

ARTE E MEMORIA.
LA TESTIMONIANZA ARTISTICA DELLA DEPORTAZIONE

Anna Paola Bellini

Abstracts

Il saggio propone un'analisi comparativa tra le dichiarazioni di artisti deportati – alcuni dei quali sopravvissuti – che sono riusciti a produrre dei disegni, durante la detenzione nei campi nazisti. Alcuni tra loro hanno dichiarato di aver prodotto per un bisogno artistico, più che testimoniale. Il confronto tra due di queste tesi ci porterà a rimettere in questione le categorie estetiche e a domandarci quale sia lo statuto di queste testimonianze grafiche di uno degli eventi più noti della storia dell'uomo.

This paper proposes a comparative analysis between the different theses of deported artists (some of whom survived) who managed to produce drawings during their detention in the Nazi's camps. Some of them said they drew for an artistic, rather than a testimonial need. The comparison between two of these arguments will lead us to question aesthetics categories and status of these graphic testimonies of one of the best known events in human history.

Parole chiave
Campi nazisti, disegni, memoria, arte

Contatti
apaola.bellini@gmail.com

1. La classificazione dei campi e le condizioni dei prigionieri

Tra il 1933 e il 1945, in tutta Europa, si assiste alla creazione di centri di detenzione di massa.¹ Si tratta della messa in atto della politica nazista di esclusione sistematica, che si basa sull'allontanamento di una parte del corpo sociale dal resto della popolazione. Alla base di tali politiche di segregazione possono essere rintracciate diverse ragioni, di carattere etnico-razziale, politico ed economico.

Nelle pagine che seguono lasceremo da parte le ragioni e le eventuali considerazioni sulle cause e gli scopi della creazione di questi centri detentivi, per soffermarci sui disegni realizzati in tale contesto e analizzare le dichiarazioni fatte dai sopravvissuti.

All'interno dei campi di deportazione, molti prigionieri hanno avuto la possibilità di produrre, spesso a rischio della loro vita, delle opere artistiche e delle opere grafiche clandestine.² Nella prima categoria

¹ La creazione di centri di detenzione di massa, e in particolare dei campi di concentramento, non è una caratteristica esclusiva della politica nazista. L'utilizzo di centri di questo tipo, infatti, viene fatto risalire al XIX secolo. A questo riguardo si veda B. BANCHI, *I primi campi di concentramento – Testimonianze femminili da Cuba, dalle Filippine e dal Sud Africa (1896-1906)*, in «DEP – Deportate, Esuli e Profughe. Rivista telematica di studi sulla memoria femminile», vol. 1, Università Ca' Foscari, Venezia 2004.

² All'interno di M.S. COSTANZA, *The Living Witness. Art in the Concentration Camps and Ghettos*, The Free Press, New York 1982, alla pagina 21, l'autrice distingue tre categorie di produzioni artistiche: quelle fatte su commissione, le clandestine e quelle che non rappresentano l'esperienza nei campi. Abbiamo ommesso quest'ultima categoria poiché fa riferimento alle produzioni fatte all'interno dei ghetti o dei campi di transito.

riuniamo tutte quelle produzioni che sono state fatte su commissione. Durante la loro detenzione, infatti, ad alcuni artisti fu affidato, dai nazisti stessi, il compito di produrre dipinti e/o disegni da inviare alle loro famiglie o da esporre.³ Un esempio pratico proviene dal campo di Auschwitz (in Polonia) dove nel 1941, grazie ad uno dei prigionieri,⁴ fu allestito un vero e proprio museo in cui venivano esposti oggetti d'arte confiscati ai prigionieri ed anche lavori (ceramiche, quadri, sculture di metallo, ecc.) prodotti dai prigionieri stessi.

Nelle opere clandestine, invece, includiamo tutte quelle produzioni grafiche che sono state realizzate di nascosto: è su questa seconda categoria che intendiamo soffermarci. Si tratta di artisti – ma non solo – che, pur di recuperare carta e matita per poter creare, hanno messo a repentaglio la loro stessa vita. Come vedremo, queste testimonianze grafiche ci permettono di porci delle domande che spaziano dalla filosofia dell'arte alla storia, senza dimenticare l'antropologia e la storia dell'arte.

Prima di entrare nel merito della questione, però, è necessario chiarire il contesto di produzione di queste creazioni, per sottolinearne il carattere straordinario. Come accennato in precedenza, si tratta di campi di prigionia – e non solo – organizzati in maniera sistematica a partire dal 1933.⁵

All'interno dei campi i deportati hanno vissuto esperienze che vanno al di là dell'ordinario e dell'immaginabile. Ridurre una tale esperienza ad un vissuto unico ed omogeneo significherebbe privarlo di ogni complessità e singolarità. Come ha sottolineato Christophe Cognet, regista e documentarista francese che si occupa di creazione e produzione di memoria, «ogni campo di concentramento, ogni complesso concentrazionario ha una storia a sé, irriducibile a quella degli altri. Allo stesso modo, ogni destino, ogni storia individuale vissuta in questi luoghi, è stata unica ed incomparabile poiché le regole stesse che reggevano questo universo erano in costante evoluzione».⁶

Lo storico Joël Kotek ha dedicato un saggio alla classificazione dei campi.⁷ In questo testo Kotek specifica, innanzitutto, cosa intende per campo: «un terreno equipaggiato rapidamente e sommariamente (su un terreno vuoto, in una vecchia fabbrica, in una miniera, ecc.), nella maggior parte dei casi chiuso ermeticamente, in cui vengono raggruppati in massa, in condizioni precarie e con poco riguardo per i loro diritti elementari, degli individui o delle categorie di individui considerati pericolosi o nocivi».⁸ Poi procede suddividendo i campi.

