

In equilibrio tra storia e metafisica

di Bernard Simeone

JEAN-FRANÇOIS FORGES, *Éduquer contre Auschwitz*,
Esf, Paris 1997, pp. 160, FF 138.

Mentre il dovere della memoria, per quanto riguarda la Shoah, è spesso invocato in modo quasi meccanico, il libro di Jean-François Forges, professore di storia nelle scuole secondarie, pone con autentico rigore la questione "come presentare il genocidio nel quadro di un corso scolastico". Questo libro si rivolge non solo agli insegnanti, lettori naturali del-

vata dalla responsabilità particolare dell'insegnante, il cui compito è quello di "dare fiducia nel mondo": prima ancora di qualunque suo intervento sul tema di Auschwitz l'insegnante, per la sua semplice funzione, si situa, o dovrebbe situarsi, esattamente all'opposto dei teorici e dei torturatori nazisti, per i quali il primo atto dello sterminio fu quello di togliere

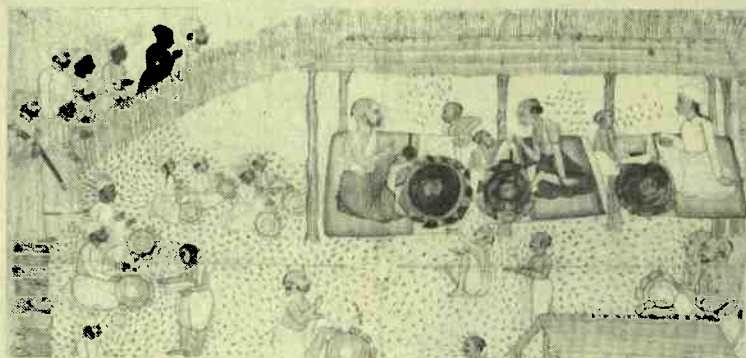
questo proposito Forges cita opportunamente la polemica tra Claude Lanzmann e Tzvetan Todorov, che trovava "desolante" la pagina del libro tratto da *Shoah* in cui Lanzmann "racconta di aver fatto sua la lezione che una SS aveva dato a Primo Levi ad Auschwitz: 'Hier ist kein Warum', qui non ci sono perché". Non bisogna dimenticare secondo Forges che il "qui non ci sono perché" di Lanzmann non è identico a quello del torturatore, poiché il primo non potrebbe acconsentire cinicamente alla morte del senso: egli sottolinea semplicemente, senza compiacimento, con fermezza, lo scacco di tutte le spiegazioni che, in fin dei conti rassicuranti, potrebbero confortare una posizione vagamente "umanista" di fronte a una questione così radicale. Cos'altro dice Emmanuel Lévinas: "Il senso di Auschwitz è quello di non avere senso".

Quale che sia il rispetto di Forges per il rigore di Lanzmann, egli ha fatto sua, sul piano pedagogico, l'etica di Primo Levi, così implacabile nella sua ostinazione di ricerca e così rigorosamente metodica. Rifiutando l'eccessiva prudenza secondo la quale studiare in modo scrupoloso tali dettagli costituirebbe una debolezza di fronte ai revisionisti e ai negazionisti, Forges quando di tratta contare le vittime o di esaminare le caratteristiche dei campi si attiene alle cifre più esatte possibili. Solo così si può far percepire come la Shoah, salto incommensurabile nell'orrore, si iscriva tuttavia, nella sua interezza, nella realtà. L'insegnante, afferma Forges, può e deve accompagnare i suoi allievi lungo un'analisi scrupolosa delle tracce e delle prove, rendere loro accessibili tutti gli elementi che compongono una situazione oggettiva, e permettere loro di affrontare in seguito, come individui, l'aspetto sconvolgente della Shoah, quello che nessun insegnamento può affrontare con onestà senza rimettere in causa le nozioni di cultura e di umanismo. Inoltre Forges non esita a confrontare, fin dove ciò è possibile, la Shoah e gli altri grandi massacri passati o contemporanei, non indietreggia davanti a un esame sensato di ciò che accomuna e di ciò che differenzia i campi nazisti e quelli staliniani (lo stalinismo è la perversione di un comunismo che conserva tuttavia un versante limpido, mentre nulla salva il nazionalsocialismo).

La scrittura stessa del libro testimonia che il modello è Primo Levi. Tutt'al più ci si potrà rammaricare che i passi sui bambini della Shoah non siano esenti da un certo pathos, da una certa retorica dell'innocenza, che segna un indebolimento della linea ferma e tesa percepibile nel complesso del libro.

Eduquer contre Auschwitz è un'opera che non prescrive, non emana decreti, ma accompagna. Ciò che rende utile e salutare la sua lettura.

