



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI GENOVA

SCUOLA DI SCIENZE UMANISTICHE

DIPARTIMENTO DI ANTICHITÀ, FILOSOFIA E STORIA

Corso di Laurea Magistrale in Scienze storiche

Tesi di Laurea

Il 'violino di Auschwitz':
un caso di studio su musica e memoria della Shoah (2014-2023)

Relatore: prof. Guri Schwarz

Correlatore: prof. Raffaele Mellace

Candidata: Clotilde Brandone

Anno Accademico 2022/2023

A mio nonno Carlo, fisarmonicista

Indice

| | |
|--|------------|
| Introduzione..... | 3 |
| I - Il Violino della Shoah: una leggenda?..... | 10 |
| 1. Traiettorie biografiche: la famiglia Levy | 10 |
| 1. La storia, la memoria e le false notizie | 19 |
| II - «Quel violino emerso dalla notte di Auschwitz»: la diffusione di una leggenda..... | 22 |
| 1. I costruttori del mito..... | 22 |
| Alessandra Sonia Romano e il Violino riemerso dal silenzio | 22 |
| Anna Lavatelli: il Violino raccontato ai bambini | 50 |
| 2. Il contesto..... | 74 |
| Il Giorno della Memoria: genesi e sviluppo di un evento commemorativo..... | 74 |
| Il “ <i>memory boom</i> ”: linee transnazionali | 80 |
| La musica e la memoria della Shoah..... | 84 |
| III – Il Violino della Shoah: usi pubblici e analogie storiche..... | 106 |
| 1. Una «fiaccola della memoria» | 106 |
| 2. «I luoghi della memoria»: Il Violino al Memoriale della Shoah di Milano..... | 119 |
| 3. «In treno per la memoria»: Il Violino “ritorna” ad Auschwitz | 131 |
| 4. Il Violino a <i>Italia’s Got Talent</i> | 142 |
| Conclusioni..... | 147 |
| Ringraziamenti..... | 151 |
| Bibliografia..... | 153 |

Introduzione

Una ristretta quantità di studi storiografici, in Italia e altrove, ha contemplato una prospettiva musicale. Solo recentemente, la musica sta guadagnando lentamente importanza, emancipandosi da quella visione romantica che ne considerava esclusivamente la dimensione estetica, trascurandone il potenziale di analisi storica e sociale. Una crescente attenzione storiografica, ancora relativamente poco sviluppata, è rivolta alla musica concentrazionaria, ovvero la musica prodotta o eseguita all'interno dei ghetti e dei campi di concentramento. Studi pionieristici come quelli condotti da Shirli Gilbert in ambito anglosassone, compendiate sia nel suo saggio *Music in the Holocaust. Confronting Life in the Nazi Ghettos and Camps* (2005),¹ e Guido Fackler in ambito tedesco, nel suo articolo *Music in Concentration Camps 1933-1945* (2007)² hanno dimostrato che la musica avesse un ruolo tutt'altro che marginale nell'universo concentrazionario. Orchestre, gruppi da camera, cori e altri *ensembles* musicali erano presenze sorprendentemente radicate sia nei ghetti sia nei campi, in cui la musica sopravviveva e prosperava da un lato come strumento di oppressione, come quella imposta dalle SS, e dall'altro come attività creativa auto-organizzata e spontanea dei prigionieri. Proponendo un vario e multiforme affresco storiografico delle attività musicali prevalenti tra gli internati dei ghetti e dei campi, la musica si rivelava un'interessante chiave d'accesso a un'indagine di storia sociale sulle reazioni individuali e collettive di quelle comunità alle esperienze che si trovavano ad affrontare. La varietà di attività musicali rilevate suggeriva, inoltre, come la musica assumesse in quei contesti significati molteplici e differenti tra loro: protesta politica, desiderio di continuità con il proprio passato, speranza di sopravvivenza gravida di paure, incertezze, contraddizioni.³

Uno stimolo importante all'interesse verso l'attività musicale concentrazionaria proveniva, alla fine degli anni Settanta, al di fuori dell'ambito accademico. Nel 1976, venne pubblicata per la prima volta con il titolo originario di *Sursis pour l'Orchestre*, e poi con quello inglese di *Playing For Time*, un'autobiografia di Fania Fenelon, pianista e cantante sopravvissuta ad Auschwitz Birkenau, in cui l'autrice testimoniava la propria esperienza nell'orchestra femminile del campo. Al di là delle accuse di mistificazione mosse alla Fenelon

¹ Shirli Gilbert, *Music in the Holocaust. Confront Life in the Nazi Ghettos and Camps*, Oxford University Press, Oxford 2010.

² Guido Fackler, *Music in Concentration Camps 1933-1945*, in «Music & Politics», 1, 1, 2007.

³ S. Gilbert, *Music in the Holocaust*, op. cit., p. 2; S. Gilbert, *Music as historical source: social history and musical texts*, in «IRASM», 36, 1, 2005, pp. 118; Guido Fackler, *Music in Concentration Camps 1933-1945*, op. cit.

da parte di alcune sue vecchie compagne musiciste, quella testimonianza aveva generato un processo alluvionale di memorie *in primis* da parte di quelle sopravvissute, che con il pretesto di contestare il lavoro di Fenelon, finirono inevitabilmente per contribuire a diffondere, a livello internazionale, quella memoria. La storica Susan Eischeid, che avrebbe dedicato alla vicenda di Fenelon un saggio di decostruzione di quella specifica memoria, sottolineò che «per molti, *Playing For Time* era stato ed è tuttora la prima introduzione sia alla Shoah sia al tema della musica nella Shoah». ⁴

All'interno di questo ampio e rinnovato interesse, lo specifico ambito di ricerca, in parte differente, in cui si inserisce questa ricerca è quello rivolto alla funzione commemorativa della musica in relazione alla memoria della Shoah, ovvero alla musica come *medium* di trasmissione di quella memoria. Tra i pochi lavori prodotti sull'argomento rientra sicuramente il pionieristico articolo di Shirli Gilbert, *Buried Monuments: Yiddish Songs and Holocaust Memory* (2008). La Gilbert portò all'attenzione questo tema ancora poco esplorato, concentrando lo sguardo sull'immediato secondo dopoguerra, domandandosi quale ruolo avesse svolto la musica nel ricordo e preservazione di quel passato, fin a partire dalle prime iniziative di sopravvissuti raccoglitori di canzoni in *Yiddish* provenienti dai ghetti dell'Europa orientale. La musica si configurava, insomma, già da questi primi sforzi dei sopravvissuti, parte fondamentale di una memoria che si voleva strappare e salvare urgentemente dal rischio di invisibilità a cui i nazisti avrebbero voluto destinarla. ⁵

Questo interesse verso le modalità e i significati veicolati dalla musica nelle commemorazioni sulla Shoah, derivò in verità da intuizioni precedenti, raccolte nell'introduzione del già citato studio della Gilbert, *Music in the Holocaust*. All'interno di esso aveva segnalato l'uso tanto pervasivo quanto inefficace di una semplificatoria retorica della «resistenza spirituale» affidata attualmente alla musica in relazione alla Shoah. La musica prodotta e svolta in quei contesti veniva ricondotta a un semplice istinto di sopravvivenza e attaccamento alla vita, trascurando l'ampio spettro di sfumature che caratterizzò in realtà quell'esperienza musicale. La musica sembrava, insomma, confermare e completare la tendenza inevitabilmente semplificatoria del fenomeno commemorativo attuale sulla Shoah,

⁴ Susan Eischeid, *The Truth about Fania Fenelon and the Women's Orchestra of Auschwitz Birkenau*, Palgrave Macmillan, 2016, p. 2.

⁵ S. Gilbert, *Buried Monuments: Yiddish Songs and Holocaust Memory*, in «History Workshop Journal Issue», 66, 2008.

veicolando un messaggio eccessivamente sentimentalistico, unilaterale e poco aderente alla realtà storica dei fatti.⁶

Ricerche analoghe, di carattere storico-sociale, venivano svolte in ambito tedesco da Guido Fackler, per esempio nel suo articolo *Music in Concentration Camps 1933-1945*, pubblicato nel 2007. Dopo aver esaminato l'ampia varietà delle attività musicali nella realtà concentrazionaria dei ghetti e dei campi l'esito era stato sostanzialmente affine a quello a cui era approdata Gilbert: anche Fackler rilevava una ricezione pubblica e mediatica largamente stereotipata a cui la musica concentrazionaria è stata soggetta negli ultimi decenni.⁷ In Italia, dove questo ambito di studi è ancora nettamente poco esplorato, Alessandro Carrieri, nel saggio *Lagermusik e resistenza* del 2013, fornì un contributo originale e specifico all'argomento, focalizzato sull'attività musicale di Viktor Ullmann e Gideon Klein nel campo di Theresiensdtadt. Anche in questo caso, veniva criticato un certo approccio banalizzante e semplificatorio dell'interpretazione attuale conferita alla musica concentrazionaria, che ignorava come essa non fosse stata strumento di sola resistenza genericamente spirituale, ma anche e soprattutto di resistenza politica in opposizione al regime hitleriano.⁸ Questi studi erano accomunati dall'intenzione di abilitare la musica concentrazionaria come un'angolatura interessante attraverso cui poter esplorare le realtà dense e sfaccettate di quella realtà. La musica diventa, dunque, una finestra attraverso cui esplorare i contesti storici e sociali in cui le comunità dei prigionieri si inserivano.

Ereditando questi spunti, pochi, a parte il già citato saggio della Gilbert, *Buried Monuments* del 2008, e l'opera di Susan Eischeid, *The Truth about Fania Fenelon and the Women's Orchestra of Auschwitz Birkenau* del 2016, furono gli studi che indagarono il ruolo della musica nella memoria della Shoah, decostruendo anche l'origine e le caratteristiche di quella «resistenza spirituale». In particolar modo il lavoro della Eischeid fu il primo che cercò criticamente sia di dimostrare, attraverso numerose fonti orali, le incongruenze contenute nella famosa biografia della Fenelon, sia analizzarne il crescente successo e influenza nella memoria della Shoah.⁹ Date queste premesse, appare evidente quanto negli odierni studi sulla memoria, sia a livello internazionale e ancor più nazionale, la musica sia un oggetto ancora sconosciuto e inesplorato. La mia ricerca, pur nascendo nel solco di questa eredità, desidera offrire un primo

⁶ S. Gilbert, *Music in the Holocaust*, op. cit.

⁷ G. Fackler, *Music in the Concentration Camps*, op. cit.

⁸ Alessandro Carrieri, *Lagermusik e resistenza. Viktor Ullmann e Gideon Klein a Theresiensdtadt*, Zamorani, Torino 2013.

⁹ S. Eischeid, op. cit.

piccolo contributo in parte differente e nuovo. Diversamente dagli studi citati, che segnalano la pervasività di una retorica semplicistica di resistenza spirituale, invitando a superarla in nome di un criterio di maggiore aderenza filologica alla realtà concentrazionaria, utilizzando la musica come chiave di indagine storico-sociale, io ho cercato piuttosto di illuminare i meccanismi di tale dispositivo in ambito italiano, decostruendolo alla luce di ciò che può rivelare: preoccupazioni, ansie, bisogni e attese che il presente intrattiene costantemente con il passato che commemora. Al contrario rispetto agli studi sopracitati, ciò che mi interessa non è un'indagine storico-sociale della realtà concentrazionaria, quanto piuttosto una riflessione critica sui significati che la musica, attualmente in Italia, veicola e dispiega in qualità di *medium* di trasmissione di quella memoria. Partendo da queste considerazioni, in questa tesi cercherò di indagare quali cambiamenti nel rapporto con quel passato hanno spinto la società italiana ad interessarsi sempre di più alla memoria della musica concentrazionaria. Cosa può rivelare lo studio della diffusione, dei linguaggi e della musica suonata da un 'violino di Auschwitz', attribuito ad un'ebrea veronese Eva Maria Levy, dei rapporti tra il pubblico italiano e la memoria della Shoah?

Per trovare risposte a quegli interrogativi, il mio sguardo si è rivolto verso una piccola e apparente insignificante memoria, oggi circolante con certo successo in Italia, di un "violino della Shoah" che l'ingegnere, imprenditore e mecenate Carlo Alberto Carutti dichiarò di aver trovato presso un ignoto antiquario torinese nel 2014. All'indomani del presunto ritrovamento, il violino venne inserito nella famosa collezione di liuteria di Carutti nel museo civico Ala Ponzone di Cremona fino al 2016, anno in cui passò di proprietà alla violinista Alessandra Sonia Romano.¹⁰ Impreziosito da un filetto di losanghe madreperlate e una stella di David sul dorso, venne attribuito da Carutti, attraverso alcune ricerche che lui sostenne di aver condotto, a Eva Maria Levy, giovane ragazza ebrea di origini veronesi deportata al campo di Auschwitz Birkenau nel dicembre del 1943, insieme alla madre e al fratello Enzo Levy, sopravvissuto alla Shoah e il cui nome figura nelle pagine di *Così fu Auschwitz* di Primo Levi.¹¹ Pur senza preliminari perizie storiche vere e proprie, la storia del violino, sotto la rassicurante etichetta di «vera»,¹² sta guadagnando una popolarità crescente in Italia: raccontato sulle maggiori testate nazionali, fu protagonista di un romanzo illustrato per bambini, se ne ascolta la voce

¹⁰ Carlo Alberto Carutti, *L'ultimo testimone. Il violino della Shoah e la sua storia*, Interlinea, Novara 2020.

¹¹ Primo Levi, *Così fu Auschwitz. Testimonianze 1945-1986*, Einaudi, Torino 2015, pp. 34; informazioni biografiche contenute in CDEC, *Persone*, Enzo Levy; CDEC, *Persone*, Eva Maria Levy.

¹² Gian Luca Favetto, *Eva Maria, la ragazza che portò un violino ad Auschwitz: così la musica sopravvive all'orrore*, «La Repubblica», 23 gennaio 2018.

regolarmente ogni anno al Memoriale della Shoah di Milano ed apparve persino in un popolare *talent-show* televisivo italiano.

Potrebbe apparire bizzarro o quantomeno poco utile svolgere una tesi di laurea su un “violino della Shoah”, un oggetto di studio dal valore apparentemente trascurabile, e addirittura di dubbia autenticità. Questa sua apparente impercettibilità non deve, però, trarre in inganno. Nemmeno il fatto che stia circolando con frequenza e intensità crescente seppur priva di una patente di veridicità storica implica che debba suscitare meno interesse e che non valga la pena farne oggetto di indagine. Come scriveva Marc Bloch, favole, imposture e leggende non sono un «corpo estraneo che [lo storico] si sforza di eliminare con tutta la precisione dei suoi strumenti» ma un «oggetto di studio su cui si china quando cerca di comprendere la concatenazione delle azioni umane». «Falsi racconti hanno sollevato le folle»,¹³ e scopo di studi come questo è di esplorare le modalità attraverso cui ciò avviene, e dunque attraverso cui essi si propagano nel terreno sociale.

In particolare, la metodologia di lavoro con cui ho potuto maneggiare una fonte così problematica e sdruciolevole è sostanzialmente quella proposta dal cosiddetto «paradigma indiziario», teorizzato esplicitamente per la prima volta da Carlo Ginzburg all’interno del suo saggio *Miti, Emblemi e Spie*. Ginzburg ripercorreva la storia di quel paradigma epistemologico maturato alla fine dell’Ottocento nell’alveo delle scienze umane attraverso le sue tappe più significative: il metodo impiegato dallo storico dell’arte Giovanni Morelli, basato sull’analisi dei quadri (e delle differenze tra loro) a partire dai loro dettagli più impercettibili e nascosti, il procedimento di indagine dei delitti a partire dagli indizi e tracce impercettibili ai più che Conan-Doyle attribuiva al suo personaggio più famoso Sherlock Holmes, e il metodo psicoanalitico freudiano che si sforzava di penetrare realtà segrete e complesse attraverso sintomi inavvertiti. Il paradigma indiziario, declinato in queste sfumature, consisteva in tutti i casi nell’attingere a realtà più complesse, articolate e profonde attraverso tracce infinitesimali, spie, sintomi, indizi.¹⁴ Il violino della Shoah, oggetto del mio studio, per quanto circolante con un certo successo in Italia, doveva essere solamente una traccia infinitesimale, una microscopica spia di una realtà più complessa e macroscopica, la vera finalità della mia ricerca. Il metodo di questa tesi è, dunque, al pari di quelli sopraelencati, sostanzialmente indiziario, indiretto, congetturale.

