not Anti-Semitic?*, in Avner Ziv; Anat Zajdman, (a c. di), *Semites and stereotypes*, Westport, Greenwood Press, 1993, pp. 71- 86.

Schoffman, Stuart, *What Makes Jews Laugh?*, in “The Jerusalem Report”, 6, 1990, pp. 46-49.

Thomson, Philip, *Funktionen des Grotesken*, in Otto Best (a c. di), *Das Groteske in der Dichtung*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1980, pp. 103-115; orig. Thomson, Philip, *Functions and Purpose of the Grotesque*, in Id., *The Grotesque*, London, Methuen, 1972, pp. 58-70.

Torberg, Friedrich, *Wai geschrien! Oder Salcia Landmann ermordet den jüdischen Witz*, in “Der Monat”, 14, 1961, 157, pp. 48-65.

Ziv, Avner, *Jewish Humor*, in *Encyclopaedia Judaica Year Book 1986/7*, Lambda Pub Inc., 1986, pp. 53-68.

Ziv, Avner; Zajdman, Anat, (a c. di), *Semites and stereotypes*, Westport, Greenwood Press, 1993.

### **Altre opere di riferimento**

Aa. Vv., *Meyers Enzyklopädisches Lexikon*, 29 voll., Mannheim-Wien-Zürich, Bibliographisches Institut, 1980.

Adorno, Theodor W., *Kulturkritik und Gesellschaft*, in Id., *Gesammelte Schriften*, a c. di Tiedemann, Rolf, 20 voll., Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1977, X, 1, (*Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*) pp. 11-30; trad. it. di C. Mainoldi, *Critica della cultura e società*, in *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, Torino, Einaudi, 1972 (1955), pp. 3-22.

Adorno, Theodor W., *Negative Dialektik*, in Id., *Gesammelte Schriften*, op. cit., VI (*Negative Dialektik; Jargon der Eigentlichkeit*), 1973, pp. 7-412; ed. it. a c. di Stefano Petrucciani, *Dialettica negativa*, Torino, Einaudi, 2004.

Bauer, Matthias, *Der Schelmenroman*, Stuttgart-Weimar, Metzler, 1994.

Benjamin, Walter, *Literaturgeschichte und Literaturwissenschaft*, in Id., *Gesammelte Schriften*, a c. di Tiedemann, Rolf; Schweppenhäuser, Hermann, 7 voll., Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1991, III, (*Kritiken und Rezensionen*), pp. 283-290.

Borchmeyer, Dieter; Žmegač, Viktor, *Moderne Literatur in Grundbegriffen*, Tübingen, Niemeyer, 1994<sup>2</sup> (1987).

Cohn-Sherbok, Dan, *Ebraismo*, Milano, San Paolo, 2000.

Cuddon, J. A., *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, London, Penguin, 1999.

Dürrenmatt, Friedrich, *Theaterprobleme*, Zürich, Verlag der Arche, 1962.

Goodman, Martin; Cohen, Jeremy; Sorkin, David (a c. di), *The Oxford Handbook of Jewish Studies*, Oxford, Oxford U. P., 2002.

Mack, Gerhard, *Die Farce. Studien zur Begriffbestimmung und Gattungsgeschichte in der neueren deutschen Literatur*, München, Fink, 1989.

Scweikle, Günther e Irmgard (a c. di), *Metzler Literaturlexikon. Begriffe und Definitionen*, Stuttgart, Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1990<sup>2</sup>.

## Indice

<b>Introduzione</b> .....	7
<b>1. Riso e Shoah: una relazione impossibile?</b> .....	15
1.1. Dei diversi tipi di riso.....	15
1.2. Quel riso che deriva dalla tradizione dell'umorismo ebraico .....	19
1.3. Riso e letteratura della Shoah: un altro problema ovvero un sotto-problema.....	28
1.3.1. Che cos'è la "letteratura della Shoah"?.....	29
1.3.2. Come rappresentare la Shoah? In principio fu Adorno.....	33
1.3.3. L'"etichetta dell'Olocausto" .....	46
1.3.4. Edgar Hilsenrath, George Tabori e l'inizio di un nuovo discorso letterario della Shoah .....	48
<b>2. Edgar Hilsenrath: <i>Der Nazi &amp; der Friseur</i> e il protagonista grottesco che visse due volte</b> .....	59
2.1. Origini di un romanzo scomodo.....	59
2.2. Max Schulz si presenta .....	61
2.3. Antisemitismo vecchio e nuovo .....	66
2.4. Nazionalsocialismo da ridere? .....	90
2.5. Riso e orrore.....	104
2.5.1. La Shoah vista attraverso la prospettiva (inaffidabile) del carnefice.....	104
2.5.2. L'anima grottesca del romanzo .....	116
2.6. La tradizione (rivisitata) dell'umorismo ebraico .....	126
2.7. Funzioni del riso.....	131
2.7.1. Il lettore è chiamato in causa.....	131
2.7.2. Una nuova via: alla ricerca di un pubblico e della sua attenzione .....	134
2.7.3. Per una nuova consapevolezza critica del lettore.....	137
2.7.4. Forme ed esiti della derisione .....	141
2.7.5. Quel riso che nasce dal grottesco.....	145
<b>3. Il <i>Mein Kampf</i> di George Tabori, ovvero: la provocazione del <i>Witz</i></b> .....	149
3.1. Forestiero ovunque.....	149
3.2. Una singolare amicizia.....	152
3.3. "Hitler and His Jew": tra farsa, parodia, <i>Witz</i> e umorismo ebraico .....	165
3.4. L'ombra lunga della Shoah: dove il riso non arriva.....	187
3.5. Funzioni di umorismo e riso .....	194
3.5.1. George Tabori: "Ich habe ihn besiegt" .....	195
3.5.2. Schlomo Herzl: "Die Welt zu erobern, ein goiischer Spaß" .....	200
3.5.3. Il pubblico che ascolta e ride.....	206
<b>4. Conclusione</b> .....	215
<b>Bibliografia</b> .....	221