

WAHR SPRICHT, WER SCHATTEN SPRICHT. RICORDARE L'OLOCAUSTO DEI BAMBINI DUE ANALISI SEMIOTICHE

Camilla Balbi

Il verso da cui prendono le mosse queste riflessioni, *Wahr spricht, wer Schatten spricht*, 'Dice il vero chi dice le ombre', è posto a chiusura di una delle ultime strofe di *Sprich auch du*, composta da Paul Celan per la raccolta del 1955 *Von Schwelle zu Schwelle*, 'Di soglia in soglia'.

Parla – Ma non dividere
Il sì dal no.
Da' anche senso al tuo pensiero
Dagli ombra.
Guardati intorno:
vedi come in giro si rivive –
Per la morte! Si rivive!
Dice il vero chi dice le ombre.¹

Sono versi in cui riecheggia con forza il tema principale di questo scritto: quali siano le modalità di cui il presente dispone per ricordare. Quando ritorna il sole, quando, dopo la lunga notte, ricomincia la vita, un disorientamento abissale pervade il poeta. La terribile rivelazione che coglie Celan è che la luce assoluta non è meno insensata, accecante, *afasica*, della nerissima notte, dalla quale coloro che sono usciti finalmente 'rivivono'.

La risposta del poeta sarà allora un complesso movimento – lungo tutta una vita e lasciato drammaticamente irrisolto – alla ricerca di un senso, di un orientamento in grado di generare quello scarto, quella differenza, che sola può rendere significativa la materia, trasformare il suono purissimo del buio e della luce assoluti in parole *spurie*.

'Da' anche senso al tuo pensiero. Dagli ombra'.

Sono versi che sembrano indicarci quello che vorrei chiamare il *dispositivo ombra* come forse unica strategia adeguata per accostarsi a quelle soglie dell'indicibile, dell'irrapresentabile e di ciò che pure deve, non può

1 P. Celan, *Poesie*, I Meridiani, Milano 2012, p. 231.

non essere, detto o rappresentato. Dove questo discorso deve giungere. Insanabilmente sospesa tra il *mostrare* e il *nascondere*, nella tradizione filosofica occidentale (dalla caverna platonica in poi), l'ombra è stata associata alla produzione dell'inganno, del simulacro, della conoscenza fallace. O almeno così è stato fino alla prima metà del Novecento. Negli stessi anni in cui Celan pubblica la sua seconda raccolta, tuttavia, Maurice Merleau-Ponty sembra rubargli le immagini, per introdurci a 'una nuova idea di luce', in cui 'la verità è in sé stessa ambigua [...] e l'ambiguità non è un'ombra da estirpare dalla verità della luce'².

Il pensiero estetico degli ultimi decenni³ si è visto infatti impegnato nel cercare di recuperare ontologicamente tale dialogo con le ombre, con 'le superfici sulle quali l'apparenza si mostra', che si rivelano in ultima analisi 'essere le condizioni decisive del far vedere, nella sua costitutiva ambiguità, la verità dell'esperienza'⁴. Proporrei allora di seguire Celan nell'idea che 'dice il vero chi dice le ombre' per accostarci a un complesso problema di ordine tanto estetico quanto etico ed epistemologico: come pensare e (ma vi è un rapporto di *precessione* tra i due termini⁵) come rappresentare, nel presente, l'episodio forse più drammatico dell'intera tragedia dell'Olocausto: la Shoah dei bambini.

Nonostante l'attenzione rivolta, soprattutto negli ultimi vent'anni⁶, da storici, semiotici, psicologi e anche artisti, alla spazializzazione della memoria in generale, e ai siti del trauma in particolare⁷, nessuno studio specifico sembra essere ancora stato dedicato a quel particolare sottogruppo di

2 M. Merleau-Ponty, *Linguaggio, storia, natura*, Bompiani, Milano 1995, p. 161.

3 Su tutti, si veda M. Carbone, *Filosofia-schermi, dal cinema alla rivoluzione digitale*, Raffaello Cortina, Milano 2016.