Nel primo gruppo vi sono i campi d'internamento, il cui scopo è l'isolamento provvisorio degli individui considerati pericolosi. In questi luoghi non viene effettuato nessun lavoro forzato: la loro funzione

³ Per approfondire questo argomento, si veda J. BLATTER, S. MILTON, *Art of Holocaust*, Routledge, New York 1981, ma anche la raccolta di disegni prodotti durante la detenzione nei campi di concentramento: A. BENVENUTI, *K.L. Disegni degli internati nei campi di concentramento nazifascisti*, Becco Giallo, Padova 2015. Si veda, inoltre, C. COGNET, L. RICHARD, *Boris Taslitzky. Dessins faits à Buchenwald*, Biro, Parigi 2009 e il catalogo d'esposizione delle opere di Zoran Mušič, *Zoran Mušič. Nous ne sommes pas les derniers*, Edition Alors Hors Du Temps / Musée de Marseille, Marsiglia 2003.

⁴ Si tratta di Franciszek Targosz, artista polacco deportato nel 1940, che fu scoperto a disegnare cavalli dal comandante del campo Rudolf Höß. Dato che le pratiche artistiche venivano considerate reati, per evitare di essere punito Targosz cercò di convincere Höß ad aprire un museo all'interno del perimetro del campo, convincendo il comandante che in questo modo avrebbe messo in valore la cultura tedesca. Il risultato fu l'apertura nel *Block 6* (in seguito spostato nel *Block 24*) di un museo in cui venivano esposte opere, naturalmente dopo approvazione dei Nazisti.

Sull'argomento, si veda D. MICKENBERG, C. GRANOF, P. HAYES, *The last expression. Art and Auschwitz*, North Western University Press, Evanston 2003, pp. 62-67.

⁵ Il primo campo di concentramento messo in funzione il 22 marzo 1933 fu quello di Dachau, a poco più di 15 km da Monaco di Baviera, nel sud della Germania nazista.

⁶ COGNET, RICHARD, *Boris Taslitzky. Dessins faits à Buchenwald*, cit., p. 10. «Chaque camp de concentration, chaque complexe concentrationnaire a une histoire singulière, irréductible à celle des autres. De la même façon, chaque destinée, chaque histoire individuelle dans ces lieux fut unique et incomparable tant les règles qui régissaient ces univers étaient en constante évolution». Tutte le traduzioni presenti in questo articolo sono state fatte da Anna Paola Bellini.

⁷ J. KOTEK, *Camps et centres d'extermination au XXe siècle: essai de classification*, «Les Cahiers de la Shoah», vol. 7, n. 1, 2003, pp. 45-85. La stessa è presente anche in BLATTER, MILTON, *Art of Holocaust*, cit., in cui gli autori raggruppano i disegni in base ai campi di provenienza.

⁸ KOTEK, *Camps et centres d'extermination au XXe siècle*, cit., p. 46. «Un terrain rapidement et sommairement équipé (ici, sur un terrain vague, là, dans une ancienne usine, une mine, etc.), le plus souvent clos hermétiquement, où sont regroupés en masse, dans des conditions précaires et peu soucieuses de leurs droits élémentaires, des individus ou des catégories d'individus, supposés dangereux et/ou nuisibles.»

è preventiva, non produttiva. Si tratta di campi di raduno, come quello di Drancy (a nord di Parigi) o il *camp des Milles*, nel sud della Francia. Nel secondo gruppo ci sono i campi di concentramento (*Konzentrationslager*), che costituiscono il cuore del fenomeno concentrazionario totalitario. All'interno del perimetro del campo una quadruplice logica viene messa in atto: umiliazione, rieducazione, lavoro e annientamento, che avviene con il tempo. Si svolge lavoro forzato, molto pesante, effettuato a qualsiasi tipo di temperatura che, abbinato a condizioni igieniche precarie e pasti non consistenti, portano l'uomo a consumarsi giorno dopo giorno.⁹ Terza ed ultima categoria sono i centri di distruzione di massa o centri di annientamento.

È interessante notare che, per questo ultimo gruppo, si preferisce parlare di centro piuttosto che di campo. I centri erano muniti di stazioni ferroviarie, in modo da far passare i prigionieri direttamente dai vagoni del treno alle camere a gas. Parliamo dei centri di Chelmno (nel Warthegau, parte della Polonia annessa alla Germania), Belzec, Sobibor e Treblinka (nel Governatorato Generale per le aree occupate della Polonia). A questi vanno aggiunti Auschwitz-Birkenau e Majdanek, entrambi considerati "misti" poiché erano campi di concentramento e sterminio.