¹³ Marc Bloch, *La guerra e le false notizie. Ricordi (1914-1915) e riflessioni (1921)*, Fazi, Roma 2014, pp. 106.

¹⁴ Carlo Ginzburg, *Spie. Radici di un paradigma indiziario*, in Carlo Ginzburg, *Miti Emblemi Spie. Morfologia e storia*, Einaudi, 2023.

Il seguente lavoro nasceva, inoltre, dall'unione di due miei due interessi. Cresciuta con una mamma insegnante di musica e un nonno fisarmonicista, la musica è un'arte che studio e coltivo da tempo con passione, da quando all'età di otto anni provai per la prima volta, per gioco, a mettere le mani sulla tastiera di un vecchio pianoforte verticale di casa. Di più recente scoperta, la storia culturale applicata agli studi sulla memoria della Shoah, è una branca della storiografia contemporanea che conobbi negli anni universitari del biennio magistrale e che catturò fin da subito una mia particolare attenzione. Il lavoro che ne risulta è articolato entro una scansione cronologica tra il 2014, anno in cui l'ingegner Carutti dichiarò di aver scoperto il violino, e il 2023, anno in cui si svolse un evento pubblico in cui vidi e ascoltai suonare per la prima volta lo strumento. Interrogato un ampio spettro di fonti, tentando di intrecciarle costantemente fra loro: archivistiche, a stampa, letterarie, musicali, e soprattutto orali. Queste ultime, pur essendo fonti altrettanto delicate da gestire, hanno costituito, nella loro maggiore spontaneità, decisamente i fili conduttori del tessuto della tesi, agevolandomi nella decostruzione di questa memoria, che si è rivelata sempre più come un caleidoscopico di interessi, bisogni, sistemi di pensiero di un presente in costante rapporto con il proprio passato.

Per quanto riguarda la struttura interna, la tesi risulta divisa in tre parti. Il primo capitolo, introduttivo, è dedicato ad una piccola indagine archivistica sul contesto specifico in cui il violino venne calato e grazie al quale acquistò valore, ovvero Eva Maria Levy e i suoi familiari. Per quanto una verifica dell'autenticità di quella memoria non sia strettamente vincolante ai fini di un'analisi storico-culturale, ciò non implica che tutto ciò che ci viene raccontato come autentico debba davvero essere accettato come tale senza margine di ricerca autonoma. Ho svolto, così, una piccola ricostruzione biografica della vicenda dei Levy, dalla deportazione di Eva Maria con sua madre e suo fratello, all'attività del fratello sopravvissuto Enzo presso l'associazione della Gioventù ebraica di Torino. Mi sono avvalsa, in particolar modo, di una testimonianza del padre, Edgardo Levy, contenuta nel suo memoriale allegato al fascicolo del processo al comandante dei paracadutisti dell'RSI, Giovanni Rossi, conservato nel fondo della questura dell'Archivio di Stato di Varese. Attraverso la convergenza di varie testimonianze allegate al fascicolo, e grazie a un gruppo di testimonianze rilasciatemi da alcuni conoscenti e amici ancora viventi di Enzo Levy, all'interno della Comunità ebraica di Torino, ho cercato di rivolgere un'indagine retrospettiva alla cornice in questa vicenda è stata inserita.

Il secondo capitolo, invece, rappresenta il vero punto di inizio della mia ricerca, ovvero il mio primo incontro con il violino, avvenuto per mia buona sorte a soli pochi chilometri da casa mia. Si tratta di un capitolo cruciale, perché dedicato all'emersione e la successiva

diffusione della leggenda in Italia, energicamente agevolate dai costruttori della sua memoria: Carlo Alberto Carutti, Alessandra Sonia Romano e Anna Lavatelli. Attraverso l'analisi di diverse fonti a stampa, romanzi e interviste orali, verranno ricostruiti i principali dispositivi retorici con cui la memoria di quello strumento si è costruita e affermata in Italia. Alle due fonti orali interrogate, la violinista Romano, e la scrittrice Lavatelli, ho deliberatamente dedicato due "gigantografie" all'interno del capitolo, in virtù dell'intenso dialogo che ho potuto instaurare con loro (purtroppo l'ingegner Carutti era mancato nel febbraio del 2022, poco prima che la mia tesi prendesse avvio) e della consistenza del loro contributo a diffondere questa storia. Nell'ultima sezione del capitolo ho cercato, invece, di valutare quale fosse quello che Bloch chiamava il «terreno di coltura favorevole» ad accogliere una certa memoria. In una prima parte verrà quindi chiarito quale meccanismo regola il Giorno della Memoria, in cui si inseriscono molti degli eventi dedicati al violino. Si cercherà quindi alla fine di comprendere il contesto narrativo in cui si colloca il violino, indagando il motivo sotteso al successo della memoria della musica concentrazionaria. Cosa ha reso visibile un violino sconosciuto fino a pochi anni prima? A quali bisogni corrisponde il cambiamento avvenuto all'interno di una memoria della Shoah in Italia, sempre più sensibile all'uso della musica per ricordare quel passato?

Il terzo capitolo, infine, è, almeno nelle mie intenzioni, non solo l'approdo finale ma anche il vero cuore pulsante di questo mio lavoro. Ho provato, attraverso l'uso di questa piccola memoria, ad analizzarne e decostruirne i principali dispositivi retorici e le analogie storiche mobilitati negli eventi pubblici in cui il violino appare. La finalità di questa operazione, anche in questo caso, vuole andare ben oltre la vicenda ristretta del violino. Esso solleva, infatti, alcuni interrogativi fondamentali e più ampi: che ruolo ha la musica, il linguaggio naturale del violino, nel veicolare e rappresentare la memoria della Shoah? Come è impiegata, concretamente, nella ritualità commemorativa relativa a quell'evento? Quale rapporto con quel passato rivela la scelta di certi repertori? Per trovare risposte a queste domande, ho selezionato deliberatamente solo alcuni eventi, maggiormente significativi ed emersi con forza dalle fonti orali interrogate: il concerto di presentazione a Cremona di fronte al ministro della cultura Dario Franceschini, in occasione del Giorno della Memoria, l'apparizione al Memoriale della Shoah di Milano, il "ritorno" del violino al campo di concentramento di Auschwitz, e infine l'invito al popolarissimo *talent-show* televisivo *Italia's Got Talent*.

I

Il Violino della Shoah: una leggenda?

1. Traiettorie biografiche: la famiglia Levy

Nel 2014, Carlo Carutti, imprenditore e mecenate milanese appassionato di collezionismo, dichiarò di aver rinvenuto presso un antiquario torinese sito in via Francesco da Paola, di cui non specificò il nome, un violino riccamente decorato e con una stella di David dorsale. Il violino, disse, avrebbe contenuto al suo interno un piccolo cartiglio con incise a matita sei battute musicali, tra le quali figurava una sequenza numerica. Dopo aver effettuato alcune «ricerche» in primis presso l'archivio digitale del Centro di Documentazione Ebraica milanese, risalì al numero di matricola di Enzo Levy, ex deportato ad Auschwitz Birkenau e sopravvissuto alla Shoah, e a cascata anche ai nomi di Eva Maria, la sorella, e di Egle Segre, la madre, internate ad Auschwitz e non sopravvissute, e infine del padre Edgardo, al cui nome non corrispondeva alcun profilo, perché effettivamente non deportato. Attraverso la testimonianza orale rilasciatagli da una certa signora anziana bolognese, Giovanna Campostella, che sosteneva di aver conosciuto indirettamente la famiglia Levy, avrebbe attribuito il violino a Eva Maria, la sorella di Enzo, ipotizzando che quel messaggio sarebbe stato inviato da Enzo, nel mentre trasferito a Monowitz, in segno di amore verso la sorella. Immaginazione, insomma, senza prove documentarie forti a sostegno, ma solo nel nome di una generale verosimiglianza. Anche il resto della narrazione si evolse totalmente priva di prove documentarie: Eva Maria, la cui famiglia la si immaginò piacevolmente dedita all'attività musicale (si disse che Enzo studiasse anch'egli il violino e che la madre fosse un'improvvisata ma brava pianista), avrebbe portato il suo violino nel campo di Auschwitz Birkenau, e sarebbe stata talmente talentuosa da poterlo suonare una volta arruolata nell'orchestra femminile del campo condotta da Alma Rosé. Mancavano, dunque, prove a sostegno delle stesse colonne portanti della narrazione: nessuna certezza che quel violino fosse stato effettivamente portato nel campo di Auschwitz Birkenau, e nessuna certezza nemmeno per il cuore narrativo secondo cui Eva Maria sarebbe stata arruolata nell'orchestra femminile. Si trattava, dunque, di una memoria, che per quanto suggestiva, poggiava su basi pericolosamente incerte. Una mia piccola ricerca archivistica svolta a margine della vicenda confermò i miei dubbi.

Stando ai dati forniti dal Centro di Documentazione Ebraica di Milano, Eva Maria Levy era un'ebrea nata a Verona il 13 settembre del 1921 e poi residente in via Massimo d'Azeglio 72 a

Torino, con la sua famiglia, il padre Edgardo, ebreo veneziano, la madre Egle, messinese di origine, e il fratello Enzo, anch'egli, come la sorella, nato a Verona, il 26 dicembre 1922.¹⁵ Eva Maria ed Enzo frequentarono il Liceo classico Vittorio Alfieri, in via Giacosa 21 a Torino, per poi essere espulsi entrambi dall'istituto in seguito all'emanazione delle leggi razziali del 1938. Dalla documentazione relativa a quell'esperienza che riuscì a ottenere, emerge una «rispettosa domanda», datata 9 ottobre 1938, da parte della signora Segre al preside Giuseppe Morelli, affinché il figlio Enzo, «munito di regolare promozione», venisse ammesso a frequentare la «seconda classe liceale», richiesta che sarebbe stata poi respinta.¹⁶ Nel novembre del 1943, i Levy sarebbero fuggiti a Tradate, nel varesotto, in attesa di raggiungere la Svizzera, ospitati nell'abitazione di una certa Clelia Macchi, vedova Truffini.¹⁷

Quello di Varese era stato un capitolo drammatico di storie di esuli ebraici nei loro disperati tentativi di raggiungere il confine, sia attraverso la montagna sia via-lago, molti di questi finiti nelle reti della polizia tedesca di frontiera e della Milizia di confine.¹⁸ Qui, anche Egle Segre e i suoi figli vennero rapiti e arrestati il 12 novembre del 1943. Non vi era tra loro il signor Edgardo, assente quel giorno per ragioni di lavoro, come ebbe modo di dichiarare posteriormente all'interno di una testimonianza resa davanti alla Commissione Giustizia di Varese contro il paracadutista Giovanni Rossi. Qui Levy avrebbe raccontato la tragica retata d'arresto subita dai familiari, comunicando di sé di essere nato a Venezia il 20 giugno del 1892, di aver prestato incarico di combattente nella guerra del '15-'18, e di essere stato insignito del titolo di Maggiore di Fanteria di Complemento in congedo. Giustificò, poi, la sua assenza al giorno dell'arresto, informando indirettamente di svolgere la professione di rappresentante di commercio. Di seguito, alcuni passi di quella testimonianza:

Il mattino del giorno 12 Novembre 1943, in assenza dello scrivente da Tradate per ragioni del proprio lavoro di rappresentante di commercio, verso le ore 11,30 del mattino, si presentavano alla sua abitazione, elementi della polizia tedesca, provenienti da Milano ed obbligavano- armi alla mano la moglie dello scrivente Segrè Egle nata il 10-1-1899 ed i figli Eva Maria Levy nata il 13-9-1921 ed Enzo Levy nato il 28-9-1922 a salire sopra un automezzo che veniva poi avviato alla locale caserma dei carabinieri ove venivano

¹⁵ Cfr. Archivio Ebraico Terracini, (d'ora in avanti: AET) *Comunità*, fasc. 332; AET, *Comunità*, fasc. 334/1; CDEC, *Persone*, Enzo Levy; CDEC, *Persone*, Egle Segre; CDEC, *Persone*, Eva Maria Levy.

¹⁶ Archivio Storico Liceo Alfieri, f. Disposizioni governative in difesa della razza, s.a. LA182.

¹⁷ Archivio di Stato di Varese, (d'ora in avanti: ASV), *Questura di Varese*, s.fasc. "Levy Edgardo", in fasc. 75 "Rossi Giovanni"; Sullo «sfollamento» della famiglia da Torino a Tradate era informata anche la Questura di Torino e Varese avvisata, nel caso di Eva Maria, dalla I squadra di Soronno del 609° Comando Provinciale della G. N. R. di P. C. D. l'8 febbraio 1945. In Archivio di Stato di Milano, *Prefettura di Milano*, Gabinetto, II serie pratiche ebrei, Prefettura di Varese, b. 2, fasc. 161 e 164.

¹⁸ Cfr. Giannantoni Zanzi, *Fascismo, guerra e società nella Repubblica sociale italiana*, F. Angeli, 1984, pp. 260-263.

nuovamente fatti salire in automezzo che si dirigeva a Milano e nessuna traccia loro, malgrado le più attive ricerche fu possibile avere. Solo dopo qualche mese, a mezzo di una sorella di mia moglie, sposata e residente in Svizzera, si ebbe una vaga notizia da questa ritrasmessa ad altri parenti che abitano a Torino, di una cartolina ricevuta a firma di mio figlio che diceva trovarsi assieme alla mamma e la sorella ma non precisando nessuna località. Si presume quindi che le tre persone in questione furono da Milano, deportate in qualche campo di concentramento in Germania od in qualche altra località occupata dai Tedeschi.¹⁹

Levy procedeva, poi, a precisare la quantità e la qualità dei beni confiscati ai propri familiari:

9 bauli e varie casse, contenenti tutto il vestiario ed equipaggiamento invernale ed estivo di quattro persone coperte di lana, batteria completa da tavola e da cucina, nonché tutto l'archivio del mio ufficio, libri, sopramobili, varie tonnellate di torba essiccata e di legna per riscaldamento, ecc. ecc. Tutto quello che in 30 anni di sudato lavoro avevo potuto economizzare ed investire in corredo di casa per me, per mia moglie e per i miei figli, è andato così distrutto e non potrà essere sostituito.²⁰

Vestiti, coperte, oggetti da tavola, libri, sopramobili, legna per riscaldarsi erano gli oggetti che Levy annoverava tra quelli confiscati dalla polizia confinaria a lui e ai suoi familiari. Dunque, nessun oggetto di particolare valore o che non fosse attinente a uso domestico o per mera sopravvivenza, come uno strumento musicale, avrebbero potuto avere con sé Egle e i suoi figli. A corroborare questa dichiarazione, erano alcuni testimoni oculari dell'evento. Mario Speroni, Virginia Restelli, Irma Marcon e Angela Guarniero, residenti in via Cavour n. 4 a Tradate, dichiararono di «aver visto personalmente asportare fra il 12 novembre 1943 ed il 25 novembre 1945, ad opera di arditi paracadutisti agli ordini del Tenente Rossi Giovanni e di Boy Fulvio, dalla casa sita in Cavour n. 2 in Tradate, ove risiedeva la famiglia del Sig. Levy Edgardo, tutto quanto era di lui proprietà e precisamente 9 bauli, varie casse ed altro contenenti vestiario, biancheria da tavola e da letto, torba e legno per riscaldamento, ecc. ecc.».²¹

Giovanni Parisi, maresciallo dei Carabinieri comandante la stazione di Tradate nel novembre del 1943, avrebbe ricordato, nella sua testimonianza, che Egle e i suoi figli avessero «poche valigie con indumenti personali e nessun oggetto di valore» all'atto dell'arresto, precisando che «i soldi che avevano furono ritirati dai tedeschi all'atto dell'arresto».²² Nessun violino, o strumento musicale, od oggetto di particolare pregio, veniva menzionato. Dunque, Egle e i suoi figli sarebbero partiti da Tradate senza alcun oggetto di valore o strumento

¹⁹ ASV, *Questura di Varese*, s.fasc. "Levy Edgardo", in fasc. 75 "Rossi Giovanni".