4 Ivi, p. 68.

5 Sul concetto di precessione v. M. Merleau-Ponty, *L'occhio e lo spirito*, Gallimard, Paris 1964, p. 60. Sulle applicazioni del concetto di precessione nella teoria delle immagini contemporanea vedi P. Montani, *L'immaginazione narrativa. Il racconto del cinema oltre i confini dello spazio letterario*, Guerini e associati, Milano 1999, p. 74.

6 Un esempio precoce di approccio tipologico allo studio dei memoriali è in A. Rieth, *Monuments to the Victims of Tyranny*, Praeger, New York 1969. Tra i lavori più recenti sul tema v. J.E. Young, *The Texture of Memory: Holocaust Memorials and Meaning*, Yale University Press, New Haven 1993; J. Miller, *One, by One, by One: Facing the Holocaust*, Simon & Schuster, New York 1990; H. Marcuse, F. Schimmelfennig, J. Spielmann, *Steine des Anstosses: Nationalsozialismus und Zweiter Weltkrieg in Denkmälern, 1945–1985*, Museum für Hamburgische Geschichte, Hamburg 1985.

7 In ambito italiano cfr. P. Violi, *Paesaggi della memoria. Il trauma, lo spazio, la storia*, Bompiani, Milano 2014.

monumenti costituito dai memoriali che ricordano la Shoah dei bambini. Si tratta di siti che tuttavia sembrerebbero a buon diritto formare un *corpus* autonomo e unitario, in quanto più degli altri portati a disancorarsi dalle specificità storiche che sono chiamati a ricordare, per innalzarsi verso significati puramente archetipici. Elegie della vittima inerme per eccellenza. Questo carattere di peculiare astrazione che caratterizza i memoriali dei bambini li rende estremamente significativi per comprendere, in chiave comparativa, le modalità con cui diverse comunità si rapportano con temi *assoluti*, che travalicano il semplice ricordo del passato recente: il male, la morte, il nonsenso, l'oblio.

La mia analisi sceglie appunto di concentrarsi su due di questi siti – realizzati negli stessi anni, uno in Polonia, l'altro in Israele – con un duplice obiettivo: intendo infatti, in primo luogo, evidenziare come la memorizzazione di uno stesso evento, in contesti socio-culturali diversi⁸, possa assumere forme e significati molto lontani tra loro, gettando ponti diversi tra passato e presente e plasmando in modo differente il concetto stesso di memoria. In secondo luogo, confrontando il memoriale di *Yad Vashem* con quello di Varsavia, vorrei soffermarmi su come, a mio avviso, le strategie discorsive messe in atto dal *Children's Memorial* di Gerusalemme lavorino secondo il dispositivo celaniano di ombra, aprendo il pensiero della memoria a possibilità etiche ed epistemiche complesse e imprevedute.

Varsavia 1993

A differenza di quasi tutti i siti di Varsavia, e come invece il *Children's Memorial* di Gerusalemme, anche il *Monumento in memoria dei bambini vittime dell'Olocausto* nasce dalla memoria privata di un sopravvissuto. Il destinante del monumento è infatti Jacek 'Jack' Eisner, ricco imprenditore americano all'epoca della commissione, diciottenne ebreo polacco prigioniero nel ghetto di Varsavia prima, e a Dachau poi, all'epoca dei fatti.

Un viottolo di sassolini grigi (simbolo tradizionale della memoria del lutto nell'ebraismo⁹), separati tra loro da una passerella più chiara che disegna sul suolo la sagoma di una *Menorah*, si interrompe bruscamente in un muro di mattoni rossi sormontato da filo spinato, a rievocare le terribili mura del *Wohnbezirk*. Al centro, quel che resta delle vere mura del ghetto

8 Seguo in questo gli studi fondamentali di J.E. Young, *The Texture of Memory*, cit.

9 Vedi J. Riemer, *Wrestling with the Angel: Jewish Insights on Death and Mourning*, Schocken Books, New York 1995.

e – subito dietro – le foto di bambini uccisi nella Shoah e tre iscrizioni, ognuna in ebraico, polacco e inglese:

1. La prima, sulla pedana centrale, recita ‘Alla memoria del milione di bambini ebrei assassinati dalla barbarie tedesca, 1939-1945’;
2. Sulla parete sinistra, i versi della poesia *Małysz mugler* (piccolo contrabbandiere)¹⁰ scritta dalla poetessa ebrea polacca Henryka Łazowertówna (1909–1942) durante la sua reclusione nel ghetto. Lo *szmugler* del testo è un bambino della Varsavia ebraica che ogni giorno rischia la vita per uscire dal ghetto ed arrivare alla parte ‘ariana’ della città, dove può rubare del cibo per la sua famiglia;
3. Sulla parete destra, infine, la struggente dedica del committente alla sua famiglia: ‘Nonna Masha aveva venti nipoti. Nonna Hana ne aveva undici, sono sopravvissuto io soltanto. Jacek Eisner’.

Il sito si presenta come una casa di fantasmi. L’accesso all’evento non è messo in discussione, ma veicolato con forza da un susseguirsi di riferimenti *indicali*, l’intera struttura del memoriale può in effetti intendersi come *elegia della traccia*. Nella linguistica classica, Peirce individua nell’indice un tipo di segno autonomo dal simbolo e dall’icona:

‘un Indice è un segno che si riferisce all’oggetto che esso denota in virtù del fatto che è realmente determinato da quell’oggetto. [...] Nella misura in cui l’oggetto agisce sull’indice, l’indice ha necessariamente qualche qualità in comune con l’oggetto, ed è rispetto a queste qualità che l’indice si riferisce all’oggetto’.¹¹

In poche parole, con l’indice non vediamo soltanto una *rappresentazione* del passato, ma qualcosa di più cogente, perché *causalmente connesso* a quest’ultimo. Nel memoriale di Eisner, ci troviamo davanti ad almeno tre tipi differenti di indice: le fotografie, le rovine e il testo di Henryka Łazowertówna¹².

10 Per il quale vedi M.M. Borwicz, *Pieśń ujdzie cało: antologia wierszy o żydach pod okupacją niemiecką*, Centralnażydowska historyczna komisja w Polsce, Warszawa, Łódź, Kraków 1947, pp. 115-116.

11 C.S. Peirce, *Nomenclature and Divisions of Triadic Relations* (1903) tr. it. in Id., *Opere*, Bompiani, Milano 2003, p. 2247.

12 In quest’ultimo caso non si tratta propriamente di un indice, ma di un segno che, a mio avviso, *funziona come* un indice: anche se non ci troviamo davanti il foglio su cui Łazowertówna scrive *Małysz mugler* ma una stele su cui è riportato il testo, il fatto che questo sia stato scritto nel luogo in cui ci troviamo, per il luogo in cui

Questi oggetti hanno un valore che non è soltanto simbolico, ma soprattutto *testimoniale*, sono *tracce* nel senso derridiano del termine, nella misura in cui rendono visibile un vuoto pur senza poterlo riempire, e così facendo *presentificano* una cultura, una storia, una società scomparse. Era qui, era proprio qui. In questo senso, le mura e le foto sono simboli di mondi sommersi ma sono soprattutto sineddoci, fantasmi nel senso etimologico del termine (*far vedere, prendere la figura da*) che ‘funzionano sia come segni visibili che documentano il passato, sia come potenti attivatori di forme immaginarie di ricostruzione di quel passato’¹³.

Questo discorso vale, a maggior ragione, per le fotografie incastonate tra le macerie del ghetto. Pochi oggetti riescono ad attualizzare con tale forza il passato, creando sistemi di senso stratificati e complessi. In particolare, le foto dei bambini uccisi nella Shoah che siamo abituati a vedere nei memoriali, e quello di Varsavia non fa eccezione, non risalgono tanto agli anni del nazismo, quanto a un pacifico ‘prima’. Nel Monumento troviamo fototessere, foto scattate ‘con i vestiti buoni’, foto delle feste. Trascinano con loro un mondo che precede quello del trauma che sono poste a significare. Sono foto che *se non fossero qui* non susciterebbero nessun effetto patetico (e questo è un ulteriore problema: sono davvero testimonianze?¹⁴) Parlano, direbbe Barthes, *al futuro anteriore*: ‘il *punctum* è: sta per morire. Io leggo nello stesso tempo: questo sarà e questo è stato; osservo con orrore un futuro anteriore in cui la morte è la posta in gioco. Dandomi il passato assoluto della prosa (aoristo) la fotografia mi dice la morte al futuro [...] Fremo per una catastrofe che è già accaduta’¹⁵.