(trad. dal francese
di Guido Bonino)



la collana in cui è apparso, ma a tutti coloro che diffidano, a proposito del genocidio, delle due trappole costituite dalla collocazione della Shoah in una prospettiva strettamente storica e dalla sacralizzazione paralizzante.

Ponendo "nella posizione più alta" le opere di Primo Levi e del cineasta Claude Lanzmann, Jean-François Forges afferma che l'arte rimane la mediazione essenziale tra lo spirito e il mondo inimmaginabile dei campi. Ma, sia in Primo Levi che in Lanzmann, la parte riservata alla creazione è tanto più incontestabile in quanto rinuncia al fantasma della maestria tecnica che è alla base della maggior parte delle opere d'arte: in un libro come *Se questo è un uomo*, in un film come *Shoah*, non si tratta di mettere un velo, grazie alla messa in gioco di forze creatrici, allo stupore e al silenzio indotti dal male assoluto, ma di condurre lettori e spettatori a quel limite in cui l'orrore pone una questione sempre attuale.

La sfida posta da Forges è la stessa che deve essere raccolta da ogni tentativo pedagogico, ravvi-

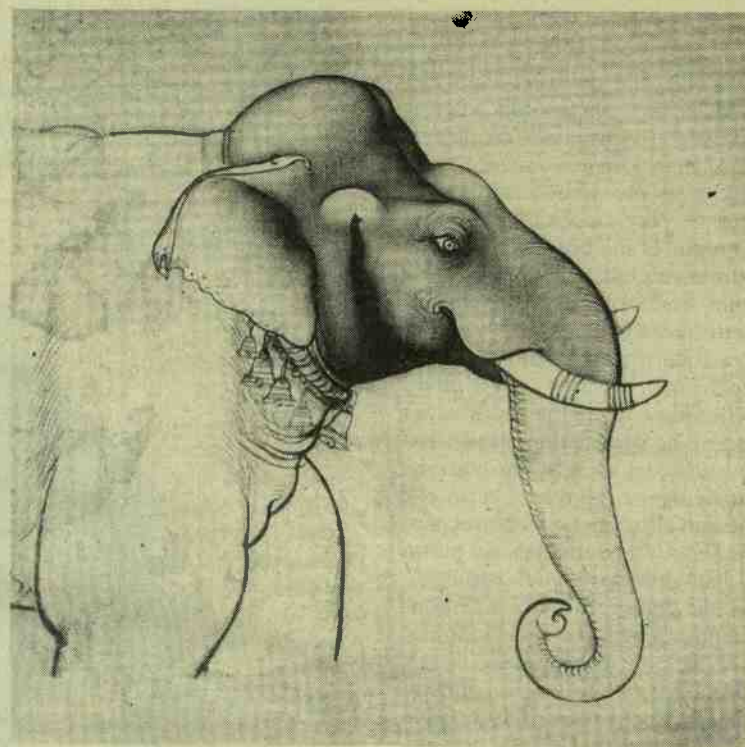
ogni speranza alle loro future vittime, non solo riguardo alla loro propria sorte, ma riguardo al "mondo" e alla possibilità in esso di valori positivi.

Jean-François Forges non elude un paradosso centrale: perché gli allievi percepiscano la realtà della Shoah devono innanzitutto riconoscere in essa una manifestazione estrema, che introduce nello scorrere della storia un punto di rottura e di arresto, propriamente impossibile da trasmettere, da insegnare. La scoperta di Auschwitz avviene, per gli allievi dei nostri giorni, in un contesto di banalizzazione (mediatica e non) delle diverse forme di violenza, alcune delle quali parossistiche. Se non si vuole suscitare o favorire nel contatto con la Shoah un interesse torbido, venato di sadismo, è fondamentale far percepire alle coscienze in formazione degli allievi che questo genocidio resta irriducibile a tutte le altre manifestazioni di odio. Proprio per questo motivo, però, c'è il rischio di creare intorno ad Auschwitz un alone *strettamente metafisico*, che escluderebbe dalla storia l'abisso dei campi. A

Ambiguità di un ballo

di Fabio Troncarelli

ROSALBA CAMPRA, *Como con bronca y junando*.
La retorica del tango,
Edicial, Buenos Aires 1996, pp. 100