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Ibidem*.

²² *Ibidem*.

musicale con sé. Nessuna evidenza sul fatto che Eva Maria avesse con sé il suo violino al momento dell'arresto.

«Tutto quanto era contenuto nel loro alloggio è stato sequestrato e ritirato dal locale Comando Battaglione Paracadutisti dell'Aeronautica», si legge nella questura di Varese. La stessa cosa ho potuto rilevare nel decreto di confisca emesso dalla Prefettura Varese, nel fascicolo intestato alla signora Egle Segré, dove si precisa che i Levy erano stati ospitati in un «appartamento composto di 6 stanze [...] ammobiliato con mobili di proprietà della padrona dello stabile, signora Macchi [...]», e che della signora Segré vi fossero «solo due casse, due valige ed una cappelliera piena di effetti di vestiario, biancheria e poche cose personali, tutti usati, ma nessun oggetto di valore». Si parla ancora di bauli, vestiti da donna e da uomo, lenzuola, tovaglie, scarpe, maglie, mutande ed altri effetti personali, il tutto «per un valore che si approssimava alle 100 mila lire».²³ Le testimonianze sopracitate mi sembrano sufficienti quantomeno a fare vacillare uno degli assi portanti della suggestiva narrazione di questo violino.

Con ciò, non sono in grado di negare definitivamente che Eva Maria non avesse mai suonato affatto il violino o che, se ne avesse posseduto uno, non lo avrebbe potuto lasciare a Torino (anche se mi risulta difficile pensare che un oggetto portatile come il violino non lo si potesse agevolmente trasportare, soprattutto considerata l'affezione che i musicisti di solito hanno per i propri strumenti, oltre alla banale necessità di dover tenersi allenati a suonarli). Negare completamente ogni capacità musicale della protagonista di questa memoria sarebbe ulteriormente efficace e rafforzativo a fugare una volta per tutte ogni dubbio, ma non è certo un dato strettamente necessario da aversi. Anche qualora Eva Maria, o la sua famiglia, avessero respirato musica in casa, posseduto strumenti musicali, violini compresi, ciò non invaliderebbe quanto detto finora. Un'incongruenza ancora più stridente, infatti, colpisce la storia proprio nel suo cuore narrativo più suggestivo: nonostante i costruttori della sua memoria abbiano insistito, non senza enfasi retorica, sul fatto che Eva Maria avesse suonato il violino nell'orchestra femminile di Auschwitz Birkenau condotta dalla celebre Alma Rosé, nessun nominativo della deportata compare negli elenchi delle componenti di quell'orchestra. Nessuna evidenza, dunque, che Eva Maria fosse stata arruolata nell'orchestra femminile, né come violinista né come altro tipo di musicista. La cronologia e alcuni dati contestuali forniti, come l'effettiva coincidenza temporale tra l'esperienza concentrazionaria di Eva Maria e il periodo di conduzione di Alma Rosé dell'orchestra, sono senza dubbio non completamente scorretti, se

²³ ASV, *Prefettura di Varese*, serie 1, categoria XXIII, fasc. Segre Egle in Levy.

considerati singolarmente. Vale la pena ripetere che quella del violino non è, infatti, una storia falsa, ma piuttosto verosimile, anche se questo non la abilita a circolare con l'etichetta rassicurante di «autentica», come spesso si legge e come non avrebbe mancato di presentarmela la mia intervistata più importante, la violinista Alessandra Sonia Romano, attuale proprietaria dello strumento, la prima volta che vidi il violino. La verosimiglianza, insomma, non è sufficiente. Quello che conta è che il nome di Eva Maria non compare in nessuna lista delle componenti dell'orchestra femminile di Auschwitz Birkenau, fenomeno abbastanza visto che sarebbe stata una delle uniche italiane nel gruppo.²⁴ Dunque, quello che cede è proprio la colonna portante del tempio di questa memoria, la *conditio sine qua non* per abilitarla come autentica. Eva Maria non suonò nell'orchestra femminile di Alma Rosé ad Auschwitz Birkenau. Il vero perno della storia fallisce, rendendo superfluo qualsiasi tentativo di ricostruire se Eva Maria avesse davvero suonato un violino o uno strumento musicale qualsiasi.

Anche altre informazioni, fornite in maniera abbastanza dettagliata, dai costruttori di questa memoria, mi risultano piuttosto sospette. Di Eva Maria si disse che si fosse suicidata dopo essere finita in un bordello. Nessuna evidenza, in realtà, nemmeno di questo: arrivata in condizioni «discrete» nel campo, «nulla si seppe di lei»,²⁵ si legge sullo schedario della Comunità israelitica torinese, conservato nell'archivio Terracini di Torino. Di Enzo, invece, l'unico dei tre familiari a essere sopravvissuto, si disse che si suicidò nel 1958 a Roma, ed effettivamente fu così.²⁶ Sappiamo anche che venne liberato il 23 aprile del 1945 dagli americani, quando pare si trovasse in una caserma, in una foresta in Baviera, vicino alla frontiera cecoslovacca.²⁷ Il suo non era un nome insignificante, figurando nelle pagine di *Così fu Auschwitz*, raccolta-mosaico di testimonianze e riflessioni curate da Primo Levi. Cito qui il passo:

Enzo Levy da Torino: Dopo la marcia a piedi da Gleiwitz la colonna che il Levy stima ammontante almeno a 18 000 prigionieri, fu frazionata in modo non ben chiaro. Il Levy si trovò su un convoglio di carri merci che fu

²⁴ Cfr. la lista dei membri dell'orchestra femminile di Auschwitz Birkenau realizzata nel dopoguerra da Zofia Cykowiak, prigioniera politica polacca (44327) e membro di quell'orchestra. Il documento mi è stato concesso dall'Archivio dell'*Auschwitz-Birkenau State Museum*; liste contenute anche in Helena Dunicz Niwińska, *Una violinista a Birkenau*, Museo Statale di Auschwitz-Birkenau, 2015. [ed. or. DUNICZ-NIWINSKA, Helena, *Drogi mojego życia Wspomnienia skrzypaczki z Birkenau, Oświęcim 2013.*] Richard Newman e Karen Kirtley, *Alma Rosé. Vienna to Auschwitz*, Amadeus Press: Pompton Plains, Cambridge 2000.

²⁵ AET, *Comunità*, fasc. 334/1.

²⁶ Sul CDEC, *Persone*, Enzo Levy. è riportata la data e il luogo di morte: Roma 28/12/1958. Mentre Paola Debenedetti, ex collega di Enzo alla Federazione Giovanile Ebraica di Torino, mi confermerà in una e-mail: «Ho saputo da voci che giravano nel nostro gruppo che fosse morto suicida, ma questo era un argomento su cui è stato fatto silenzio, quindi non saprei dire che cosa potesse averlo portato alla decisione». Paola Debenedetti, e-mail all'autrice, 5 dicembre 2023.

²⁷ AET, *Comunità*, fasc. 332

mitragliato a più riprese. Il gruppo a cui il Levy si ritrovò aggregato viaggiò attraverso la Boemia per più giorni, sostando qua e là in Lager abbandonati. Durante l'intero tragitto un gran numero di prigionieri non più in grado di camminare veniva ucciso e lasciato sul posto. Il Levy ricorda di essere passato per Flossenburg [sic per Flossenburg]²⁸

Il fatto che Primo Levi avesse citato Enzo Levy non deve passare inosservato. La ricostruzione svolta dall'ingegner Carlo Alberto Carutti aveva, molto probabilmente, un terreno già fertile su cui muoversi. Lo strano cartiglio rinvenuto nella pancia di quel violino rimandava al numero di matricola di Enzo, che avrebbe ricordato a Carutti Primo Levi, come in moto fulmineo di memoria. Un'ulteriore coincidenza mi insospettisce: il numero di matricola di Enzo Levy è l'unico numero di matricola a disposizione, fra i tre personaggi menzionati (lui, Egle ed Eva Maria), riportato nell'archivio digitale del CDEC. Dei numeri identificativi delle altre due parenti nessuna traccia.

Enzo Levy dopo la guerra fino al giugno del 1950 venne registrato nell'elenco dei nominativi della Comunità Israelitica di Torino come residente insieme al padre Edgardo Levy e la nuova compagna Madona Felicita nella stessa casa in cui abitavano prima della fuga verso Tradate, Corso Massimo D'Azeglio 72. Osservando però l'elenco, una correzione a penna aggiornò l'elenco al marzo del 1951, suggerendo una significativa spaccatura all'interno del nucleo familiare. Non potendo comprendere veramente le ragioni di quell'indicazione, è comunque significativo riportare quando sia Enzo che Felicita vennero registrati come residenti altrove.²⁹ In ogni caso, ciò che conta è che stando ai documenti del Centro Giovanile Ebraico di Torino nel novembre del 1955, Corso Massimo D'Azeglio 72 risultava nuovamente l'indirizzo di Enzo.³⁰ Fin a partire dal 4 ottobre 1954, il Enzo Levy fu uno dei fondatori del Centro Giovanile Ebraico di Torino, partecipando come presidente all'interno del Comitato direttivo, insieme a Enrico Hirsch, Sergio Liberovici, (vicepresidente) Sergio Jona (segretario), Paola De Benedetti (Addetta alla segreteria), Guido Fubini (Addetto culturale), Alda De Benedetti invece come tesoriera. Il Centro, fin dalla sua nascita, si prefiggeva il compito di offrire alle giovani attività culturali e ricreative diverse, cercando di coinvolgere tutte le età, ampliando anche l'offerta di cerimonie religiose e di cultura ebraica.³¹ Negli eventi proposti, come emerge dal Riepilogo delle manifestazioni dell'anno 1954/1955, Enzo svolse fin da subito, a causa del suo tragico passato, il compito di oratore in eventi come quello del 27

²⁸ Primo Levi, *Così fu Auschwitz*, op. cit., pp. 34.

²⁹ AET, *Istituzioni Ebraiche*, fasc. 721, s.fasc. "Comunità Israelitica di Torino. Elenco nominativi."

³⁰ AET, *Istituzioni Ebraiche*, fasc. 336.

³¹ AET, *Istituzioni Ebraiche*, fasc. 718.

gennaio del 1954 organizzato presso il Tempio di Torino in occasione della «Manifestazione commemorativa per il Sacrificio Ebraico per il 10° anniversario della Liberazione del campo di Auschwitz».³²

Nonostante questo, Enzo raramente in quelle occasioni si lasciò andare ad un racconto personale del suo passato, preferendo un'impostazione del discorso più retorica, come avvenuto il 22 maggio 1955, in occasione della celebrazione del Sindaco di Torino dell'anniversario della memoria della deportazione degli ebrei Torinesi. Come si può leggere nel numero di «*Israel*» del 26 maggio 1955, sotto la grande scritta «Non possiamo dimenticare!», Enzo Levy impostò il discorso inserendo i «i caduti, i compagni di deportazione, partigiani!» tutti nel medesimo gruppo accomunati spiritualmente da una «continuità che li affianca nel riposo eterno; aver posto questa lapide in prossimità del Campo della Gloria, alla Tomba del Deportato Ignoto, e all'Urna con le ceneri di tutti i campi, ha per me un significato di altissimo valore quasi a riconfermare il vincolo indissolubile venuto a crearsi tra i combattenti per la comune causa della libertà».³³ Insomma, della sua esperienza personale avrebbe fatto generalmente scarso accenno a tutte le vittime delle camere a gas, e a quelle che lui stesso avesse potuto vedere uccise durante le marce nella neve. D'altro canto, questa riluttanza a parlare del proprio passato non avveniva solo davanti al pubblico ma anche nel privato, come mi confermarono diversi suoi ex compagni.

Anna Segre, ex direttrice della rivista della comunità ebraica torinese *Ha Keillah*, mi fece noto, attraverso la redazione della rivista, di avere «molti dubbi sulla veridicità di quella storia». Sua madre e sua zia, rispettivamente Alda e Paola De Benedetti, avrebbero conosciuto Enzo Levy e la sua famiglia, dicendo che Enzo «non avrebbe parlato per nulla della deportazione»,³⁴ lasciando quindi sospetti sul fatto che di Eva Maria si sapessero tutte queste informazioni dettagliate, compreso che si sarebbe suicidata dopo esser finita in un bordello. Segre aggiunse che la madre Alda non avrebbe mai sentito Enzo raccontare della sorella («mia mamma ne ignorava l'esistenza»)³⁵ Sempre attraverso la redazione della rivista *Ha Keillah*, ottenni riscontri da parte di Enrico Hirsch e Paola De Benedetti:

Cara Paola,
ti giro quanto segnalato da Bruna, questa mail mi fa ritornare a tempi lontani. Di Enzo z.l. ricordo la figura e l'impegno con i più giovani e in comunità, ma non ho altri elementi per poter dare informazioni a questa giovane. Né ricordo che lui ci abbia mai parlato della sorella. Tu forse ne sai qualcosa di più.

³² AET, *Istituzioni Ebraiche*, fasc. 719.

³³ Enzo Levy, *L'omaggio di Torino agli Ebrei deportati*, in «*Israel*», n. 34, 1955, p. 3.

³⁴ Anna Segre, e-mail alla redazione di *Ha Keillah*, 22 novembre 2023.

³⁵ *Ibidem*.

Ti saluto affettuosamente. Enrico H.³⁶

Paola Debenedetti, ex avvocatessa del foro ebraico di Torino, e collega di Enzo Levy nella Federazione giovanile ebraica di Torino tra gli anni '50 e '60, avrebbe comunicato di avere «gli stessi ricordi» di Hirsh. Riporto qui, con suo consenso, parte di una mail che mi scrisse successivamente:

[...] ho frequentato negli anni 50 e 60 Enzo Levy, nell'ambito della Federazione giovanile ebraica. Non ho conosciuto alcuno della famiglia Levy, tipo zii o cugini di Enzo. Enzo in mia presenza non ha mai parlato della sua famiglia, della sua deportazione, e io - forse sbagliando - non ho mai cercato di rompere il suo silenzio. [...] Enzo a quanto ricordo aveva una rappresentanza, non so e forse non ho mai saputo in quale campo. Non mi conta che Enzo suonasse uno strumento. Del nostro gruppo faceva parte Sergio Liberovici, e in caso positivo se ne sarebbe parlato. Della famiglia, confermo che Enzo non parlava mai. Ho perso di vista Enzo quando si è trasferito a Roma. Ho saputo da voci che giravano nel nostro gruppo che fosse morto suicida, ma questo era un argomento su cui è stato fatto silenzio, quindi, non saprei dire che cosa potesse averlo portato alla decisione. Mi dispiace, non riesco a dirle nulla che Lei non abbia già sentito. Posso aggiungere che per la differenza di età tra noi non ci fosse una particolare confidenza. Al di fuori del campo ebraico non avevamo interessi comuni.³⁷

Insomma, a prescindere dalla comprensibile riluttanza manifestata da Enzo nel raccontare del suo tragico passato, è abbastanza inverosimile, come confermato dalla Debenedetti, pensare che, se mai avesse suonato un violino, non ne avesse mai parlato con un musicista come Sergio Liberovici. Diventa allora con questi dettagli sempre più inverosimile la narrazione di una famiglia Levy particolarmente dedita alla musica, con Enzo ed Eva Maria intenti a condividere un violino, prima del nuovo strumento regalato dal padre alla figlia. Da questa piccola ricostruzione ciò che emerge è solo la tragica storia di una famiglia ebraica veronese, arrestata a Tradate, escluso il padre, e deportata verso Auschwitz. Grazie a una concordanza di testimonianze come quella resa da Giovanni Parisi, maresciallo dei Carabinieri comandante la stazione di Tradate nel novembre del 1943, è possibile escludere la presenza tra i bagagli concessi alla famiglia prima della deportazione, di ogni oggetto di valore, in cui un violino sarebbe altrimenti rientrato, quasi certamente.³⁸ L'assenza del nome di Eva Maria da ogni lista

³⁶ Enrico Hirsch, e-mail alla redazione di *Ha Keillah*, 24 novembre 2023. Enrico Hirsch fu membro del consiglio direttivo del Centro Giovanile Ebraico a Torino negli anni '50. Informazione in AET, *Istituzioni ebraiche*, b. 218, fasc. 717.