Il ritratto annulla improvvisamente ogni distanza spazio-temporale. Nel momento in cui l’immagine mi guarda, mi interpella, non posso più essere al sicuro in un ‘altrove’ di senso, sono chiamato a un dialogo del quale non sono all’altezza, sono costretto a confrontarmi con le vittime della Storia, tornate per me. Se le macerie, in qualche modo, gettano un ponte tra il presente e il passato, le fotografie percorrono la strada in senso inverso, catapultando l’osservatore in un passato imprecisato, che chiede ragione del suo essere continuamente ri-enunciato.

ci troviamo, rende il rapporto segno-oggetto molto più cogente di quanto non saprebbero fare segni iconici o simbolici.

13 P. Violi, *op. cit.*, p. 103.

14 Su questi problemi v. U. Baer, *Spectral Evidence: The Photography of Trauma*, The MIT Press, Cambridge 2002; S. Sontag, *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, Torino, Einaudi 2004; G. Didi-Huberman, *Immagine malgrado tutto*, Raffaello Cortina, Milano 2005.

15 R. Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino 1980, p. 96.

In un luogo come il *Monumento in memoria dei bambini vittime dell'Olocausto* domina il realismo. Tutto è lì: i luoghi, i testimoni. È una storia che si può, e quindi si deve, ripercorrere e rievocare. La capacità delle cose di condurci inequivocabilmente ai fatti non è messa in dubbio.

È quello che inevitabilmente succede in una Polonia senza ebrei. Tra il 1939 e il 1945 muoiono nella Shoah 3,2 milioni di ebrei polacchi, su una popolazione complessiva di 3,5. I pochi sopravvissuti lasciano la Polonia per migrare verso l'ovest e Israele, prima nel 1946 – per sfuggire ai *po-grom* successivi all'Olocausto, come quello di Kielce – poi alla fine degli anni '50, quando il regime inizia a consentire l'*aliyah*. Per sopravvissuti come Eisner, emigrati in America e ritornati solo dopo la caduta del muro, quando riprende anche la libertà di culto (è del 1993, anno del memoriale, la fondazione della *Union of Jewish Religious Communities in Poland*), la sensazione doveva essere davvero quella di abitare più lo spazio dei morti, lo spazio *reso invisibile* dalla vita che aveva continuato a scorrere, che quello dei vivi. E il memoriale dei bambini di Varsavia si fa appunto testimone di quest'esigenza di *riportare in vita un mondo*, privato e collettivo, che era ancora in qualche modo lì, dal quale i protagonisti erano stati – simbolicamente e letteralmente – rimossi¹⁶. Il ricorso insistito a quei brandelli di mondo che abbiamo chiamato indice ci parla soprattutto di questo. Ecco allora che l'opzione realista viene praticata laddove quel reale – tragicamente sentito come tale quanto meno da una parte di comunità – appare sommerso, contraddetto, continuamente minacciato. La mimesi come tentativo di bloccare il tempo che passa sordo, e ricopre ogni cosa. Qui, l'esigenza drammatica di presentificare, contro lo spazio e contro il tempo, supera i problemi epistemici connessi alla rappresentazione: l'insufficienza, l'intrinseca fallibilità della traccia, il potere pietrificante della stessa. Questi problemi emergono tuttavia con chiarezza nella misura in cui il memoriale ci costringe fobicamente in un passato parziale, che viene rievocato in termini pressoché inequivocabili. Gli indici da un lato *ripresentano i morti* senza consentirci una distanza critica, un *Denkraum*, e dall'altro immobilizzano l'esperienza della Shoah in un passato *scritto e assoluto*, che possiamo guardare come da una finestra, come un film terribile manda-

16 Questo è particolarmente vero a proposito dei siti maggiori della Shoah polacca, come il monumento del ghetto di Varsavia o la stessa Auschwitz. Qui, come ha puntualmente osservato Young, *'all remaining memory of this past was left in Polish hands and thus reflected a characteristically Polish grasp of events, Polish ambivalence, and eventually even a Polish need for a Jewish past'*. J.E. Young, *op. cit.*, p. 116.

to in *loop* all'infinito, senza possibilità di elaborare, di cercare silenzio, di capire cosa significhi e come usare, da posterì, tutto questo dolore.