Nell'analisi delle condizioni di vita in un campo, c'è da mettere in evidenza la solitudine, la sofferenza e la spersonalizzazione a cui è condannato un prigioniero: spogliato della sua dignità, obbligato a ritmi di lavoro estenuanti, sotto la neve, la pioggia o il caldo sole estivo, obbligato a vivere in condizioni d'igiene inaccettabili, affamato e assetato, un deportato trascorre un'esistenza che si mostra ad ogni momento nella sua caducità. Un quotidiano caratterizzato dalla sistematica «distruzione di ogni aspetto dell'essere umano che lo rende tale: distruzione dei legami, del ricordo di un tempo passato, del senso della propria esistenza, della capacità di comprendere la propria situazione e di affrontarla»,¹⁰ spiega Nora Levin nella sua prefazione a *The Living Witness*. Nei campi, ogni uomo o donna ha l'obbligo di portare un'uniforme e di avere i capelli rasati a zero, seguendo la logica per cui ogni deportato perde la propria individualità e diventa parte di una massa inerme di persone uguali l'una all'altra. Si assiste, così, al punto culminante della messa in atto dell'ideologia nazista per cui tutti gli uomini sono animali e solo il più forte sa distinguersi dagli altri, riuscendo, quindi, a sopravvivere.¹¹ Per comprendere meglio il sentimento condiviso dai deportati non si può fare a meno di leggere le parole che Primo Levi, imprigionato ad Auschwitz nel 1944, scrive – da superstita – nel suo celebre *Se questo è un uomo*:

Si immagini ora un uomo a cui, insieme con le persone amate, vengano tolti la sua casa, le sue abitudini, i suoi abiti, tutto infine, letteralmente tutto quanto possiede: sarà un uomo vuoto, ridotto a sofferenza e bisogno, dimentico di dignità e discernimento, poiché accade facilmente, a chi ha perso tutto, di perdere se stesso; tale quindi, che si potrà a cuor leggero decidere della sua vita o morte al di fuori di ogni senso di affinità umana; nel caso più fortunato, in base ad un puro giudizio di utilità. Si comprenderà allora il duplice significato del termine "Campo di annientamento", e sarà chiaro che cosa intendiamo esprimere con questa frase: giacere sul fondo.¹²

Questa condizione di «uomo vuoto» non può, per Levi, essere taciuta. Per questo motivo, nella prefazione al suo stesso scritto si legge che «il bisogno di raccontare agli "altri", di fare gli "altri" partecipi, aveva assunto fra noi [i prigionieri], prima della liberazione e dopo, il carattere di un impulso immediato e violento, tanto da rivaleggiare con gli altri bisogni elementari: il libro è stato scritto per soddisfare questo bisogno; in primo luogo quindi a scopo di liberazione interiore».¹³ Seguendo le parole dell'autore, la sua testimonianza è frutto di un bisogno possente che tra i deportati stessi era diventato quasi primario. Gli «altri» – uomini e donne che non sanno cosa vuol dire perdere sé stessi – devono sapere, perché non possono

⁹ «[Nei campi di concentramento] il lavoro può essere estenuante al punto di uccidere come ucciderebbe un proiettile ([Dans les camps de concentration] le travail peut être harassant au point de tuer aussi sûrement qu'une balle)» si legge in F. COCHET, *L'historien face au témoignage artistique: une journée très ordinaire dans les camps de concentration*, «Créer pour survivre», Fédération Nationale des Déportés et Internés Résistants et Patriotes, Parigi 1996, p. 38.

¹⁰ «[The Nazis] they deliberately and systematically caused the disruption of every aspect of human beings that makes them human: the destruction of bonds, of memory of a past life, of a sense of self, of the capacity to understand one's situation and to cope with it». COSTANZA, *The Living Witness*, cit., p. XII.

¹¹ Per approfondire la tematica dell'ideologia nazista di veda J. CHAPOUTOT, *Comprendre le nazisme*, Tallandier, Parigi, 2018 o ancora, dello stesso autore, ma disponibile in traduzione italiana, *La legge del sangue. Pensare e agire da nazisti*, Einaudi, Torino 2016.

¹² P. LEVI, *Se questo è un uomo*, Einaudi, Torino 1989, p. 19.

¹³ LEVI, *Se questo è un uomo*, cit., p. 2.

immaginare una tale situazione. È importante tenere a mente le parole di Levi, perché, come vedremo, saranno in antitesi rispetto a quelle di un altro artista deportato.

Prima strumento di terrore ideologico, e poi macchina di epurazione sociale tra il 1933 e il 1945, nei campi di concentramento e nei centri di sterminio della Germania nazista sono stati imprigionati oppositori politici, omosessuali, individui considerati di razza inferiore (in particolare Ebrei e Zingani) e quelli che si rifiutavano di servire il paese. Con 42.500 siti e un numero di prigionieri stimato tra i 15 e i 20 milioni,¹⁴ le deportazioni naziste sono, ormai, uno degli eventi storici più conosciuti al mondo. È in questo contesto che gli artisti deportati sono riusciti a produrre dei disegni che testimoniano l'orrore delle condizioni di vita e morte dei prigionieri. Queste produzioni rappresentano una risorsa artistica preziosa e un patrimonio di memoria da salvaguardare.