³⁷ Paola De Benedetti, e-mail all'autrice, 5 dicembre 2023.

³⁸ ASV, *Questura di Varese*, s.fasc. "Levy Edgardo", in fasc. 75 "Rossi Giovanni".

dei membri dell'orchestra femminile di Auschwitz³⁹ conferma decisamente un'aura di eccessiva narrazione ricamata attorno alla storia di quella giovane deportata.

³⁹ Cfr. la lista dei membri dell'orchestra femminile di Auschwitz Birkenau realizzata nel dopoguerra da Zofia Cykowiak, prigioniera politica polacca (44327) e membro di quell'orchestra. Il documento mi è stato concesso dall'Archivio dell'*Auschwitz-Birkenau State Museum*; liste contenute anche in H. Dunicz-Niwińska, *Drogi mojego życia Wspomnienia skrzypaczki z Birkenau*, Oświęcim 2013; Richard Newman e Karen Kirtley, *Alma Rosé. Vienna to Auschwitz*, Amadeus Press: Pompton Plains, Cambridge 2000.

2. *La storia, la memoria e le false notizie*

Nonostante le forti incongruenze rilevate, sarebbe un grossolano errore espungere dal nostro sguardo tutto ciò che si allontana dall'orizzonte del vero, come fosse un fastidioso scarto di osservazione. Marc Bloch, nelle sue riflessioni critiche sulla guerra e le false notizie, mostrava proprio questo, che ogni società visse abitualmente di queste «percezioni alterate», ma che cosa contava è che da queste potevano scaturire favole, leggende, e quindi immaginari reali, più grandi e influenti anche sulle menti dei singoli individui. Questo passaggio da una semplice, individuale, percezione distorta, a una vera e propria leggenda, avveniva a condizione che la prima trovasse un «terreno di coltura favorevole» pronto a ospitarla e farla proliferare e prosperare. Dunque, anziché rigettarne la presenza, Bloch invitava lo storico a utilizzare il falso come valido oggetto di studio per risalire, a ritroso, al suo contesto di sviluppo, che in fondo, per lui, non era altro che la «concatenazione delle azioni umane».⁴⁰

L'eredità di Bloch ebbe diversi epigoni, soprattutto negli studi sulla memoria della Shoah. Frida Bertolini, per esempio, dedicò a imposture, leggende e falsificazioni riguardanti la Shoah un proprio studio, inquadrandole nel più generale «terreno di coltura favorevole» che possa ospitarle, ovvero una certa predominanza crescente della memoria nella ricostruzione degli eventi storici, che rende sempre più delicata e problematica la coesistenza con la storia. Storia e memoria finiscono per sovrapporsi, addirittura confondendosi ai più, e la seconda non solo viene confusa con la prima, ma addirittura guadagna più attendibilità. Gli storici, dunque, stanno perdendo sempre più importanza all'interno del dibattito pubblico, perché la loro deformazione professionale sembra più arida, scomoda e fastidiosa rispetto al potere evocativo ed emozionale, e dunque più rapido, istintivo e meno suscettibile di lunghe elaborazioni, della memoria. Ciò è osservabile con particolare forza, appunto, in relazione alla Shoah, l'evento storico la cui percezione è stata ed è tuttora più soggetta al controllo della memoria, spesso privo di tutele storiche. Il mnemocidio che i nazisti volevano operare ha fatto proliferare le memorie come violente reazioni a quella negazione iniziale, facendo figurare la memoria come una sorta di resistenza antitotalitaria. In questo contesto di ipertrofia commemorativa sulla Shoah in cui siamo inseriti dalla fine degli anni Ottanta, dicerie, false notizie e mitizzazioni hanno trovato un terreno fertile e accogliente, in cui poter crescere e prosperare.⁴¹

⁴⁰ Marc Bloch, *La guerra e le false notizie*, op. cit., pp. 106.

⁴¹ Frida Bertolini, *Gli inganni della memoria. Testimonianza, falsificazioni, negazioni*, Mimesis, Milano 2016.

Un altro studio interessante, e analogo rispetto a quello che propongo io, sul rapporto tra il falso e la Shoah è un'indagine che Marco Pivato fece a margine del mito circolante in Italia di Gino Bartali come salvatore degli ebrei. La leggenda, pur del tutto priva di validi ancoraggi documentari, riscontrò largo successo. Come si è potuto verificare questo approccio ingenuamente fideistico? Anche in questo caso, il falso è una chiave d'accesso a esplorare il più ampio contesto della società che è pronta ad accoglierlo, dei suoi sistemi di pensiero e di credenze. Un'Italia cattolica e tendenzialmente incline a credere nel miracolismo è per Pivato il principale terreno su cui il mito ha potuto crescere e prosperare. E ovviamente, anche questo caso dimostra quanto la memoria finisca per fagocitare i processi storici, finendo per farci confondere le due dimensioni e credere che entrambe abbiano la stessa valenza conoscitiva.⁴²

La mia indagine si inserisce nel solco di questa eredità. Anche quello del violino è un mito significativo, eloquente e pregno di significati come quello di Bartali indagato da Pivato. Superato questo capitolo introduttivo, la memoria del “violino della Shoah” sarà una spia del terreno di coltura che ne ha favorito la crescita, ovvero la società italiana, i suoi sistemi di pensiero, le sue credenze, e soprattutto, tema peculiare nel mio caso, il modo con cui la musica, vero linguaggio del violino, veicola la memoria della Shoah in Italia.

La vicenda del violino, affiorata dopo parecchi decenni dall'accadimento dei fatti, e dunque non sottoponibile a conferme o smentite dirette da parte dei diretti interessati, è stata costruita da testimoni di seconda o terza mano, e senza eccessive tutele storiche, se non per alcuni dati essenziali che più che il cuore della memoria definiscono la sua cornice di verosimiglianza. Eppure, ciò è bastato a farla circolare in libertà, addirittura come «autentica», e un abbaglio percettivo iniziale, allargato a macchia d'olio, ha finito per trasformarsi in leggenda. La predominanza della memoria rende obsoleto il concetto di autenticità, rendendo vincolante non tanto l'autenticità del contenuto che si comunica (il cuore della storia, catturata singolarmente), quanto il mezzo, la forma, la cornice entro cui lo si colloca. E soprattutto, come illustrava Bertolini parafrasando Umberto Eco, una memoria ha successo proprio in virtù della sua verosimiglianza, che non è altro, in altre parole, che la familiarità che i suoi contenuti rivelano rispetto a quanto chi li accoglie sa già.⁴³ Una famosa storia falsa, ma di successo grazie alla sua verosimiglianza, era stata per esempio quella di Benjamin Wilkomirski, raccolta in quella che avrebbe dovuto essere un'autobiografia dello scrittore come bambino sopravvissuto

⁴² Marco Pivato, *L'ossessione della memoria. Bartali e il salvataggio degli ebrei: una storia inventata*, Castelveccchi, Roma 2021.

⁴³ F. Bertolini, *op. cit.*, Mimesis, Milano 2016 pp. 19.

alla Shoah, l'unico di una numerosa famiglia lettone sterminata dai nazisti, attesta questa potenzialità insita nella memoria. La storia di sé che Wilkomirski aveva raccontato aveva tutto quello che la gente si sarebbe potuta aspettare da quell'evento, perché era incorniciata da conoscenze comuni. Quel bambino sopravvissuto se lo potevano immaginare tutti esattamente così. Ciò che era solo potenzialmente vero, diventava vero anche solo in virtù della tendente correttezza con cui si narravano gli eventi sullo sfondo, e soprattutto del potere evocativo ed emozionale della narrazione di un'esperienza traumatica.⁴⁴

⁴⁴ *Ibidem.*

II

«Quel violino emerso dalla notte di Auschwitz»: la diffusione di una leggenda

1. I costruttori del mito

Alessandra Sonia Romano: il Violino riemerso dal silenzio

Alassio, 24 febbraio 2023. Vedo e ascolto per la prima volta il “violino di Auschwitz” attribuito a Eva Maria Levy nella chiesa di Sant’Ambrogio ad Alassio, località della riviera ligure, in provincia di Savona. L’occasione è un evento commemorativo dal titolo *Musik Macht Frei*, un recital musicale sulla storia di questo strumento per come è stata ricostruita dal suo scopritore, Carlo Alberto Carutti, e organizzato in collaborazione con attori amatoriali e un istituto comprensivo locale. Eva Maria, interpretata dall’attrice alassina Zoe Nochi, viene raccontata come una giovane ebrea italiana deportata insieme alla mamma Egle e al fratello Enzo nel campo di Auschwitz Birkenau, dove si porta con sé il proprio strumento, che diventerà nel campo l’unica fonte di amore e continuità con la vita precedente. Poi il violino si rompe, la sua fonte di sollievo viene meno e lei si toglie la vita. A invitarmi è stata Alessandra Sonia Romano, proprietaria del violino dal 2016 e ospite d’eccezione della serata. La incontro mentre è ancora impegnata nelle prove. Si tiene il violino incustodito gelosamente sott’occhio, sulla panchina di legno dove è seduta, quando a un certo punto, dovendosi allontanare per un attimo, mi chiede il favore di sorvegliarlo da sguardi indiscreti. I dialoghi degli attori a un certo punto si interrompono e appare sul grande schermo la fotografia di una piccola frase musicale con incisi sopra la scritta “Der Musik Macht Frei”, due grandi “A” agli estremi, un filo spinato e due piccole stelle di David. Alessandra torna a recuperare il violino, sale sul palco e intona orgogliosa la melodia scritta su quel foglio. Terminata l’esecuzione, cala nuovamente il silenzio. Scende dal palco a testa bassa, e poi alza lo sguardo verso di me, dicendomi che possiamo finalmente parlare, perché nel frattempo deve tornare in hotel per cambiarsi l’abito prima dello spettacolo. Mentre andiamo, mi racconta di lei, dei suoi studi musicali e della sua passione per la musica ebraica, in particolare per la musica di Ernest Bloch. «Ero all’esame dell’ottavo anno di violino al conservatorio, quando mi fu affidato un brano di Bloch. Non conoscevo quella musica, e me ne innamorai». ⁴⁵ Dopo gli studi principali ai conservatori Verdi di Milano e

⁴⁵ Intervista ad Alessandra Sonia Romano, Alassio, 24 febbraio 2023.

Marcello di Venezia, conseguì importanti specializzazioni. La prima, in virtuosismo, sotto la guida del maestro ucraino-israeliano Itzhak Rashkovsky al prestigioso Royal College of Music di Londra. La seconda, in musica ebraica, durante un soggiorno estivo al Kibbutz Elion in Galilea, dove approfondì il repertorio violinistico di Bloch. Mi chiede, poi, il perché del mio interesse verso il suo violino, subito con un tono che mi appare vagamente severo. Per un attimo, infatti, temo di aver come violato una sua “segretezza”, ma poi mi confessa di apprezzare, in realtà, questa attenzione, perché «sono cose importanti». «Io dico sempre che “bisogna ricordare”, soprattutto in un periodo di ritorno ai fascismi, alle guerre...per esempio la guerra, oggi in Ucraina», mi dice. Per Alessandra, infatti, questo violino è ciò che le permette di contribuire a modo suo a valorizzare l'importanza della memoria della Shoah diffondendo la sua storia a un pubblico più vasto possibile. Ne parla, in effetti, come investita da uno spirito missionario, tanto che a un certo punto mi dice proprio che «suonarlo è una missione morale»,⁴⁶ che trascende le consuete responsabilità e preoccupazioni di un concertista come tutti gli altri. Sul significato di tali affermazioni, avrò modo di discutere più tardi.

Arrivate nella *hall* dell'hotel, davanti a due tazze di caffè fumante, posa il violino sul tavolo e lo sfodera dalla custodia nera, per farmelo vedere. Noto che è uno strumento ben conservato e riccamente decorato, con un'elegante filettatura lungo tutto il suo perimetro, realizzata con losanghe in madreperla e in ebano. Capovolge delicatamente lo strumento e mi indica col dito quella che sarebbe la sua “carta d'identità” ebraica: una grossa stella di David sul piano centrale del dorso, realizzata con losanghe romboidali di madreperla stuccata in mastice nero. «Di chi era questo violino secondo lei?». Alessandra risponde senza esitare: «Questo violino è un *Collin-Mézin* francese. Apparteneva a Eva Maria Levy, una giovane ragazza ebrea deportata ad Auschwitz Birkenau nel '43, che purtroppo non ce l'ha fatta...».⁴⁷ Inizia a raccontarmi di questa famiglia di ebrei veronesi d'origine ma torinesi d'adozione, composta da padre Edgardo Levy, mamma Egle Segre e i due figli, Eva Maria ed Enzo. Il violino sarebbe stato il regalo del padre Edgardo per il sedicesimo compleanno di Eva Maria, per premiarle il talento e l'impegno dimostrati nello studio musicale. Allo scoppio delle leggi razziali in Italia, nel 1938, la famiglia si sarebbe rifugiata a Tradate, un paesino nel Varesotto, al confine con la Svizzera, luogo strategico per ebrei e altri esuli che volessero accedere alle zone d'Oltralpe. Qui, i Levy sarebbero stati ospitati in una villa, Villa Truffini, l'attuale sede del comune di Tradate, secondo Alessandra proprietà della famiglia Sternfeld, in amicizia con i Levy. Avrebbero, poi, tentato la

⁴⁶ *Ibidem.*

⁴⁷ *Ibidem.*

fuga per la Svizzera, ma invano. Qui, Egle e i due figli sarebbero stati catturati e portati al carcere di San Vittore, per poi essere destinati, nel dicembre del '44, al binario 21, a Milano. Arrivati ad Auschwitz Birkenau, la madre Egle sarebbe stata portata immediatamente alle camere a gas ed Enzo trasferito al blocco di Monowitz per lavorare in una fabbrica della gomma. Pur non figurando alcun nominativo di Eva Maria nelle liste dei membri dell'orchestra femminile di Auschwitz Birkenau⁴⁸, Alessandra mi dice che certamente, in quel campo, Eva Maria sarebbe stata arruolata nell'orchestra femminile di Alma Rosè, nipote di Gustav Mahler, in seguito a una fortunata audizione con la celebre violinista, e questo le avrebbe garantito uno status di privilegio nel campo. Il privilegio sarebbe, invece, cessato in seguito a una presunta rottura (Alessandra non ne conosce le cause, ma sa dirmi che la tavola armonica si era «spaccata a metà») del violino, che, a quanto pare, non potendo essere stranamente né riparato né sostituito, avrebbe decretato anche la cessazione dell'unica valvola di sfogo e di sollievo della ragazza all'interno del campo. Eva Maria, infatti, si sarebbe portata nel campo «quanto di più importante avesse, il suo violino. Lo avrei fatto anch'io»⁴⁹, dice Alessandra, interpretando, dunque, il fare musica in un campo come un “palliativo” a quell'esperienza atroce, l'unico residuo di identità personale, di passione e di continuità serena con la vita quotidiana che una ragazzina dell'età di Eva Maria avrebbe potuto garantirsi.