Israele 1987

La scelta compiuta, circa negli stessi anni, in Israele è stata radicalmente diversa. La storia del rapporto tra ebraismo e memoria è lunga e articolata, e richiederebbe una trattazione a sé stante¹⁷. L'esistenza stessa di Israele è debitrice, in un certo senso, di una memoria sopravvissuta ai secoli, tramandata tra le generazioni, fino a divenire identità spirituale prima ancora di depositarsi in un luogo fisico.

Il ricordo della Shoah in Israele è un problema complesso e stratificato, dove si addensano domande difficili: convivono qui la memoria dei sopravvissuti, dei figli dei sopravvissuti, dei figli e dei padri di chi non è sopravvissuto, delle nuovissime generazioni che, dalle case moderne e assolate di Tel Aviv, faticano sempre di più ad immaginare, a *sentire propri*, gli *Shtetl* sommersi di neve di un'Europa dell'est che non esiste più. Come ricordare la Shoah senza che una società intera ne rimanga paralizzata? Esiste un modo per ricordarla senza consentire che per questo abbia un ruolo preminente nella definizione dell'identità ebraica (sarebbe paradossale) o – ancora più paradossalmente – dell'esistenza stessa di Israele?

È quello che tentano di realizzare, come vedremo, le strategie discorsive poste in atto dal secondo memoriale della Shoah dei bambini che prenderò in considerazione nella mia analisi: un monumento coevo a quello di Varsavia: il *Children's Memorial* di Moshe Safdie allo *Yad Vashem* di Gerusalemme¹⁸.

Si tratta, anche in questo caso, sebbene si trovi inserito all'interno del più importante museo dell'Olocausto del mondo, di un memoriale che nasce da destinatari privati. Il progetto di un memoriale dedicato ai bambini assassinati nella Shoah, infatti, è commissionato a Safdie nel 1976 ma – inizialmente scartato dal *committee* – verrà realizzato soltanto dieci anni dopo, per volontà del sopravvissuto Abraham Spiegel e della moglie, in memoria del figlio Uziel che, deportato a soli due anni, non aveva mai fatto ritorno. Le strategie rappresentative scelte da Safdie per il memoriale sono,

17 Sulla memoria nell'ebraismo, per tutti, cfr. Y.H.Y. Zakhor, *Jewish History and Jewish Memory*, University of Washington Press, Seattle 1982.

18 Sul progetto di *Yad Vashem* v. in particolare J. Ockman, M. Safdie, A. Shalev, E. Wiesel, *Yad Vashem: Moshe Safdie – The Architecture of Memory*, Yad Vashem Publications, Jerusalem 2006.

come vedremo, diametralmente opposte a quelle impiegate a Varsavia e ci parlano attraverso quello che ho proposto di chiamare *dispositivo ombra*.

Il memoriale definisce un proprio spazio, autonomo dal resto del museo: è una narrazione a sé e, come vedremo, complementare a quella messa in atto dallo *Yad Vashem*. Se il Museo si pone indubbiamente come *narrativo* e *documentale* (parliamo di 68 milioni di pagine di documentazione, 112.000 titoli in più di 50 lingue, 24.000 artefatti e 10.500 opere d'arte¹⁹) il memoriale sceglie – con una strategia che sarebbe indubbiamente problematica se non fosse in dialogo con il corpo principale ‘storico’ del museo – di incarnare *quell'altra faccia* della Shoah, quella che la narrazione mimetica non può raccontare, che le immagini non sanno rappresentare e le parole non sanno dire, quel nodo denso, che è la *camera nera* della tragedia.