2. I disegni fatti nei campi

Sorprende il numero relativamente elevato di artisti che durante la detenzione hanno creato delle opere: Walter Spitzer, Aldo Carpi, France Audoul, Boris Tzalinsky, Zoran Antonio Mušič, Léon Delarbre, Leo Haas, David Olère, Serge Smulvie, per citare i nomi più noti. Sarebbe interessante poter analizzare ogni singolo disegno e ogni singola testimonianza ma, per ragioni di spazio, in questa sede ci concentreremo sull'analisi di uno solo di questi artisti. Questa scelta è stata fatta non solo sulla base molto proficua delle sue produzioni, ma, soprattutto, per le dichiarazioni fatte una volta libero. L'artista in questione è Zoran Antonio Mušič, pittore e incisore sloveno, deportato dal 1943 al 1945 a Dachau, dove realizza, di nascosto e a rischio della vita, un centinaio di disegni in cui riproduce quel che vede.

Nelle settimane che precedono la liberazione del campo, Mušič, malato, viene ricoverato al *Revier* – l'infermeria del campo – dove, temendo il contagio, le SS non entrano mai. È lì che, a penna o a matita, disegna, su dei fogli di carta rubati, ciò che lo circonda, riuscendo a realizzare 35 opere, con mezzi e su supporti di fortuna. Le scene rappresentano altri deportati agonizzanti, uomini impiccati, il forno crematorio e i rari ritratti di altri detenuti sui quali Zoran annota nome e numero di matricola. Ciò che più interessa il pittore, però, sono i cadaveri, impilati l'uno sull'altro. Durante una serie di interviste fatte dopo la liberazione, Mušič ha rilasciato delle dichiarazioni molto forti sull'esperienza del campo, soffermandosi sull'impossibilità di descriverla a parole. Tutta questa situazione anormale, divenuta normale – paradossalmente quotidiana – non poteva essere descritta, perché ai limiti della realtà. L'atmosfera, l'odore e la vista della morte, eventi che ogni uomo prima o poi vive, ma che restano eventi straordinari,¹⁵ nel campo diventano ordinari. E proprio da questo paradosso deriva l'impossibilità di descrivere a parole ciò che è stato. Per questo motivo, il disegno diventa il solo mezzo attraverso cui questo paradosso può essere mostrato, perché, come ci ricorda Jean-Baptiste Du Bos, «la vista ha più presa sull'anima rispetto agli altri sensi»,¹⁶ in particolare, rispetto all'udito per il quale passa la comunicazione orale. «La vista – continua Du Bos – è quel senso in cui l'anima, grazie ad un istinto fortificato dall'esperienza, ha più fiducia. È la vista quella a cui l'anima si affida, quando sospetta che gli altri sensi la tradiscono».¹⁷ L'immagine si mostra alla vista come oggetto di un sapere senza mediazioni e senza filtri.

Le testimonianze dei sopravvissuti sono sempre molto forti, ma difficilmente ritroviamo nei loro discorsi delle riflessioni scioccanti come quelle fatte da Mušič. In particolare, riferendosi alla vita nel campo, durante una delle sue interviste, l'artista dichiara:

¹⁴ Le cifre sono indicative e sono state riportate da S. PINARD nell'articolo *Une étude revoit à la hausse le nombre de camps nazis*, pubblicato su <http://www.lefigaro.fr/actualite-france/2013/03/05/01016-20130305ARTFIG00553-une-etude-revoit-a-la-hausse-le-nombre-de-camps-nazis.php>

¹⁵ In questo caso il termine «straordinario» viene utilizzato secondo l'etimologia latina di *extraordinarius*, per sottolineare come l'universo concentrationario sia completamente al di là del quotidiano.

¹⁶ J. DUBOS, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, P.-J. Mariette, Parigi 1970, p. 387: «La vue a plus d'empire sur l'âme que les autres sens».

¹⁷ DUBOS, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, cit., p. 387: «La vue est celui des sens en qui l'âme, par un instinct que l'expérience fortifie, a le plus de confiance. C'est au sens de la vue que l'âme appelle du rapport des autres sens lorsqu'elle soupçonne ce rapport d'être infidèle. Ainsi les bruits et même les sons naturels ne nous affectent pas à proportion des objets visibles».