La ragazza sarebbe stata, poi, «tolta dalla baracca dei musicisti, gettata in un bordello», e da lì, gettandosi dalla «finestra del secondo piano di una palazzina», si sarebbe suicidata. Enzo, l'unico sopravvissuto fra i tre, avrebbe riportato in Italia il violino della sorella, presso un antiquario torinese. Si sarebbe, infine, rifugiato a Roma, dove sarebbe morto suicida, «non sopportando psicologicamente il trauma»⁵⁰, nel 1958. Alessandra si sente molto coinvolta emozionalmente in questa vicenda, da quando, soprattutto, non solo ha visto per la prima volta il violino, ma anche alcune fotografie di Eva Maria Levy, che evidentemente avrebbero donato un'aura di significato particolare al violino. «Era una ragazza molto bella e mi ha colpito molto. Ci sono delle foto in cui posa quasi come una modella, posa in maniera molto aggraziata», mi dice tradendo una certa tristezza. E continua: «doveva essere una brava violinista [...]. È chiaro che noi non potremmo sapere molto di più però, possiamo dedurlo perché il violino è troppo bello per essere stato messo in mano a una persona priva di talento».⁵¹ Per Alessandra, dunque,

⁴⁸ Cito, per esempio, la lista dei membri dell'orchestra femminile di Auschwitz Birkenau realizzata nel dopoguerra da Zofia Cykowiak, prigioniera politica polacca (44327) e membro di quell'orchestra. Il documento mi è stato concesso dall'Archivio dell'Auschwitz-Birkenau State Museum.

⁴⁹ Intervista ad Alessandra Sonia Romano, *cit.*

⁵⁰ *Ibidem.*

⁵¹ *Ibidem.*

la fattura del violino è un indizio già di per sé rilevante per trarre informazioni sulle capacità musicali di chi lo possedeva, perché «strumenti così belli non si regalano a un dilettante»⁵².

Alessandra è proprietaria di questo strumento dal 2016. Mi racconta di quando lo ha scoperto, «in maniera puramente casuale», nel novembre del 2016, quando il violino era ospitato nella collezione “Stanze per la Musica” di Carlo Alberto Carutti, famoso mecenate e collezionista di strumenti musicali, all’interno del museo civico Ala Ponzzone di Cremona.

Mi trovavo a suonare in un trio nella sala Manfredini del museo civico di Cremona, per un concerto dedicato a Giuseppe Mazzini. Carlo Alberto Carutti era nel pubblico e alla fine del concerto, mi aveva chiesto di andarlo a trovare il giorno dopo a casa sua, perché era molto colpito da come avevo suonato, e soprattutto dal mio modo, un po’ da leader [ride], di condurre il gruppo.

Così, il giorno dopo, Alessandra si trovava nella casa del mecenate, alla presenza anche del nipote melomane di lui, Sergio Carboni. Ad aspettarla, luccicante sulla scrivania di Carutti stava quel violino di cui ancora non conosceva perfettamente la storia, ma che Carutti le aveva presentato con entusiasmo come di un violino “autentico”, proveniente da un campo di concentramento. Lei aveva potuto vedere solo dal vetro di una teca, nel museo. Quel giorno, per la prima volta, le distanze si erano annullate e mi racconta di aver provato una grande emozione a poterlo finalmente toccare e, addirittura, suonare. Quello strumento aveva, per Alessandra, anche un ulteriore valore simbolico. Lei era appassionata ed esperta di musica ebraica e un violino con la stella di David le rimandava alla mente la tradizione dei violinisti ebrei ambulanti che, nell’Europa orientale, suonavano i loro violini con la stella a varie festività, come i matrimoni, largamente rappresentati nella cultura anche cinematografica e visuale. «Ha presente il Violinista verde di Chagall? [...] Il violino è uno degli strumenti principali della cultura musicale ebraica», mi spiega Alessandra, richiamandomi alla mente i quadri di Marc Chagall popolati da colorati violinisti sui tetti degli *shtetl*, in Europa orientale. Alessandra aveva suonato il secondo movimento dal *Baal Shem* di Bloch, il *Nigun*, una miniatura virtuosistica per violino e pianoforte e basato sulla libera improvvisazione del violino. Era in particolare ispirato ai rituali delle comunità di ebrei chassidici nell’Europa orientale. “Nigun” (plurale “nigunim”) era in origine un generale ibrido, musicale e coreutico, interpretato come preghiera collettiva, a partire dal XII secolo. Essa era concepita come mezzo spirituale per elevarsi a Dio,

⁵² *Ibidem*. Tutte le citazioni tra virgolette laddove non vengono indicate in questo paragrafo diversamente provengono da questa intervista.

in un climax ascendente melodico e spirituale.⁵³ Carutti, dopo averla seguita nota per nota sulla partitura, «era contentissimo» e poteva solo confermare la prima impressione positiva che aveva avuto di Alessandra. «Mi chiese di essere la proprietaria e l'ambasciatrice ufficiale del violino...»,⁵⁴ dice orgogliosamente Alessandra, confessandomi che da quel giorno la sua vita sarebbe davvero cambiata profondamente. Aveva trascorso un periodo difficile, siccome la mamma si era ammalata e lei, da Londra, era dovuta tornare in Italia, per seguirla prima che morisse. Persi entrambi i genitori, aveva rallentato il proprio ritmo nello studio e non riusciva a trovare la forza di recuperarlo. «Con la scusa del violino della Shoah, Carutti mi ha aiutata tantissimo anche in questo...». Dal 2016, passò un anno perché Alessandra avesse il violino tutto per sé. Fino al 2017, infatti, rimase ancora in casa del mecenate, dove lei poté continuare a provarlo, per fargli raggiungere un suono ottimale, e nel frattempo recuperare anche il suo ritmo di studio. Nel frattempo, però, ne era già diventata la proprietaria ufficiale.

«Carutti sapeva benissimo che se avessi portato il violino a casa mia non avrei studiato più [ride]. Poi, appena ha capito che avevo recuperato il ritmo, mi ha dato il violino e me lo sono portata a casa», mi spiega con inaspettata ironia. «È stato un amico, anzi un padre per me», mi confessa Alessandra, dicendole che dal 2022, da quando è mancato, non ha ancora metabolizzato completamente il lutto.

Quando l'ho conosciuto, pensavo al capriccio di una persona ricca che ha preso degli strumenti musicali. Poi ho visto che, mentre suonavo prendeva la partitura in mano e cominciava a seguire da lì, notazioni...ne capiva veramente tanto, mi ha aiutato anche negli studi, gusti molto affini, di grandissimo supporto.⁵⁵

Carlo Alberto Carutti, leva 1926 e milanese di nascita, era ingegnere laureato al Politecnico di Milano nel 1946 e dirigeva un'industria di macchinari pesanti a Fuschenthal, in Germania. Suo fratello, Gianni, più famoso di lui, era fondatore di un'azienda che fabbrica valvole per la Ferrari.⁵⁶ Aveva, poi, un'indole poliedrica, essendo anche musicista, con importanti percorsi di perfezionamento sia in chitarra jazz sia in violino, e amante delle arti figurative, incoraggiato dal cognato Giovanni Testori, famoso pittore e fratello di sua moglie Maria Luisa.⁵⁷ La sua

⁵³ Joshua S. Walden, "An Essential Expression of the People": Interpretations of Hasidic Song in the Composition and Performance History of Ernest Bloch's *Baal Shem*, in «Journal of the American Musicological Society», Vol. 65, No. 3, 2012, pp. 791-792.

⁵⁴ Intervista ad Alessandra Sonia Romano, *cit.*

⁵⁵ *Ibidem.*

⁵⁶ Gilberto Bazoli, *Dal mandolino costruito nel lager spuntano le foto di soldati tedeschi*, in «Corriere della Sera», 3 ottobre 2014, p. 9.

⁵⁷ Rinvio anche alla sezione "Notizie sull'autore" in Carlo Alberto Carutti, *L'ultimo testimone. Il violino della Shoah e la sua storia*, Interlinea, Novara 2020, pp. 73.

passione più grande era il collezionismo, sia musicale sia pittorico. Cremona, città simbolicamente importante perché fiore all'occhiello della liuteria italiana, aveva accolto, nel suo museo civico Ala Ponzone, la sua collezione liutaia conosciuta e apprezzata a livello anche sovranazionale. Era stata proprio questa collezione a ospitare, nel 2014, il primo “violino di Auschwitz” che Carutti avesse mai collezionato. Come scriveva in incipit del suo libro *L'ultimo testimone*, una sorta di diario autobiografico della scoperta di quello strumento, il mecenate aveva scoperto questo violino nel dicembre del 2014. Le circostanze di questa scoperta appaiono circondate da un alone di mistero. Scoprì questo violino presso un antiquario torinese «in via Francesco da Paola»⁵⁸, e stando a una sua intervista rilasciata nel 2015, fu Gianni Accornero⁵⁹, un caro amico, nonché consulente della sua collezione musicale, ad avvisarlo della presenza di un violino con la stella di David in quel posto.⁶⁰ Nel libro, si limitò a scrivere, in apertura, «mi capitò di scoprire»⁶¹, lasciando a intendere che la scoperta fosse stata casuale. In realtà, ancora in quell'intervista, questo apparente dettaglio restò relativamente marginale, e il ritrovamento del violino godette sin da subito di una buona eco mediatica, venendo salutata anche dalle principali testate giornalistiche italiane come un avvenimento non solo casuale, ma quasi provvidenziale, come se Carutti fosse stato inviato a trovare il violino per una sorta di oscuro disegno miracolistico.⁶²

In realtà, in questa storia c'era un precedente. Nel 2013, Carutti avrebbe acquistato un mandolino attribuito all'epoca della Grande Guerra. Un violino proveniente dalla Germania, che un certo Michael Unteh, noto fabbricante di ance per oboi, avendo fiutato l'interesse collezionistico di Carutti, gli avrebbe proposto come affare irrinunciabile. Lo presentava come un regalo di uno zio che si era trasferito in America, e aveva fatto notare a Carutti due foto interne al guscio e che avrebbero, secondo lui, attestato l'autenticità dello strumento: una con gruppo di soldati tedeschi seduti a un pranzo di Natale, immagina metaforica delle “tregue di Natale” tra i soldati nemici della Grande Guerra, e l'altra, in sovraimpressione, con il medesimo gruppo di soldati mentre questi accarezzavano dei conigli bianchi. In mezzo alle due fotografie

⁵⁸ Gian Luca Favetto, *Eva Maria, la ragazza che portò un violino ad Auschwitz: così la musica sopravvive all'orrore*, in «La Repubblica», 23 gennaio 2018.

⁵⁹ Giovanni Accornero, liutaio e restauratore, si occupa da anni di attività di restauro di strumenti a pizzico. La collaborazione con ricercatori, organologi, restauratori ed esperti gli ha valso una profonda conoscenza della liuteria ad arco italiana antica e moderna, in particolare piemontese. Dal 2013, è consulente della collezione “Le Stanze per la Musica” dell'ingegner Carlo Alberto Carutti, presso il museo civico cremonese “Ala Ponzone” di Cremona.

⁶⁰ Intervista a Carlo Alberto Carutti a Cremona nel 18 marzo del 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=TWEuWLgCAU4>

⁶¹ Carlo Alberto Carutti, *L'ultimo testimone*, op. cit., p. 7.

⁶² *Ibidem*.

campeggiava un cartiglio con impressa una scritta in tedesco, *Gebaut im Ariessgefangenenlager Dorchester.*», ovvero «Sono stato costruito nel lager di Dorchester.». Un vero e proprio “marchio di fabbrica”, accuratamente corredato, in calce alla frase, da una data, «Februar 1917.» e una firma, «Rich Abt.», che Carutti avrebbe scoperto essere, attraverso ricerche in Internet, un cognome diffuso negli Stati Uniti. Probabilmente, ipotizza Carutti, un mandolino “viaggiatore”, portato da un capo all’altro dell’Atlantico, da questo stesso americano Rich Abt, poi nuovamente ritornato in patria. Pare che prima dell’acquisto, Carutti avesse avuto un’iniziale riluttanza, declinando addirittura l’offerta di Unteh. Pare che avesse, poi, cambiato idea in seguito alla richiesta da parte dell’allora sindaco di Cremona, Oreste Perri, di allestire una piccola collezione di strumenti della Grande Guerra e della Shoah. All’indomani della sua “riscoperta”, il mandolino compiva un ulteriore viaggio verso Carpi, nel modenese, presso un liutaio specializzato, prima di essere donato, come il resto dei suoi strumenti, alla collezione del museo civico cremonese.⁶³ Poco prima della donazione al Museo civico, in un’intervista



Figura 1.2 Cartiglio ingrandito mostrato durante un concerto a Cracovia nel 26 marzo 2016.

rilasciata nel 2016 al «Corriere della Sera», Carutti pronunciò queste parole: «Lo donerò, come gli altri, al museo civico. Mi piacerebbe fosse suonato in abbinata con un violino della Shoah per ricordare la Prima e la Seconda guerra mondiale.»⁶⁴

L’ingegnere mecenate aveva cercato violini «con la stella di David» in Italia per circa un anno, informandosi particolarmente attraverso Internet.⁶⁵ L’occasione di Torino si era rivelata entusiasmante e problematica allo stesso tempo. Superato l’entusiasmo iniziale, non lo convinceva l’ottimo stato di conservazione del violino, addirittura riccamente decorato, tanto

⁶³ *Ibidem.*

⁶⁴ *Ibidem.*

⁶⁵ Intervista a Carlo Alberto Carutti a Cremona nel 18 marzo del 2017.
<https://www.youtube.com/watch?v=TWEuWLgCAU4>

da sembrare «appena uscito da liuteria»⁶⁶. Ciò che convinse il collezionista dell'autenticità dello strumento fu il rinvenimento, nella pancia, di un piccolo cartiglio con una strana cifratura. Durante l'intervista, Alessandra capovolge il violino nuovamente in posizione frontale. Attraverso l'angusta fessura di una effe di risonanza, è faticosamente visibile una piccola frase musicale, incisa a matita. Non riesco a leggere tutto con esattezza. Lei mi spiega che ogni battuta presenta una cifra al suo interno, che andrebbe a comporre il numero 167800. Poi vi sarebbero un filo spinato, due grosse "A" agli estremi della partitura, oltre che una scritta "Der Musik Macht Frei", molto calcata e in sovraimpressione, e due piccole stelle di David. Alessandra è sicura che questo cartiglio provenga da un campo di concentramento. Proprio la sua composizione materiale, secondo lei, attesterebbe la garanzia di autenticità dello stesso:

Ad esempio, il cartiglio si pensa sia stato scritto all'interno del campo di concentramento, ma perché è il tipo di carta, sottilissima, sovrapposta al cartiglio vero di Collin-Mézin, è una carta quasi trasparente, quasi scolpita con un *lapis*. Quel tipo di carta si trovava lì, l'unico che si poteva trovare lì e il *lapis*, la matita, era anche l'unica matita che si potesse trovare lì. Certo, avrebbe potuto essere scritta dopo su un foglietto normale con l'inchiostro, ma non sarebbe stata la stessa cosa.⁶⁷

Qualcosa di simile e ancora più spiazzante nella sua generalizzazione aveva pronunciato Carutti in un'intervista rilasciata nel 2017: «fatto a matita, perché ad Auschwitz non c'era altro che la matita».⁶⁸ La cifratura impressa sulla carta, all'interno delle battute della partitura «gli aveva immediatamente ricordato Auschwitz e il numero di matricola tatuato sul braccio di Primo Levi».⁶⁹ Lo stesso Carutti aveva commentato in questi termini quell'illuminazione iniziale:

un lampo di memoria mi fece ricordare il numero tatuato a Primo Levi ad Auschwitz, che era intorno a 170 000. Mi sembrava chiaro: il violino aveva un legame con un campo di prigionia: e perché non Auschwitz?⁷⁰

Alessandra non mi aggiunge altro, fidandosi evidentemente delle "ricerche" svolte dal mecenate. La personale lettura e interpretazione che il collezionista fece di quel cartiglio, all'indomani del misterioso ritrovamento, sono senza dubbio interessanti e meritevoli di discussione. La rappresentazione cartacea è, infatti, densa di tropi e immagini ormai ossessivamente familiari e ricorrenti nella nostra ricezione culturale dell'Olocausto: il filo

⁶⁶ Carlo Alberto Carutti, *op. cit.*, p. 7.