Ci viene chiesto infatti, è evidente fin dal principio, di accedere a una *dimensione altra*, che eccede la logica e le prassi del vivere quotidiano. Scavato nella roccia, l'ingresso al memoriale richiede *iniziaticamente* una vera e propria catabasi, un passaggio dal mondo dei vivi a quello dei morti. Se la storia che narra lo *Yad Vashem* si conclude con uno spiraglio di luce e speranza, la narrazione della resistenza ebraica prima, l'enorme terrazza sulle splendide colline di Gerusalemme poi²⁰, il *Childrens' Memorial* non lascia spazio al respiro, al lieto fine. È un'enorme discesa nell'oscurità, in terre lontane da ogni possibile conforto della storia o della ragione. Non rimanda, come fa invece il monumento di Varsavia, a luogo alcuno. *Si dà come alterità assoluta*.

Entriamo in una stanza buia, su una parete le foto di cinque bambini e quattro bambine, tra cui Uziel, tutti uccisi nella Shoah. Non sono però fotografie nel senso tradizionale del termine, le immagini sono proiettate su pareti di specchi: moltiplicate, sfumate, tagliate. Compagnono dal buio, dal buio vengono risucchiate. L'accesso al referente è qui iper-mediato. L'immagine non *presentifica*, non ci *riporta indietro*. Mette in scena, piuttosto, la *difficoltà* della memoria, il suo procedere a tentoni nel buio, il suo farsi di lampi e di visioni incerte ma necessarie, sempre inadeguate e terribili. Una voce ci accompagna lungo tutto il viaggio; parla piano, come una *Yizkor*. Scandisce i nomi dei bambini, la loro età, il paese d'origine, in ebraico e in inglese. Si crea un dialogo complesso tra il realismo documentale della voce e la difficoltà di tener fermi i volti. Qui nessuno è *riportato*

19 *Ibidem*, p. 61.

20 Sui rapporti tra l'impianto narrativo dello *Yad Vashem* e il pensiero sionista vedi J.E. Young, *op. cit.*, pp. 243-262.

tra i vivi, ma si racconta piuttosto il dramma della postmemoria: della terribile insufficienza del passato a farsi storia, della storia a farsi memoria, e di quel qualcosa che pure persiste, nella sua fallacia, come un grumo denso, carico di dolore e nonsenso. Nell'ambiente successivo la referenza viene completamente abbandonata.

Lo scandirsi della litania ci ancora alla storia (i nomi, la restituzione alle vittime dell'individualità di cui erano state private sono d'altra parte al cuore del progetto stesso dello *Yad Vashem*) mentre accediamo a un ambiente metafisico. Una piccola passerella sospesa nel buio. Cinque candele e cinquecento specchi ci immergono in uno spazio che non appartiene a questo mondo, dove il simbolico incontra la sensibilità pura.

Come osserva Young²¹, il discorso muove dall'ortodossia ebraica del lutto: da una *yortsayt likht* che viene moltiplicata all'infinito, dando forma a un universo in cui la perdita non è qualcosa di davvero afferrabile, ma – come la memoria – è un gioco di fumo, di barlumi e di specchi. Il sottotesto, l'idea talmudica che le anime dei morti non sepolti non possano trovare riposo, ma siano invece destinate a vagare in eterno senza pace per l'universo. Ad altri livelli di lettura, tuttavia, non serve davvero conoscere i testi e le tradizioni ebraiche per comprendere il messaggio profondo del sito: un senso di assoluto smarrimento e disorientamento spaziale, la vertigine della perdita delle coordinate corporee, dell'equilibrio, del senso del sé.

Non vi è, in questo dispositivo di coinvolgimento corporeo, nessun elemento di identificazione possibile: ciò che il visitatore sperimenta non ha nulla a che vedere con ciò che quei bambini, o i loro genitori, possono aver provato, un orrore che rimane indicibile e non si tenta nemmeno di evocare. Si tratta piuttosto di uno spostamento di tipo metaforico che agisce direttamente sul corpo, come se il visitatore sperimentasse nella propria stessa carne una mancanza di senso e razionalità che allude implicitamente, anche se con un effetto potente, alla totale insensatezza dello sterminio dei bambini²².