Non oso dirlo, non dovrei dirlo, ma per un pittore era di una bellezza incredibile. Era bello perché era possibile sentire tutto il dolore, tutta la sofferenza che le persone stavano patendo. Non volevo testimoniare, ma la cosa era talmente enorme, monumentale, di una bellezza atroce, terribile, qualcosa di enormemente tragico, di incomprensibile: poter assistere a un paesaggio della morte, un paesaggio di quel genere.¹⁸

Inoltre, come si evince dai discorsi riportati da Jean Clair in *La barbarie ordinaire. Mušič à Dachau*, l'idea di testimoniare attraverso i disegni non l'aveva mai toccato. Quando lo storico dell'arte domanda se avesse mai voluto testimoniare, infatti, l'artista risponde:

No, non ci ho pensato. Ero il pittore che doveva farlo [produrre] perché non povero fare altrimenti. Era talmente enorme, grande, grandioso. Siccome sapevo disegnare [...] lo facevo febbrilmente. Anche i morti impiccati, io li disegnavo di nascosto. Me lo ricordo. Ero all'infermeria del campo, aspettavo di essere visitato [...] e ho disegnato gli impiccati. Erano gli ultimi giorni prima della liberazione: c'era della carta nell'ufficio del prigioniero che teneva il registro degli arrivi.¹⁹

Infine, leggiamo, in riferimento ai disegni degli impiccati fatti dal *Revier*:

Disegnando, mi aggrappavo a mille dettagli. Che tragica eleganza in quei corpi fragili! Dei dettagli così precisi: quelle mani, quelle dita magre, i piedi, le bocche semiaperte nel tentativo estremo dell'ultima boccata d'aria. E le ossa ricoperte di una pelle bianca, appena un po' blu. E la mia ossessione di non tradire queste forme consumate, di riuscire a restituirle esattamente così come le vedevo, ridotte all'essenza. Come spinto da non so quale febbre, dall'irresistibile bisogno di disegnare perché questa bellezza grandiosa e tragica non mi sfuggisse.²⁰

Da queste parole si evince che la volontà di produrre durante la prigionia sia legata ad una necessità ansiosa di cogliere la bellezza vista e di rendere partecipi gli altri di questa sua «scoperta». È l'occhio del pittore che analizza la realtà grazie ai suoi «filtri artistici» e non un «imperativo morale», che si vuole mettere in atto. La testimonianza non viene mai menzionata. Il bisogno di testimoniare non c'è, o, meglio, vi è in una sua certa forma. Non si tratta di raccontare – attraverso il disegno – una realtà estrema, ma di saperne riprodurre la bellezza.

Secondo Mušič, quel che ha visto durante la sua prigionia era bello, e questa bellezza lo ha spinto a disegnare. Nel pittore è nata quindi la necessità interiore di riprodurre – se possiamo prendere in prestito il termine a Vassily Kandinsky²¹ – la situazione monumentale che sta vivendo, di riprodurre la bellezza tragica che il paesaggio della morte emana. Mušič non parla mai di testimoniare, lega questo profondo bisogno a una necessità di tipo artistico che si nutre della bellezza derivante dalla tragicità dell'esperienza.

Seguendo questa tesi, un artista che vive una situazione tanto inumana resterebbe affascinato da un simile «spettacolo» che è al di là di ogni immaginazione. Questa stessa idea, viene confermata da Walter

¹⁸ «Je n'ose pas le dire, je ne devrais pas le dire, mais pour un peintre c'était d'une beauté incroyable. C'était beau parce qu'on a senti toute cette douleur en dedans, tout ce que ces gens ont souffert. Ce n'est pas que je voulais témoigner, mais la chose était tellement énorme, monumentale, d'une beauté atroce, terrible, quelque chose d'incroyablement, d'énormément tragique, d'incompréhensible: pouvoir assister à un paysage de mort, un paysage de ce genre-là». Questa citazione apre il documentario di Christophe COGNET, *Parce qu'étais peintre. L'art rescapé de camps nazis*, La Huit Production, Francia, Germania 2013, DVD video.

¹⁹ J. CLAIR, *La barbarie ordinaire. Mušič à Dachau*, Gallimard, Parigi 2001, p. 138: «Non, je n'y ai pas pensé. J'étais le peintre qui devait faire ça parce qu'il ne pouvait pas faire autre chose. C'était tellement énorme, tellement grand, grandiose. Comme je savais dessiner [...] alors je le faisais fébrilement. Même les pendus, je les dessinais en cachette. Je m'en souviens. J'étais à l'infermerie. J'attendais qu'on vienne me voir, j'avais dit que j'avais absolument besoin d'y aller. J'étais dans la salle d'attente, et j'ai dessiné les pendus, là. C'étaient les derniers jours avant la libération du camp. Il y avait du papier dans le bureau pour le prisonnier qui tenaient les registres des arrivées».

²⁰ A. DREYFUS *Zoran Mušič. Témoin de l'indicible* pubblicato su net.liberation.fr il 3/06/1995. Url: https://next.liberation.fr/culture/1995/06/03/zoran-music-temoin-de-l-indiciblearts-rescape-de-dachau-le-peintre-dalmate-reste-hante-par-la-grande_135637: «Tout en dessinant, je m'agrippais à mille détails. Quelle tragique élégance dans ces corps fragiles! Des détails si précis: ces mains, ces doigts minces, les pieds, les bouches entrouvertes dans la tentative extrême de happer encore un peu d'air. Et les os recouverts d'une peau blanche, à peine un peu bleue. Et la hantise de ne point trahir ces formes amoindries, de parvenir à les restituer aussi précieuses que je les voyais, réduites à l'essentiel. Comme broyé par je ne sais quelle fièvre, dans le besoin irrésistible de dessiner afin que cette beauté grandiose et tragique ne m'échappe pas».