⁶⁷ Intervista ad Alessandra Sonia Romano, *cit.*

⁶⁸ Intervista a Carlo Alberto Carutti, You Tube,

<https://www.youtube.com/watch?v=TWEuWLgCAU4&pp=ygUPY2FydXR0aSBhbGJlcnRv>.

⁶⁹ Intervista ad Alessandra Sonia Romano, *cit.*

⁷⁰ Carlo Alberto Carutti, *op. cit.*, p. 8.

spinato, le stelle di David, la scritta «Musik Macht Frei», sulla quale torneremo, come evidente calco dalla più nota «Arbeit Macht Frei», l'insegna sul cancello d'entrata di diversi campi, tra cui quello famoso di Auschwitz I. Il dato più illuminante nella sua contraddittorietà è che tali immagini divennero parte fondamentale dell'arsenale retorico della Shoah solo dopo il '45, mentre sarebbero stati verosimilmente insignificanti, o quantomeno privi dell'energia semantica attuale, per la maggior parte degli ebrei assassinati nei campi di sterminio, o per coloro che avessero vissuto direttamente, in quel momento, quell'esperienza⁷¹. Anche lo stesso numero di battute, o misure, di cui si compone lo spartito musicale pare avere un significato preciso, simbolico: il numero “sei” rimanda alla numerologia, ormai iconizzata, dei “sei milioni” di ebrei uccisi nell'Olocausto. Un numero chiaramente approssimato e impreciso, ma la cui potenza evocativa e simbolica si erge al di sopra di qualunque necessità di precisione statistica. Il numero sarebbe emerso subito dopo il '45, nel contesto del Processo di Norimberga, e in seguito a una storia complessa sarebbe diventato un'icona metonimica dell'Olocausto, un numero che da solo condensa l'intera storia del genocidio degli ebrei.⁷²

Il “lampo di memoria” su Auschwitz è sicuramente da discutere. Perché il collezionista avrebbe ricordato proprio Auschwitz? Era una coincidenza? Come nota ironicamente Tim Cole, dagli anni '60 in poi Auschwitz è diventato per l'Olocausto ciò che Graceland era per la morte di Elvis Presley: un luogo simbolo di quelle morti, e oggi meta di pellegrinaggio come pochi altri. Sebbene l'accostamento possa risultare magari irritante, è un buon metro di valutazione per capire cosa Auschwitz rappresenti per noi oggi, ogni volta che si parla di Olocausto. Non lo è sempre stato, non almeno fino al 1960. Alla fine della Seconda guerra mondiale, le due metafore per rappresentare l'Olocausto, con particolare enfasi sulle atrocità perpetrate dai nazisti, erano i due campi di Bergen Belsen e Buchenwald. Nessun accenno, insomma, ad Auschwitz. Si trattava di due campi a cui era toccata sorte analoga. Entrambi erano stati liberati da due alleati occidentali, Bergen Belsen dagli Inglesi e Buchenwald dagli Americani. Ed entrambi erano stati raccontati, all'indomani della loro liberazione, in diversi prodotti cinematografici, venendo a rappresentare anche culturalmente la doppia faccia di un'atrocità nazista mostruosa, da un lato, e della liberazione occidentale, dall'altro. Bergen Belsen, in particolare, era legato alla figura di Anna Frank, il cui diario stava spopolando negli anni '50. Anna era stata internata sia in questo campo sia in quello di Auschwitz, ma Bergen Belsen,

⁷¹ Robert S. C. Gordon, *Scolpitelo nei cuori. L'Olocausto nella cultura italiana (1944-2010)*, Bollati Boringhieri, Torino 2013, 166-182.

⁷² *Ivi*, pp. 183; Oren Baruch Stier, *Holocaust Icons. Symbolizing The Shoah in History and Memory*, Rutgers University Press, New Brunswick-London 2015, pp. 153-183.

quello dove era morta, era il riferimento costante ogni volta che si faceva il suo nome. Auschwitz aveva avuto una sorte diversa, che lo aveva destinato al silenzio almeno fino agli anni '60. Era stato liberato, alla fine del gennaio del '45, dall'Armata Rossa ed era rimasto dunque più legato alla memoria "orientale" piuttosto che a quella occidentale. Intorno agli anni '60, Auschwitz aveva scalzato il precedente monopolio di Bergen Belsen. Quest'ultimo avrebbe continuato a rappresentare le "atrocità naziste" piuttosto che l'Olocausto. Esso sarebbe rimasto legato a singoli carnefici, come le due guardie SS Irma Grese e Josef Kramer. Auschwitz avrebbe invece finito per rappresentare, invece, una vera e propria "industria della morte", frutto di quella "banalità del male" degli assassini di massa, freddamente burocratizzati e quasi "industrializzati". Era l'Auschwitz di Eichmann, rappresentato sempre di più come un "grigio burocrate" che non faceva altro che eseguire diligentemente gli ordini che gli venivano impartiti dai suoi superiori.⁷³

In Italia, dopo il '45, uno dei primi anticipatori illustri di questa tendenza è Salvatore Quasimodo, con la sua poesia intitolata, non a caso, Auschwitz. Questo, come nota Gordon, è uno dei primi esempi di ricezione altamente letteraria e non testimoniale, in Italia, di un Auschwitz simbolico, metaforico. Il poeta siciliano aveva partecipato, nell'agosto del 1948, al Congresso mondiale degli intellettuali per la pace tenutosi a Wroclaw, in Polonia. La visita al complesso sistema di campi di Auschwitz avrebbe influenzato e segnato fortemente le coscienze dei delegati.⁷⁴ «Laggiù ad Auschwitz, lontano dalla Vistola»,⁷⁵ inizia con queste suggestive parole la poesia, con questo toponimo che diventerà sempre più familiare, così come la sua «scritta bianca» sul cancello, "Arbeit macht frei", che "apre quell'inferno" («Da quell'inferno aperto da una scritta bianca[...]»),⁷⁶ come il fumo, le urla soffocanti, le docce a gas.

Questo cartiglio attesta, dunque, una cultura della memoria profondamente mediata da simboli. Il numero di matricola, seppur sembri essere stato il segno decisivo che avesse evocato in Carutti il ricordo di Levi e di Auschwitz, sarebbe apparso da solo, isolato dal contesto, come nulla più che una cifratura. Trovo, infatti, improbabile che a Carutti fosse bastato leggere i numeri, peraltro faticosamente visibili, per richiamare alla memoria quelle esperienze. Il cartiglio invece è denso di simboli e significati ulteriori. Sono stati proprio definiti, per esempio

⁷³ Tim Cole, *Auschwitz*, in Tim Cole, *Selling the Holocaust. From Auschwitz to Shindler how history is bought. Packaged. And sold.*, Routledge, 2000 New York.

⁷⁴ *Ivi.*, pp. 174-175.

⁷⁵ Salvatore Quasimodo, *Auschwitz*, v. I, in R. S. C. Gordon, *op. cit.*, pp. 175.

⁷⁶ *Ivi.*, pp. 176.

da Oren Baruch Stier, «icone dell'Olocausto» tutti quei simboli, o elementi come immagini, numeri, parole (o espressioni linguistiche) e oggetti che noi abbiamo ereditato dall'esperienza dell'Olocausto e assorbito nella nostra cultura popolare. Il loro uso e la loro ormai sempre più diretta e familiare ricezione da parte nostra è sintomatica di un funzionamento per via principalmente simbolica dell'Olocausto. E per via anche emozionale. Oggetti ormai iconizzati come scarpe e capelli, oppure elementi visuali simbolo come il filo spinato svolgono su di noi un impatto soprattutto emotivo, comunicandoci il senso di vuoto, o di deprivazione morale, o di angoscia di quell'esperienza. Molti di questi simboli, invece, non comunicano necessariamente in maniera diretta la brutalità, come oggetti (scarpe, orologi...) che non hanno un legame forte con la violenza, ma piuttosto un legame con la vita e la quotidianità precedenti. Marianne Hirsch li categorizza, al di là di queste differenze, come “tropi”, ovvero immagini ricorrenti nei linguaggi artistici, letterari e culturali.⁷⁷

Una certa attenzione va sicuramente alla stella di David. Sul cartiglio appaiono due piccolissime stelle di David, agli estremi della scritta “Musik Macht Frei”. Alessandra, quando mi mostra per la prima volta il violino, lo capovolge fieramente, indicandomi col dito la grossa stella decorata sul suo dorso, con l'espressione soddisfatta di chi sa di aver appena dimostrato di aver ragione su qualcosa. In effetti, la stella di David è principalmente recepita come un simbolo identitario, tra i più generici e diffusi dell'Olocausto, anzi della cultura ebraica. Non ha infatti legami specifici e diretti direttamente all'Olocausto, quanto al popolo ebraico. Pare che originariamente fosse usata nelle pratiche cabalistiche medievali, o come emblema ufficiale sulla bandiera della comunità ebraica di Praga, intorno al 1527. Solo dal XIX secolo sarebbe diventato un simbolo del giudaismo.⁷⁸ La cosa più interessante è che oggi, come altri simboli, ha un forte impatto evocativo su chi la guarda, conferendo ovviamente all'Olocausto una netta dimensione ebraica.

Un altro aspetto interessante di questa rappresentazione sarebbe stato rilevato in occasione di un'apparizione pubblica del violino a New York, nel 2015. L'inserimento da parte di un fotografo di una fibra ottica all'interno del violino avrebbe permesso di proiettare su uno schermo l'immagine ingrandita del cartiglio. «Le semiminime delle sei battute [...] mostravano una sorta di “naso”, dando la sensazione di persone in marcia», aveva scritto entusiasta l'ingegner Carutti nel suo libro.⁷⁹ Non riesco a confermare questo elemento guardando il violino

⁷⁷ Oren Baruch Stier, *Holocaust Icons.*, op. cit., p. 2-4.

⁷⁸ *Ivi*, pp. 22-27.

⁷⁹ C. A. Carutti, op. cit., pp. 15.

con i miei occhi, ma Alessandra mi spiega che è proprio così, e che quelle note rappresentano senza ombra di dubbio prigionieri in marcia. Verso cosa? «[...] in marcia verso la Shoah», affermava con semplicità Carutti in un'intervista. In effetti, la proiezione in grande formato del pentagramma rivelerebbe delle minuscole linee che dipartono dalle teste delle note, elemento decisamente insensato e inspiegabile da un punto di vista di pura notazione musicale. Musicalmente, poi, lo spartito presenterebbe un'alternanza fra ritmo binario e ternario, all'interno delle sei battute. Un tempo, quindi, decisamente irregolare. La lettura di questo spartito era stata un vero rompicapo soprattutto per Alessandra, perché le sembrava, ed effettivamente lo era, una marcia atipica, inusuale, con quel tempo irregolare e non marziale, come dovrebbe essere solitamente il tempo di marcia. Vale la pena di riportare qui alcuni stralci di un'altra intervista ad Alessandra, riportata nel libro di Carutti:

Subito ho pensato che quelle note sembravano uomini in marcia, ma leggendo lo spartito è chiaro che non si poteva trattare della marcia dei soldati, ma più comprensibilmente della marcia incerta dei prigionieri. [...] arrivati alla terza battuta c'è una pausa, come un inciampo, poi ricominciano il tempo binario e ternario.⁸⁰

E ancora:

Ricordo quando, nel 2017, ho riportato il violino della Shoah a Birkenau, per rendere omaggio a Eva Maria Levy e a tutte le vittime della Shoah. Abbiamo camminato per chilometri per arrivare al monumento dei caduti, davanti al quale dovevo suonare. Il terreno era dissestato, faceva freddo; ho immaginato queste persone, vestite di stracci al freddo e con la neve, spostarsi fra le baracche per andare ai lavori forzati, deboli e disperati, ho ascoltato il suono di queste note e mi sono convinta che questa è la loro marcia, che è faticosa, ma non si interrompe mai, perché in fondo al cammino forse c'è ancora un filo di speranza. Questa è la mia lettura di queste poche battute, che hanno però un suono profondamente conturbante, o almeno così le interpreto io quando le eseguo al termine dei miei concerti. Generalmente suono un'ottava sopra, perché voglio che quel suono entri come una lama nelle anime.⁸¹

Tornano qui le immagini metaforiche e potentemente allusive, inserite nel calderone retorico italiano della memoria dagli anni Ottanta sino ad oggi, come “freddo”, “neve”, “baracche”, mutate soprattutto dal Levi di *Se Questo è un uomo*. Proprio nelle pagine di quel libro, per di più, Levi raccontava un aneddoto che per molti versi ricorda l'immagine della “marcia incerta e faticosa dei prigionieri” che Alessandra racconta. A un certo punto, scriveva Levi, si diffonde nel campo il suono di una fanfara, suonando *Rosamunda*, una canzone da balera allora nota in Italia. Lui e i suoi compagni si guardano «sogghignando», perché sembra strano che

⁸⁰ Carlo Alberto Carutti, *op. cit.*, pp. 20.

⁸¹ *Ibidem*.

quell'universo così infernale del Lager possa essere accompagnato da allegre marcette o da qualcosa di vagamente ballabile, e così pensano che «forse tutte queste cerimonie non costituiscono che una colossale buffonata di gusto teutonico». Poi, terminata Rosamunda, la fanfara riproduce altre marcette, «una dopo l'altra, ed ecco apparire i drappelli dei nostri compagni, che ritornano dal lavoro. Camminano in colonna per cinque: camminano con un'andatura strana, innaturale, dura, come fantocci rigidi fatti solo di ossa: ma camminano seguendo scrupolosamente il tempo della fanfara».⁸² Il lampo di memoria di Carutti, così come le dichiarazioni di Alessandra Sonia Romano, sono intrise di un immaginario maturato evidentemente a posteriori e appartenente al nostro modo di guardare a quel passato. È chiaro quanto le osservazioni fatte su quel piccolo spartito difficilmente avrebbero potuto essere contemporanee alla stagione delle persecuzioni o anche all'immediato dopoguerra.

Inconsapevolmente o meno, la lente attraverso cui il mecenate Carutti leggeva la storia di quella famiglia era se stesso e il proprio rapporto con quel passato, non scoprendo altro, forse, che quello che voleva trovare. Gli uomini in marcia e quella matricola sono solo spia di *topoi* ormai mediati dall'influenza di quello che fu in Italia il testimone-sopravvissuto per eccellenza, Primo Levi. Sarà proprio infatti la pubblicazione di *Se questo è un uomo* nel 1947 a determinare quella potente influenza mediatrice di Levi. Fu, tuttavia, marginale l'attenzione che nell'immediato dopoguerra venne riservata a quel testo, tanto da subire un rifiuto dalla casa editrice Einaudi. Inizialmente si mosse nel sottobosco dei gruppi della resistenza locali di Torino, consacrando solo nel 1955 con la pubblicazione di quel testo per Einaudi. Fu solo dagli anni '80, con il plauso internazionale americano, che consolidò il suo monopolio come principale mediatore di quel passato. Importante ribadire, infine, quanto la visione che Levi si costruì sull'Olocausto apparteneva ad un preciso quadro antifascista, non rinunciando a prendere posizioni politiche in molte occasioni a livello locale, in testi prodotti appositamente per l'istruzione scolastica.⁸³ Una maggiore contestualizzazione di *Se questo è un uomo* verrà affrontata nel corso del capitolo. «Dove ha preso queste informazioni?», le chiedo. Alessandra mi risponde con la solita sicurezza:

Lo sforzo di Carutti era proprio quello di poter documentare ogni cosa che diceva e alla fine, incontrando una parente dei Levy [Giovanna Campostella], c'è anche riuscito, quindi ho visto che, ad esempio, è uscito l'anno scorso un libro di Massimo Trifiro, che ha fatto delle sue supposizioni...anche molto bello, ma con degli errori, perché poi ha detto delle cose senza documentarsi molto bene, e quindi non sono supposizioni, è tutto come si può vedere anche

⁸² Primo Levi, *Se questo è un uomo*, Einaudi, Torino 1989, pp. 47-48.