Non tentativo di *tanatoprassi* mimetica, e nemmeno monumento 'esperienziale'²³, il *Children's Memorial* di Gerusalemme costruisce un limbo, uno spazio dallo statuto epistemico incerto e ibrido. Vi opera un simbolismo fortissimo, sia religioso – la candela –, sia ancora più arcaico – il conflitto tra luce e ombra, vita e morte, memoria e oblio –, e al contempo il

21 J. E. Young, *op. cit.*, p. 258.

22 P. Violi, *op. cit.*, p. 155.

23 Chiamo 'esperienziali' quei siti che ambiscono a far rivivere agli spettatori i traumi che sono incaricati di ricordare. Un esempio è *La casa del Terrore* di Budapest o la *Prison on Łącki* di Lviv.

rapporto che questo instaura con lo spettatore non è di tipo logico-deduttivo, ma puramente empatico e fisico: il senso di smarrimento, commozione, perdita di senso. Il memoriale visualizza, appunto, uno *spazio-ombra* che non assomiglia alla luce dei salvati, né al buio dei sommersi, ma *viene in essere* nella relazione tra i due.

Si accoglie qui la tragicità della *postmemoria*: l'impossibilità dell'esperienza della storia, di un mondo svanito per sempre. E, tuttavia, si sceglie di abitare questa condizione ambigua, in cui non è un'autenticità artefatta a ritornare, ma è il senso di questa irraggiungibilità, e degli echi vivissimi che produce, a generare un'emotività intensa, non diretta soltanto verso il passato ma che arriva a trafiggere la nostra coscienza del presente. All'ombra del passato, tra le candele del Memoriale, facciamo esperienza di un'estetica complessa, di una coscienza *diffusa*, insieme pre-razionale e sovra-personale, che impedisce alla memoria di diventare *commemorazione*, e la trasforma in etica.

Bibliografia

- Baer U., *Spectral Evidence: The Photography of Trauma*, The MIT Press, Cambridge 2002.
- Barthes R., *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino 1980.
- Borwicz M.M., *Pieśń ujdzie calo: antologia wierszy o żydach pod okupacją niemiecką*, Centralnażydowskiahistorycznakomisja w Polsce, Warszawa, Łódź, Kraków 1947.
- Celan P., *Poesie*, I Meridiani, Milano 2012.
- Didi-Huberman G., *Immagini malgrado tutto*, Raffaello Cortina, Milano 2005.
- Marcuse H., Schimmelfennig, F., Spielmann, J., *Steine des Anstosses: Nationalsozialismus und Zweiter Weltkrieg in Denkmälen, 1945–1985*, Museum für Hamburgische Geschichte, Hamburg 1985.
- Merleau-Ponty M., *L'occhio e lo spirito*, Gallimard, Paris 1964.
- Merleau-Ponty M., *Linguaggio, storia, natura*, Bompiani, Milano 1995.
- Miller J., *One, by One, by One: Facing the Holocaust*, Simon & Schuster, New York 1990.
- Montani P., *L'immaginazione narrativa. Il racconto del cinema oltre i confini dello spazio letterario*, Guerini e associati, Milano 1999.
- Ockman J., Safdie M., Shalev A., Wiesel E., *Yad Vashem: Moshe Safdie – The Architecture of Memory*, Yad Vashem Publications, Jerusalem 2006.
- Peirce C.S., *Nomenclature and Divisions of Triadic Relations* (1903) in Id., *Opere*, Bompiani, Milano 2003.
- Riemer J., *Wrestling with the Angel: Jewish Insights on Death and Mourning*, Schocken Books, New York 1995.
- Rieth A., *Monuments to the Victims of Tyranny*, Praeger, New York 1969.

Sontag S., *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, Torino, Einaudi 2004.

Violi P., *Paesaggi della memoria. Il trauma, lo spazio, la storia*, Bompiani, Milano 2014.

Young J.E., *The Texture of Memory: Holocaust Memorials and Meaning*, Yale University Press, New Haven 1993.

Zakhor Y.H.Y., *Jewish History and Jewish Memory*, University of Washington Press, Seattle 1982.