²¹ Cfr. V. KANDINSKY, *Du Spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, Gallimard, Parigi 1989, p. 199.

Spitzer, secondo cui la bellezza era nascosta nei cadaveri che Mušič ha dipinto una volta liberato, ma che è soprattutto da ricercare nei disegni realizzati durante la deportazione.²²

Anche Spitzer è stato prigioniero: arrestato nel 1943, all'età di 16 anni, dapprima deportato a Blechhammer (campo satellite di Auschwitz III-Monowitz) poi a Gross-Rosen e infine a Buchenwald. Qui, durante la detenzione, riesce con i suoi disegni a migliorare le proprie condizioni di vita: grazie al talento artistico riesce a non essere trasferito in un altro luogo dalle condizioni di vita più difficili. Le sue capacità artistiche gli valgono, infatti, un posto d'onore: il Comitato internazionale (interno) della resistenza ai nazisti gli affida infatti il compito di raccontare, attraverso i disegni, quel che accade nel campo. A quel tempo, circondato dalla morte, il giovane Walter non ha coscienza dell'importanza storica delle sue produzioni, infatti egli stesso ammette: «all'epoca non avevo nessuna pretesa storica, né a quel tempo, né più tardi e non ho mai pensato che i miei disegni fossero un atto di resistenza. Io, semplicemente, disegnavo».²³ Anche nel suo caso, a spingerlo a produrre non è la volontà di testimoniare, ma la necessità di espressione, il bisogno di canalizzare la sofferenza e renderla ispirazione

Allo stesso modo, José Fosty²⁴ conferma questa tesi, aggiungendo che lo straordinario di quest'esperienza è costituito dal numero di morti che ha avuto la possibilità di vedere, e, in qualità di pittore, analizzare sotto l'aspetto dei colori e delle forme. Ancora una volta, quindi, ritroviamo il bisogno artistico: questi uomini non hanno prodotto per testimoniare, ma per il bisogno di rappresentare e visualizzare (rappresentare? Visualizzare?). La «sinfonia dei grigi» proveniente dai corpi senza vita, impilati l'uno sull'altro era, secondo Fosty, «uno spettacolo con il quale si continua a vivere: non si dimentica».²⁵

A tutte queste visioni, si aggiunge quella di Boris Taslitzky,²⁶ secondo cui nessun pittore «fa un giorno un disegno di circostanza e un altro un'opera d'arte. Tutto quel che fa è frutto di una ricerca continua. Se si stiamo parlando di pittori, di artisti, tutti i disegni che hanno fatto, assolutamente tutti, sono dei disegni d'artista. In nessun momento si sono detti *adesso smetto di essere artista per diventare giornalista*».²⁷

La tesi di Mušič viene, però, fortemente contestata da Samuel Willenberg,²⁸ deportato nel 1942 a Treblinka e sopravvissuto insieme a pochi altri. Questo luogo, infatti, non è un campo di concentramento, ma uno dei quattro centri di sterminio. Arrestato durante la liquidazione del ghetto di Opatów, in Polonia, Willenberg viene deportato all'età di 19 anni. Al suo arrivo, mentre la maggior parte dei membri del convoglio di cui fa parte vengono immediatamente mandati alle camere a gas, Samuel riesce a far credere di essere muratore, diventando così uno dei pochi prigionieri lasciati in vita per lavorare nel campo. Proprio durante i compiti quotidiani, rovistando tra i vestiti sparsi dei deportati uccisi, ritrova i vestiti di sua madre e sua sorella, scoprendo così la loro sorte. Nelle sue parole l'esperienza al campo diventa «a-estetica»: non trova, cioè, immaginabile l'utilizzo dell'aggettivo bello per qualificare l'esperienza dei campi. Non si può parlare di bellezza, perché questa è qualcosa di tipicamente umano, cosa che i centri di distruzione di massa non sono.²⁹

Conciliare la tesi di Mušič e, se così possiamo definirla, l'antitesi di Willenberg non è possibile. Ogni deportato, infatti, ha vissuto in maniera singolare e personale la propria sofferenza ed elaborare una teoria unica che possa conciliare le diverse esperienze non è possibile. Per questo motivo, abbiamo deciso di occuparci della questione dei disegni, consacrando l'ultima parte di questo scritto alla ricezione di tali produzioni grafiche, interrogandoci sull'immagine e sulla sua portata testimoniale e artistica.

3. I disegni tra necessità artistica e testimoniale

²² Cfr. COGNET, *Parce que j'étais peintre. L'art rescapé de camps nazis*, cit.

²³ Le informazioni su Walter Spitzer sono tratte dall'articolo di E. DELEVE, *Walter Spitzer, sauvé des camps grâce au dessin* apparso su franceinfo.fr il 26/01/2015. Url: https://www.francetvinfo.fr/monde/europe/walter-spitzer-sauve-des-camps-grace-au-dessin_1682941.html

²⁴ José Fosty è stato un pittore belga deportato a Buchenwald.

²⁵ Cfr. COGNET, *Parce que j'étais peintre*, cit.