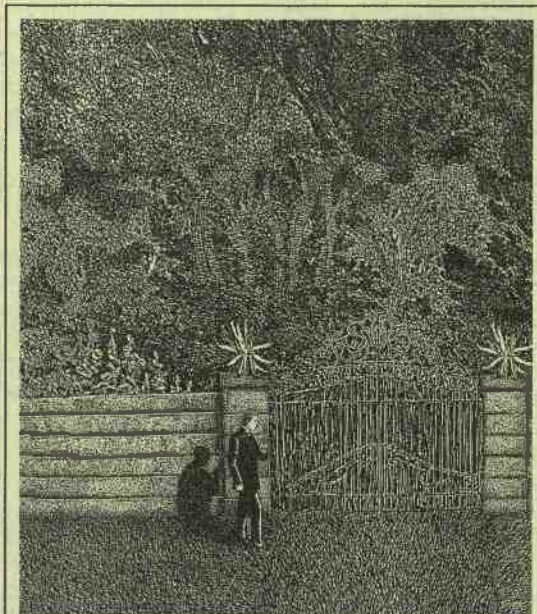
Il tango è un modo di camminare nella vita, diceva Borges. Ma forse è anche qualche cosa d'altro: un microcosmo di conflitti e di contrasti inattesi, a cominciare da quello - fondamentale - tra lo stereotipo e l'originalità. Per scoprirlo c'era bisogno di un personaggio pieno di sfaccettature come Rosalba Campra, argentina e romana, docente universitaria e scrittrice.

L'aspetto più difficile da comprendere e da apprezzare nel caso del tango è la sua ambiguità. Ambiguità estetica, innanzitutto, ma anche ambiguità semantica, letteraria, antropologica. Come nel caso della poesia d'amore dei trovatori e dei trovieri, il tempo ha generato un repertorio di situazioni-tipo, sentimenti-tipo, parole-tipo che ricorrono con una certa costanza nei tanghi di diverse generazioni: tra i temi tipici spiccano il canto per l'abbandono da parte dell'amata; il lamento per la felicità perduta; l'esecuzione della donna crudele, erede della *belle dame sans merci* delle corti di Ronsard. Eppure, sotto al repertorio vibra un cupo, violento furore, e a volte una struggente malinconia che ci fa credere, all'improvviso, che sia tutto drammaticamente vero, tutto drammaticamente accaduto, lì, a Buenos Aires o in ogni città, in ogni angolo di una strada moderna, tra il frastuono delle auto e la folla frettolosa, indifferente. Questo brivido che ci assale e che ci fa credere di incontrare il fantasma della solitudine dei nostri giorni nasce da un'energia segreta, interna al tango e alla musica argentina in genere.

Non è un caso se poeti e musicisti raffinati come Juan Gelman o i Cedron o Astor Piazzolla si sono impadroniti del tango per piegarlo ai loro fini, mentre il tango si impadroniva della loro anima e la piegava alla sua smorfia. Eccessivo, come il trucco sfatto sul volto della bella spietata che ha strappato il cuore a chi canta, il tango non ci

permette di ricordare che per metà è convenzione e per metà è artigianato: come la poesia d'amore dei trovatori il tango ci costringe a credere che "la vida es porquería" e che "todo es mentira e nada es amor". Ma ci vogliono i coturni, ci vuole la maschera dove la voce diviene cavernosa, ci vuole un anfiteatro senza fine come i grandi boulevard di Buenos Aires per restare stregati.

Rosalba Campra ci svela invece i trucchi del mestiere dissimulati nello stupefacente spettacolo dell'ovvio reso sublime. Lo fa con astuzia, con arguzia, con un'intelligenza affilata, con ironia, con tenerezza. Come Antigone che guida Edipo cieco e sanguinante, la Campra prende per mano i singhiozzanti eredi di Carlo Cardel e anche noi che quasi singhiozziamo allo stesso modo e ci invita a seguirla verso un luogo più puro e più sereno dove è possibile comprendere il groviglio di passioni, le ombre minacciose, i ricordi che perseguitano, il furore e la pena. Innanzitutto ci mostra che alla base dell'incantesimo del tango c'è uno strumento meraviglioso: la lingua, stupendamente bastarda, dell'universo "porteno", che si nutre di prestiti audaci da tutte le lingue possibili, soprattutto dal lunfardo, il gergo espressivo e incandescente dei bassifondi. Poi ci mostra che il tango si basa strutturalmente su un sistema di "dualità irrisolvibili": la cultura faccia a faccia con la natura; la poesia colta con quella popolare; il linguaggio aulico con quello popolare. Il tango, ballo nato nei bordelli di un paese immenso e generoso, lontano dal centro dell'Impero della Modernità, scaraventa con violenza la sua natura impura e bifronte nell'arena del mondo, turbando la coscienza del poeta che ha letto tutti i libri e non sa come scriverlo, ma anche quella dell'uomo comune che piange l'amore perduto e non sa come dirlo.



IL FANTASMA DELLA LIBERTÀ
Critica del federalismo / Seminario di filosofia politica

Cattolica, Centro Culturale Polivalente, 10 e 11 ottobre 1997

Luigi Marco Bassani, Michelangelo Bovero, Franco Cardini
Dino Cozzani, Umberto Cerroni, Vito D'Ambrosio
Domenico Losurdo, Saverio Vertone, Maurizio Viroli

Istituto Italiano per gli studi filosofici
Assessorato Cultura / Biblioteca Comunale di Cattolica
Per informazioni: tel. 0541/967602 - fax 967603