⁸³ Robert S. C. Gordon, *Scolpitelo nei cuori*, op. cit., pp. 99-127.

dai documenti pubblicati nel libro *L'ultimo testimone*, tutto quanto documentabile. Abbiamo fatto ricerche... tutto è documentato.⁸⁴

La documentazione che intende Alessandra sarebbe, infatti, quella raccolta dall'ingegner Carutti nell'appendice al suo libro *L'ultimo testimone*, intitolata, appunto, "Documenti e testimonianze".⁸⁵ Carutti aveva svolto dapprima ricerche in autonomia, poi aveva coinvolto anche Alessandra. Dal 2016, racconta infatti di aver partecipato alle ricerche anche lei stessa, ammettendo che quello che riuscirono a trovare furono esclusivamente testimonianze orali.

La fonte principale che riuscirono a trovare consistente in lettere che una certa signora bolognese Giovanna Campostella inviava a Carutti, sostenendo che suo padre, Guido Campostella, ebreo veneziano nato Sternfeld e poi italianizzato, avrebbe conosciuto la famiglia Levy, in particolare il padre Edgardo.⁸⁶ Alessandra mi invita proprio alla lettura attenta di questo libro, per trovarvi tutto quello di cui avrei avuto bisogno. Proprio Giovanna, infatti, avrebbe confermato che Enzo, sopravvissuto al campo e tornato in Italia, avrebbe riportato il violino in Italia, e poi parlato di Eva Maria, della sua audizione con Alma Rosé, e del suo destino nel campo. Per Carutti e Alessandra, dunque, l'incontro con Giovanna era stata una luce in fondo al tunnel per la ricostruzione di questa storia, che fino a quel momento sembrava essere un'ardua sfida. «Era difficile ricostruire, perché mancavano dati e testimoni in carne e ossa...»,⁸⁷ mi spiega Alessandra, riferendosi alla penuria di dati presenti nell'archivio digitale del Centro di Documentazione Ebraica milanese, che fu effettivamente la fonte primaria consultata da Carutti per risalire ai dati biografici dei protagonisti della vicenda.⁸⁸ Non è chiaro, su quali fonti si quanto per ovviare a questa mancanza, Carutti aveva indirizzato le ricerche su un binario prevalentemente orale, facendosi affiancare da Alessandra stessa.

Appena leggevamo di un Segre o di un Levy a Torino, prendevamo la macchina e correvamo a intervistarli. Spesso poi non concludevamo nulla, ma rimaneva una bella esperienza.⁸⁹

Laddove mancavano risposte chiare da entrambi i fronti, Carutti, mi dice Alessandra, «ci arrivava per immaginazione».⁹⁰ "Immaginò", per esempio, che Eva Maria suonasse il violino perché la mentoniera dello strumento gli sembrava femminile, anche se il cartiglio riportava il

⁸⁴ Intervista ad Alessandra Sonia Romano, *cit.*

⁸⁵ Carlo Alberto Carutti, *op. cit.*, pp. 35-53.

⁸⁶ C. A. Carutti, *op. cit.*, pp. 35-54.

⁸⁷ Intervista ad Alessandra Sonia Romano, *cit.*

⁸⁸ CDEC, *Persone*, Enzo Levy, Eva Maria Levy, Egle Segre. <https://digital-library.cdec.it/cdec-web/persone/detail/person-5017/levy-enzo.html>

⁸⁹ *Ibidem.*

⁹⁰ *Ibidem.*

numero di matricola di Enzo Levy. Questa ipotesi, secondo le conclusioni di Alessandra, sarebbe stata incredibilmente «non lontana dalla verità»,⁹¹ perché l'incontro con la signora Campostella si rivelò l'ultima tessera del puzzle, ciò che avrebbe accreditato definitivamente l'autenticità di questo violino.

All'indomani del ritrovamento, il violino godette immediatamente di una buona attenzione mediatica. Nel dicembre del 2014, «il Corriere della Sera» salutò questo violino «che ha suonato ad Auschwitz, e che ora, dopo un lunghissimo silenzio, si prepara a far sentire nuovamente la sua voce»,⁹² e ne celebrò la traslazione ufficiale dall'antiquario di Torino, il luogo del ritrovamento, al museo civico cremonese, dove sarebbe stato accolto dalla collezione di Carutti "Stanze per la musica". Aggiunse che fu «il dono della sorella» al giovane fratello Enzo, e ciò che «rafforzò anche la voglia di vivere di Renzo», che se lo sarebbe custodito sino al 1957, per poi donarlo. Emerse anche il suo itinerario dal ritorno dal campo: «ridotto in pessime condizioni, è stato riparato in modo superbo».

Un riferimento più popolare e cinematografico, invece, quando vi scrisse di un «tesoro della memoria», rinvenuto da un «Indiana Jones che non conosce età». Un altro riferimento si nascondeva nel paragone con un altro famoso violino di Auschwitz dell'omonimo romanzo della catalana Maria Anglada, di cui tratterò in seguito. È interessante anche l'uso, in questa sede, di vocaboli ed espressioni propriamente religiosi: il ritrovamento del violino venne definito un «miracolo», e si disse che il violino venne «conservato religiosamente nel suo astuccio nero» sino al ritrovamento da parte del collezionista.⁹³ Sempre il Corriere, nel 2016, ne parlò suggestivamente come del violino «riemerso dalla notte di Auschwitz», «salvato», «sopravvissuto» e rimasto «nell'oblio fino alla riscoperta di Carutti». Esso sarebbe stato «restituito al mondo», per essere suonato «perché nessuno dimentichi più la sua storia».⁹⁴ Emerge già da queste prime testimonianze un'enfasi su quello che appare un ritrovamento provvidenziale, miracolistico, appunto, dello strumento, con un linguaggio reliquiario, come si vedrà in seguito.

Anche «la Repubblica», nel 2018, in recensione a un libricino per bambini intitolato *Il violino di Auschwitz*, scritto da una scrittrice per l'infanzia, Anna Lavatelli, e uscito per Interlinea nello stesso anno, diffuse, senza preoccuparsi della sua veridicità, la storia del violino,

⁹¹ *Ibidem*.

⁹² Gilberto Bazoli, *Ecco il violino della Shoah. La sua voce salvò Renzo*, in «Corriere della Sera», 19 dicembre 2014, p. 9.

⁹³ *Ibidem*.

⁹⁴ Fabio Larovere, *Quel violino riemerso dalla notte di Auschwitz*, in «Corriere della Sera», 27 gennaio 2016.

una storia «vera, tanto bella e triste che è struggente leggerla, ma pure un gran piacere, [...], fatta di felicità e dolore, di musica e di sogni». Soprattutto, l'articolo sottolineò che «la musica sopravvive all'orrore», e che «come insegnano questa storia e la Storia tutta dell'umanità, gli amori più forti, le grandi passioni, quella per la musica, ad esempio, quella per la vita, sopravvivono alle tragedie e all'orrore».⁹⁵ In queste parole emerge fortemente quella che Shirli Gilbert ha definito una retorica “resistenziale” della musica, manifestatasi chiaramente in più occasioni di presentazione dello strumento, tra cui in un ulteriore articolo di Repubblica, dedicato al progetto di riscoperta della musica concentrazionaria “Songs for Eternity” per opera del pianista pugliese Francesco Lotoro e della cantante tedesca Ute Lemper. Si leggeva come questo violino illustrasse lo “spirito resiliente” dei prigionieri nei campi, e che la musica fosse per loro una sorta di “collante” identitario, utile strumento «per aggrapparsi a un amore perduto, ad un ricordo, un luogo, un profumo, un volto che li aiutassero a tenersi in vita, magari ballando in un simulacro di festa, nella speranza di esistere ancora e di un mondo migliore.»⁹⁶ Come spiega la Gilbert, poca è stata l'attenzione fino ad ora dedicata al ruolo della musica nella memoria della Shoah, e al suo fondamentale ruolo di costruzione e diffusione di particolari interpretazioni del passato. La narrazione con cui viene accompagnato il violino è impregnata di un linguaggio emotivo, spesso soffermatosi su una particolare “resistenza spirituale” di Eva Maria, nonostante l'inferno di Auschwitz. Questo particolare discorso è solo la spia di un progressivo uso della musica come memoria redentiva, come verrà dimostrato nel corso del capitolo.⁹⁷

Dal dopoguerra in avanti, la Shoah è stata sempre di più raccontata, soprattutto dal nuovo stato di Israele, celebrando gli eroi combattenti e guerrieri, lasciando nell'ombra quanti non avessero preso parte alle ribellioni. L'immagine degli ebrei come inerti “pecore al macello” venne progressivamente abbandonata simbolicamente in seguito al processo ad Eichmann e ad una nuova sensibilità culturale verso coloro che non potevano vantare nessuna presa di posizione armata. La resistenza divenne anche “spirituale”, rinnovando una retorica redentiva e delle emozioni. In questa nuova stagione, quale strumento più umano ed emozionale se non la musica avrebbe potuto proclamare la vittoria dell'uomo nel luogo sempre più metaforico del

⁹⁵ Gian Luca Favetto, *Eva Maria, la ragazza che portò un violino ad Auschwitz: così la musica sopravvive all'orrore*, in «La Repubblica», 23 gennaio 2018.

⁹⁶ Paolo Russo, *Ute Lemper: "Canto le canzoni dei lager perché l'orrore non si è ancora fermato"*, in «La Repubblica», 18 aprile 2016.

⁹⁷ Shirli Gilbert, *Music in the Holocaust. Confronti Life in the Nazi Ghettos and Camps*, Oxford University Press, Oxford 2010. Shirli Gilbert, *Buried Monuments: Yiddish Songs and Holocaust Memory*, in «History Workshop Journal Issue», 66, 2008.

male assoluto? Questi articoli permettono, dunque, di intravedere questo schema narrativo, portatore di messaggi redentivi, legati nuovamente alla retorica antifascista, e anche quali messaggi portano con sé i repertori musicali adottati per presentare il Violino. Sicuramente il discorso della resistenza spirituale non può essere sufficiente, come osserva Gilbert, a indagare la complessa realtà delle comunità ebraiche e gli eventuali fini politici sottesi all'uso della musica nei campi.⁹⁸

In conclusione, arriva il classico slogan: «[le grandi passioni] offrono futuro e orizzonte. Basta non dimenticare. Per questo si scrivono libri come il violino di Auschwitz».⁹⁹ Nel 2018, anche «La Stampa» diffuse la notizia del violino, definendolo generosamente come un nuovo «testimone storico e umano di ciò che è stata la Shoah»¹⁰⁰, e specificandone poi, nel 2020, una virtù “miracolosa”: «ogni volta che suona, Eva Maria è con noi», come si lesse in incipit di articolo.¹⁰¹ La notizia si diffuse anche attraverso il sottobosco delle stampe locali. Il quotidiano online «VareseNews», per esempio, pubblicò nel 2023 un lungo articolo in cui, contestualmente a una recensione su una Giornata della Memoria a Gorla Maggiore, diffuse la storia del violino. Ne sottolineò i presunti effetti terapeutici, o “miracolosi”, che il violino avrebbe prodotto con il suo suono su coloro che lo ascoltavano: «note che entrano dentro. Che perforano la pelle e prendono posto fra una vena e un'arteria, tra un organo e l'altro. Note di una musica che parla direttamente al cuore, alla coscienza, ai sensi, che resta dentro e sai già che non se ne andrà più via». Anche qui emerse una dimensione chiaroscurale di quella che sarebbe stata la storia dello strumento: «il violino della Shoah ha musicato dolore e speranza, angoscia e sentimento». Inoltre, la sua storia apparve come «un modo per comprendere che le vicende di cui leggiamo sui libri di storia, che possono apparire distanti da noi, in realtà sono successe anche qui, alla signora della porta accanto». Per di più, emerse anche un ulteriore aspetto nella fruizione di questo strumento: esso non emozionerebbe da solo, in ragione di una sua presunta capacità comunicativa intrinseca, ma solo entro un più ampio contesto di presentazione della sua storia: lettura di pagine di libri in uscita sul tema, proiezione di fotografie di Eva Maria o del cartiglio interno, e ovviamente la scelta accurata di repertori musicali per l'occasione. L'enfasi su tale aspetto performativo ritorna anche in altre recensioni, ma qui si enfatizzò in maniera

⁹⁸ Shirli Gilbert, *Music in the Holocaust. op. cit.*, pp. 5-9; Shirli Gilbert, *Buried Monuments, op. cit.*, pp. 120.

⁹⁹ Paolo Russo, *Canto le canzoni dei lager perché l'orrore non si è ancora fermato*, in «La Repubblica», 18 aprile 2016.

¹⁰⁰ *Il violino che suonò nel lager racconta ai bambini la storia di Eva Maria Levy Segre*, in «La Stampa», 27 gennaio 2018.

¹⁰¹ Vincenzo Amato, *Omegna consegna il premio della Resistenza alla scrittrice che ha dato voce al “Violino di Auschwitz”*, in «La Stampa», 26 gennaio 2018.

particolarmente efficace, rendendo bene l'idea di un caleidoscopio di registri linguistici e comunicativi differenti e sapientemente intrecciati fra loro: «tutto [...] ha contribuito a rendere ogni brano un crescendo di emozioni: il dialogo sul libro di Alzati [venne presentato in tale occasione il libro di storia locale *Il gemello di Olonia*, di Mario Alzati], il viso di Eva Maria in una fotografia appesa [prima dell'arresto, vedi profilo CDEC Eva Maria Levy], il suono di quel violino capace di raccontare il fato crudele di chi lo possedette, facendone sentire la gravità e sommergendo di emozione ogni persona presente».¹⁰²

La coloritura cattolica caratterizzante i codici retorici appena rilevati, venne confermata da un'importante ricezione del violino nel 2017. Nel gennaio di quell'anno, venne pubblicato un articolo sulla rivista più diffusa e importante del mondo culturale cattolico, «Famiglia Cristiana». In esso si presentò il “Violino di Auschwitz” nel contesto di una recensione al documentario intitolato *Una piccola inestimabile memoria*. Diretto da Fedora Sasso nel piccolo paese lombardo di Bozzolo, in provincia di Mantova, e uscito su Rai Storia, il documentario era un inedito omaggio a don Primo Mazzolari, nella prima metà del Novecento, e famoso perché avrebbe salvato centinaia di ebrei dalle minacce naziste. Protagonista e principale voce narrante era Oskar Tantzer, un ebreo tedesco, italiano di adozione, che narrava della sua fortunata storia di salvezza ottenuta attraverso l'aiuto di don Mazzolari, sacerdote della canonica di Bozzolo. La cosa ai nostri occhi più interessante di questo documentario fu l'avervi introdotto, dall'inizio sino alla fine, un ospite d'eccezione, proprio il violino “miracolosamente scoperto” da Carutti.¹⁰³ «Un violino. E' ciò che lega, sessant'anni dopo, due storie agli antipodi e la figura di un prete, don Primo Mazzolari [...]».¹⁰⁴ Inizia con queste parole suggestive l'articolo di «Famiglia Cristiana», intendendo, dunque, il violino come il *file rouge* che lega le memorie di due famiglie «agli antipodi», perché nonostante i trascorsi analoghi, sfortunata una, quella di Eva Maria, e fortunata l'altra, quella di Oskar, perché si è riuscita a salvare integralmente. Il documentario inizia con una mano ignota nell'atto di estrarre delicatamente il

¹⁰² Santina Buscemi, *Il violino che suonava ad Auschwitz arriva a Gorla Maggiore e fa emozionare*, in «Varese News», 30 gennaio 2023.