²⁶ Boris Taslitzky è stato un pittore specialista del realismo socialista. Imprigionato a Buchenwald è riuscito a produrre più di cento disegni e qualche acquerello.

²⁷ COGNET, RICHARD, *Boris Taslitzky. Dessins faits à Buchenwald*, cit., p. 216.

²⁸ Samuel Willenberg è stato un artista e scultore ebreo, sopravvissuto a Treblinka grazie alla rivolta del centro di sterminio del 1942.

²⁹ Cfr. COGNET, *Parce que j'étais peintre*, cit.

Sul tema della *Shoah* in particolare – e della deportazione in generale – un importante dibattito è aperto a proposito dell'impossibilità di riprodurre l'evento tramite rappresentazioni di tipo artistico. La sua gravità ha spinto filosofi, critici e storici a una riflessione sulla maniera in cui bisogna trattare l'argomento, per far sì che non cada nell'oblio anche dopo la morte degli ultimi sopravvissuti. Per questo motivo l'immagine vede rafforzato il suo ruolo testimoniale. Tra le rappresentazioni che ci sono pervenute, i disegni dei campi hanno un peso eccezionale, anche, come abbiamo visto, a causa delle intenzioni che hanno spinto gli artisti a produrli. Ma come sono stati trattati questi preziosi oggetti? Dove sono attualmente conservati?

Ritroviamo questi disegni nei memoriali, negli archivi di fondazioni per la memoria o di musei specifici. In alcuni casi i disegni sono stati utilizzati anche nei processi post-bellici come prova dell'orrore che avveniva all'interno dei campi. Seguendo la sola logica del trattamento che queste produzioni hanno avuto dopo il loro ritrovamento, o semplicemente dopo la liberazione, si potrebbe definirle «documento storico», ma le testimonianze orali precedentemente citate sembrano smentire questa tesi facendone delle opere d'arte. Come conciliare queste due idee? Cosa fa di un oggetto un'opera d'arte? Se è solo l'intenzione dell'artista a rendere un disegno un'opera, allora dovremmo ammettere che le produzioni di Mušič sono da considerarsi tali. Ma se, seguendo l'idea di Paul Valéry secondo cui l'esperienza estetica procurata da un'opera è il frutto dell'interazione tra tre poli differenti (il creatore, l'oggetto e lo spettatore),³⁰ il discorso è più complesso. Ciò che è certo è che interrogarsi sulla rappresentazione della deportazione significa interrogare prima di tutto i «luoghi della memoria».³¹ I musei, gli archivi, le commemorazioni ufficiali, le testimonianze e i monumenti che hanno per scopo la conservazione e la perpetuazione del ricordo di un individuo o di un evento, hanno spesso esposto questi documenti per cercare di avvicinarsi alla storia con lo scopo di esercitare un ruolo di ordine didattico e pedagogico.

Il tipo di rappresentazione, che è realista,³² potrebbe portare ad escludere queste produzioni dal campo artistico. Non bisogna dimenticare, infatti, che una parte della filosofia dell'arte tende a non riconoscere il valore artistico delle opere che hanno per scopo la riproduzione fedele della realtà, e per questo motivo la loro esclusione dalla storia dell'arte potrebbe essere giustificata. Alla luce di questa idea un qualsiasi quadro in cui venga rappresentato un evento storico risulterebbe privo di artisticità semplicemente perché il soggetto è tratto dalla realtà. Questa idea sembra quindi difficile da sostenere.

Spesso, tuttavia, per qualificare un oggetto come opera d'arte si preferisce prendere in considerazione l'intenzione dell'artista. Per questo motivo, bisogna mettere in luce l'artisticità di queste produzioni, il cui valore estetico, secondo la tradizione kantiana,³³ nascerebbe dall'incontro tra soggetto (nella maggior parte dei casi al corrente della specificità della produzione) e oggetto stesso. Nel caso dei disegni dei campi è quindi necessario che storia e storia dell'arte s'intreccino e si accompagnino reciprocamente per perpetuare la memoria di un evento e comprenderne nascita e conseguenze.

Grazie all'arte è possibile produrre delle opere che donano un'altra dimensione alla memoria della deportazione. Infatti, come sostiene Gérard Wacjman:

³⁰ P. VALÉRY, *Discours sur l'esthétique, Œuvres 1*, Gallimard, Parigi 1957, p. 1331.

³¹ La nozione di luoghi di memoria (in francese *lieux de mémoire*) è stata elaborata da Pierre Nora, il quale sostiene che la storia è scritta grazie alla pressione delle memorie collettive. Un luogo di memoria non è soltanto un luogo fisico, geograficamente situato, ma può essere un oggetto concreto o astratto e intellettualmente costruito: un'istituzione, un monumento, un simbolo, un evento, ecc. Si veda P. NORA, *Les lieux de mémoire*, Gallimard, Parigi 1997, p. 16.

³² È interessante notare che tutti gli artisti che abbiamo preso in considerazione in queste pagine (come la quasi totalità di quelli che hanno prodotto nei campi di concentramento) non ha creato delle opere astratte o che rappresentassero la vita al di fuori del campo. Le produzioni, infatti, sono quasi tutte di tipo realista: si riproduce ciò che si vede, probabilmente, perché l'impatto sull'essere umano di quest'esperienza è talmente forte da non poter rappresentare altro. Ritroviamo questa riflessione anche nella prefazione di Nora Levin a COSTANZA, *The Living Witness*, cit., p. XII, quando la storica si domanda come mai artisti e scrittori (non solo durante la deportazione, ma anche dopo) non hanno realizzato delle opere che lascino spazio all'immaginazione, «per raggiungere la trascendenza catartica che esalta la vita che troviamo nell'arte» ([...] that achieve that achieve the life-enhancing, cathartic transcendence we used to find in art).

³³ Immanuel Kant all'interno della terza *Critica* parla del Bello come di ciò che suscita il sentimento estetico nel soggetto. Si tratta di un sentimento che nasce dall'incontro tra soggetto ed oggetto e non una qualità di quest'ultimo. Il pensatore prussiano si dedica allo studio dell'Estetica nella sua opera del 1790 *Critica del giudizio* (Laterza, Bari 2008), ma dedica anche una sezione della *Critica della ragion pura* (Laterza, Bari 2005) all'analisi di quella che chiama «estetica trascendentale», in cui studia le forme a priori dell'intuizione sensibile. In questo articolo prendiamo in considerazione il termine estetico in riferimento all'opera del 1790.

Ciò che compie l'arte, ciò che fa precisamente, non è di dare un senso al passato, di fare cioè il lavoro che è proprio alla storia, è, al contrario, puntare a ciò che non si può dire del passato, ciò che resta al di fuori della storia, che non può essere ad essa, come alla cultura, integrato. Ciò che non si può dire del passato, l'artista lo mostra. È il suo compito.³⁴

Una delle domande più ricorrenti che ci si pone, dopo aver ascoltato la testimonianza di un sopravvissuto, letto un libro o semplicemente parlato della deportazione, è «come si può sopravvivere». Grazie alla fortuna, all'aiuto di un compagno, alla fede (religiosa, patriottica, politica, nell'uomo...), ogni sopravvissuto ha trovato la propria ragione di vita e la propria forza, a suo modo. Così, per quanto possa sembrare fuori dall'ordinario, un istinto, una necessità, ha spinto alcuni uomini – confrontati alla riduzione della condizione umana a quella bestiale – ad affermare tramite la creazione artistica la propria identità e condizione di uomo. Molti dei risultati di questa volontà sono andati perduti; tuttavia, ci restano un certo numero di produzioni che hanno dato la possibilità ai deportati di tracciare su un supporto – molto spesso di fortuna – ciò che nella loro memoria era ormai inciso per sempre.

Al di là della pura commemorazione, le immagini prodotte nei campi hanno un valore ben preciso, poiché riescono ad arrivare là dove la parola si rivela insufficiente. Quel che fanno è rendere presente un evento doloroso e non una rappresentazione cronologica dei fatti.³⁵ La volontà di lasciare una traccia, di testimoniare attraverso un gesto artistico o di far diventare un'opera la prova di un evento, ci rende manifesta la maniera in cui l'arte crea l'uomo e l'aiuta a conservare la sua umanità.

Anche se i fatti del mondo ci propongono spesso atti di odio e violenza, non bisogna cedere all'abitudine del male che, come raccomanda Hannah Arendt, va compreso nella sua banalità e non come ente metafisico o indole radicata nell'animo umano.³⁶ Ricordare, analizzare, chiarire è necessario per comprendere. Come sostiene Fethi Benslamani, riprendendo le parole di Primo Levi, non bisogna fare un processo del crimine, ma bisogna insegnare ed istruire «ai fini della conoscenza dell'anima umana, la quale si distingue dal giudizio, o rivela da tutt'altro giudizio di quello del tribunale».³⁷

³⁴ G. WACJMAN, *L'art, la mémoire et le siècle sur des œuvres de Jochen Gerz*, in «Définition de la culture visuelle IV. Mémoire et archive», Atti del colloquio a cura di M. Brisebois, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal 2000, p. 170.

³⁵ Ricordiamo che Jean Paul Sartre ne *L'imaginaire* definisce l'immagine come *analogon*, cioè come «ciò che è al posto di un altro», presenza di un'assenza. J.P. SARTRE, *L'imaginaire*, Gallimard, Parigi 1986, p. 46: «Nous dirons [...] que l'image est un acte qui vise dans sa corporéité un objet absent ou inexistant, à travers un contenu physique ou psychique qui ne se donne pas en propre, mais à titre de représentation de l'objet visé».

³⁶ Facciamo qui riferimento al celebre saggio in cui la filosofa racconta il processo al gerarca nazista Adolf Eichmann tenutosi a Gerusalemme nel 1961. Si veda H. ARENDT, *La banalità del male. Eichmann a Gerusalemme*, Feltrinelli, Milano 2017.

³⁷ F. BENSLAMA, *La représentation et l'impossible*, in «L'art et la mémoire des camps», dicembre 2001, Seuil, Parigi, p. 60.