¹⁰³ Per un'analisi più approfondita di questa retorica dei buoni italiani salvatori Cfr. Emiliano Perra, *Conflicts of Memory. The Reception of Holocaust Films and TV Programmes in Italy, 1945 to the Present*, Peter Lang, Berna 2010; Emiliano Perra, *Buon cattolico, buon italiano. Shoah, religione e salvataggio di ebrei in alcune recenti miniserie*, in *Televisionismo. Narrazioni televisive della storia italiana negli anni della seconda Repubblica*, a cura di Monica Jansen, Maria Bonaria Urban, Edizioni Ca' Foscari, Venezia 2015. Sulla figura di Don Primo Mazzolari Cfr. Giovanni Miccoli, *Don Primo Mazzolari: una presenza cristiana nella cronaca e nella storia italiana*, in «Cristianesimo nella storia», 6, 1985, pp. 561-598.

¹⁰⁴ Antonio Sanfrancesco, *Shoah, «Io, ebreo, salvato da don Primo Mazzolari*, in «Famiglia Cristiana», 26 gennaio 2017.

violino dal suo astuccio nero. E dalle quinte, la voce di un narratore onnisciente si leva nel silenzio:

Rinchiuse in uno scrigno, riposano le note struggenti di un violino. Se solo quelle corde potessero parlare, racconterebbero di due fratelli ebrei, Eva ed Enzo, che nel novembre 1944, vengono catturati in Italia dai tedeschi e deportati ad Auschwitz. Eva stringe al petto il suo violino e fa vibrare le sue corde anche nel campo di concentramento, per quanto sollievo si possa donare in un luogo di morte. Eva non tornerà mai più da quell'inferno.¹⁰⁵

Subito dopo, si vede un uomo che tiene in mano, nel buio, il misterioso violino. Lo tocca cautamente e in silenzio, scrutandolo, capovolgendolo e mostrando agli spettatori la sua stella di David sul dorso ligneo.

Seduto tra le panche di una chiesa, ecco Oskar. Anch'egli è ebreo e tiene tra le mani proprio quel violino. Al suo interno un piccolo cartiglio ci dice che "la musica rende liberi": è una piccola, inestimabile memoria.¹⁰⁶

Il documentario ha finalmente inizio. Sulla grafica compare un violino disegnato, e in alto sulla destra il disegno di una effe di risonanza con incisa la scritta "Musik Macht Frei" ("La musica rende liberi"), con anche una piccola stella di David e il titolo "Una piccola inestimabile memoria". Nel frattempo, inizia a sentirsi una suggestiva melodia. La telecamera entra in una chiesa vuota e buia, con il pavimento a scacchiera e un crocifisso ben visibile in fondo all'altare. Alla nostra sinistra, si rivela chi suonava la melodia. È un uomo vestito di nero, in piedi, poco avanti all'altare. In fondo alla chiesa, invece, c'è Oskar, seduto su una delle panchine di legno mediane, voltato di spalle.

Violino che è tornato libero, finalmente libero, insieme con Enzo, nel gennaio 1945. Ma cosa ci fa Oskar nella chiesa, questa chiesa, di don Primo Mazzolari, ad ascoltare la voce di un violino scampato alla Shoah?¹⁰⁷

La mano di Oskar, la stessa che ha toccato prima il violino, è ora inquadrata a posare un fiore giallo sulla tomba con inciso il nome di don Primo Mazzolari, tappezzata di piccole candele luminose. «Partiamo dal 1936. Siamo in Germania», riprende la voce narrante. E da lì, la storia di Oskar ha inizio. Mentre lui parla, con la calma tenera di un uomo ormai anziano e malinconico, il violino accompagna le sue parole, mentre ogni tanto scorrono immagini di vecchie fotografie della sua famiglia, in quegli anni. Oskar era un ebreo tedesco della piccola cittadina di Saarbrücken. Viveva una vita serena, fino a quando intorno al '36 quella serenità

¹⁰⁵ *Una piccola inestimabile memoria*, regia di Fedora Sasso, (Italia, 2016).

¹⁰⁶ *Ibidem*.

¹⁰⁷ *Ibidem*.

viene meno e anche Saarbrücken diventa un luogo insicuro dove vivere. L'atmosfera si fa più concitata e inquietante, e Oskar dice che per lui e per gli altri ebrei in quel periodo era come essere «olio nell'acqua [...], ch  non si mischia». Il violino rientra a suonare, riproducendo onomatopeicamente lo zampillio di quelle gocce immaginarie. La famiglia di Oskar si trasferisce, cos , quando lui ha soli undici anni, in Italia, a Milano, in una palazzina in corso Buenos Aires.

La scelta dell'Italia non era una scelta. Era l'unico posto dove ci avrebbero accettati. Usciamo di casa. [...] In quel momento sentivo una forte tensione in famiglia, che era paura tangibile. Siamo arrivati alla stazione. C'era il treno, siamo saliti. Non si parlava, era tutto un silenzio e si va nell'ignoto, con pochi mezzi. Il 10 febbraio arriviamo in Italia.¹⁰⁸

Poi, anche in Italia, arriva il duro colpo. Il «Manifesto degli scienziati razzisti» 5 agosto 1938 delinea la politica razzista e antisemita del regime, primo decisivo passo per una persecuzione che coinvolse nell'autunno prima gli ebrei stranieri e poi quelli italiani. I bambini come Oskar e i suoi fratelli non possono pi  frequentare la scuola con altri bambini "ariani".¹⁰⁹ La sua famiglia   in crisi profonda, il padre   ammalato e Oskar e i suoi fratelli cercano di guadagnarsi da vivere apprendono l'arte di un mestiere redditizio, quello di pellicciai. Poi, una notte, il padre viene portato via dai tedeschi e imprigionato per un mese al carcere di San Vittore. E qui, la voce narrante senza volto comincia a riportare l'attenzione sul violino:

Il quinto raggio del carcere   destinato agli ebrei, ma il famigerato refettorio a pian terreno   il vero terrore di tutti i prigionieri. E' il luogo dove vengono inflitte atroci torture. Tra quelle stesse mura, dove   stato rinchiuso il padre di Oscar, si sentono ancora echeggiare le note strazianti del violino di Eva, che con il fratello Enzo verranno deportati nei lager nazisti.¹¹⁰

La prigionia a San Vittore   quanto avrebbe accomunato specificatamente le esperienze di Oskar e dei Levy: anche dei Levy si racconta che Egle, Eva Maria ed Enzo fossero stati imprigionati per un certo periodo in quel refettorio. Un altro dato che accomunava queste due storie era il tentativo disperato di rifugio in piccole zone al confine con la Svizzera, che potessero favorirne la salvezza. Per i Levy, da Torino, era stato Tradate, per Oskar e la famiglia invece, da Milano, l'idea di un luogo sicuro, Bozzolo, nasceva da una fortunata pulce nell'orecchio che Oskar ed Emile, suo fratello, arrivata nel loro laboratorio di pellicceria da un amico collega, i cui genitori erano proprio originari di l . A introdurre Bozzolo e Don Primo   don Bignami, della Fondazione don Mazzolari, che definisce Bozzolo una zona

¹⁰⁸ *Ibidem*.

¹⁰⁹ Cfr. Michele Sarfatti, *Gli ebrei nell'Italia fascista. Vicende, identit , persecuzione*, Einaudi, 2007.

¹¹⁰ *Una piccola inestimabile memoria*, regia di Fedora Sasso, (Italia, 2016).

«strategicamente importante», perché collegante Mantova, Verona, Milano, e la Germania attraverso il Brennero. E poi, la canonica di San Pietro e la figura di don Mazzolari erano un «punto di ritrovo e di riferimento» Il documentario termina con il ritorno in scena del violino, nella chiesa fredda e buia. «Il canto del violino della giovane Eva adesso vola alto, finalmente libero. Quel suono grida tutti i nomi di coloro che non sono tornati dagli orrori della guerra. [...]»¹¹¹ In quel grido risiede il vero “miracolo” del violino. Lo strumento qui appare più che mai, essendo recepito in ambiente cattolico, nel suo ruolo di oggetto di fede. Oskar lo prende in mano, lo tocca.

«Uscirà eccezionalmente dal Museo Civico di Cremona per Mazzolari il Violino della Shoah. Lo strumento che suonò ad Auschwitz tra i deportati accompagnerà le riprese»,¹¹² si legge in un articolo della Gazzetta di Mantova uscito nel marzo del 2016. Esso è, dunque, presente tra di noi, a «gridare tutti i nomi di coloro che non sono tornati dagli orrori della guerra. [...]»¹¹³. Antonio Sanfrancesco, l'autore dell'articolo su «Famiglia Cristiana», scrisse: «Lei [Eva Maria] morirà, il suo violino no», a significare che lui può parlare al posto suo per noi.¹¹⁴ Il violino è, dunque, concepito come un resto, un frammento di una realtà invisibile, “ectoplasmatica”, di cui si evoca l'assenza, ma al contempo si suggerisce la presenza nel nostro spazio reale, perché attraverso il suono dello strumento, si risentono le loro voci, e si rendono “visibili” quei fantasmi.¹¹⁵ Il suo ruolo nel documentario non è, dunque, inerte e passivo. Esso è piuttosto concepito come un oggetto «semioforo», ovvero, etimologicamente, portatore di significato.¹¹⁶

Nella prima scena del documentario pare di assistere a una sorta di inquietante scena spiritica. La chiesa buia, il violino di una defunta che suona, e poi la mano di Oskar che posa lentamente un fiore sulla tomba di don Mazzolari. I fantasmi di Eva Maria e di don Primo Mazzolari sembrano essere evocati all'unisono. Anche la tomba non è un resto materiale di scarsa importanza, ma ha un potente significato simbolico. Lì riposa l'“eroe”, il santo del racconto, definito da Giovanni Paolo II come «la tromba dello spirito santo in terra

¹¹¹ *Ibidem*.

¹¹² Attilio Pedretti, *Arriva il Violino di Auschwitz. Suonerà per don Mazzolari*, «La Gazzetta di Mantova», 5 marzo 2016.

¹¹³ *Una piccola inestimabile memoria*, regia di Fedora Sasso, (Italia, 2016).

¹¹⁴ Antonio Sanfrancesco, *Shoah, «Io, ebreo, salvato da don Primo Mazzolari*, in «Famiglia Cristiana», 26 gennaio 2017.

¹¹⁵ Carlo Ginzburg, *Occhiacci di legno. Dieci riflessioni sulla distanza*, Quodlibet, Macerata 2021, pp. 89.

¹¹⁶ C. Ginzburg, *op. cit.*, pp. 99.

mantovana»¹¹⁷, un defunto dal nobile spirito per cui è in corso il processo di beatificazione.¹¹⁸ Proprio la tomba del santo e il violino sono i due catalizzatori emozionali del racconto, che rendono quei morti non fantasmi invisibili e silenziosi, ma presenze operanti tra noi, permettendone la resurrezione temporanea nel mondo dei vivi.¹¹⁹ Sono come “ponti” tra coppie di realtà, o dimensioni, antitetiche: il visibile e l’invisibile, tra il vivente e il non vivente. Questo, in qualche modo, li rende oggetti sacri, a metà tra mondo materiale e spirituale. Il fascino che sprigionano somiglia, non troppo vagamente, a quello che sull’uomo tardoantico dovevano esercitare le reliquie cristiane. Nel corso di questo capitolo, infatti, si dispiegherà sempre più chiaramente il legame che unisce il culto pubblico di questo oggetto con quello delle reliquie venerate, per esempio, nel Medioevo. In altre parole, buona parte di questa tesi consiste nel trattare questo violino esattamente come un sacro oggetto di culto. È come se esso sprigionasse una certa aura di sacralità, che ne determina il potenziale simbolico. I ruoli rivestiti dalle reliquie cristiane erano diversi in età tardoantica: da testimoni di prestigio materiale, da strumenti di guarigione contro i mali fisici e spirituali.

I luoghi naturali delle reliquie erano i sepolcri. Quella dei sepolcri, come notava Peter Brown nel suo celebre e suggestivo lavoro di studio sul culto dei santi nella tardoantichità, era «un’arte di superfici chiuse», ovvero la tomba era uno spazio principalmente opaco, fatto di “vedo-non vedo”, di angusti spiragli che potevano solamente illudere i pellegrini di poter accedere alla persona che vi era sepolta. Nelle tombe, i santi erano una realtà di per sé stessa inaccessibile. Tuttavia, questa inaccessibilità non era definitiva. Ciò che rendeva accessibile quella realtà erano le reliquie, le «chiavi d’oro» per aprire quelle griglie chiuse, oppure i cosiddetti *brandea*, oggetti o panni che venendo calati attraverso finestrelle o fessure nelle tombe dei santi, riuscivano a toccare il santo, divenendo preziose reliquie, appunto, “da contatto”. I *brandea* erano molto diffusi nell’Europa cristiana tardo antica. Brown, per esempio, racconta del giovane principe Giustiniano che aveva urgentemente fatto richiesta da Costantinopoli di qualche frammento del corpo di San Pietro. La sua domanda era stata rifiutata, e in compenso si era dovuto accontentare semplicemente di uno di quei panni fatto calare nella tomba del santo. Il panno appariva, comunque, un frammento sacro, perché venuto a contatto

¹¹⁷ Antonio Sanfrancesco, *Shoah*, «Io, ebreo, salvato da don Primo Mazzolari», in «Famiglia Cristiana», 26 gennaio 2017.

¹¹⁸ *Ibidem*.

¹¹⁹ Peter Brown, *Il culto dei santi. L’origine e la diffusione di una nuova religiosità*, Einaudi, Torino 1953, pp. 102-103.

con il santo. Era ciò che permetteva l'intercessione del santo fra il fedele e Dio, uno strumento, un frammento di materia che consente di mettersi in contatto con la dimensione spirituale.

La questione del contatto, o tocco, svolto dalla reliquia, o dai *brandea*, sul santo, erano di fondamentale importanza per assicurare il potere miracoloso e guaritore delle reliquie. La cosa importante da ottenere era la *praesentia* dei santi nei loro resti, sia che fossero resti corporei, o accessori, o panni che fossero entrati in contatto con quei “defunti eccezionali”. Gli oggetti evocano fantasmi, ma non ci riuscirebbero da soli. La loro forza comunicativa e narrativa non risiede tanto in loro stessi, ma nel modo in cui noi, i vivi, li raccontiamo. Nessun oggetto, come dice Lea David, avrebbe altrimenti forza narrativa di per sé.¹²⁰ L'incipit del documentario, per esempio, racconta brevemente la storia di Eva Maria e di suo fratello Enzo, presentando, dunque, il violino come “autentico” agli occhi di noi spettatori. Esso evoca quelle presenze congiuntamente con la narrazione verbale che se ne fa, ciò che, insieme poi, alla musica, emoziona di più. Si potrebbe dire, in altre parole, che gli oggetti non sono monadi isolate dal contesto, quanto piuttosto “atomi” in costante relazione e interazione tra loro e con il contesto in cui sono inseriti. Ian Hodder, archeologo e antropologo famoso per gli scavi nel sito di Catalojuk, teorizzò questa osservazione postulando quattro relazioni: tra persone e persone, tra persone e cose, tra cose e persone, e tra cose e cose. Ne deriva che le identità assunte da un oggetto non sono immobili e assolute, ma dipendono dalle relazioni, mobili e fluide, che esso intrattiene ogni volta con le persone e gli altri oggetti che fanno parte del proprio ambiente, e con il sistema di significati stratificatesi nel tempo.¹²¹

Il violino oggetto di questo studio è, dunque, un oggetto “venerato” da coloro che ripongono fiducia nella sua storia. Uno dei presupposti rafforzativi di tale venerazione è, senza dubbio, l'autenticità che gli si attribuisce, anche se probabilmente come avviene anche in altri casi la dimostrazione di inautenticità non termina di per se un culto. Per gli aderenti al suo credo, esso testimonia una verità, un'esperienza dolorosa e reale. La reverenza che gli si indirizza, emozionalmente connotata, conferisce, inoltre, all'oggetto uno statuto ulteriore, non solo di testimone materiale, ma anche di “oggetto sacro”. Esiste ormai una vasta letteratura sulla sacralizzazione degli oggetti attribuiti alla Shoah, non a caso definiti suggestivamente come “icone”¹²² o “reliquie” della Shoah, categoria ormai comprendente i luoghi, da intendersi

¹²⁰ DAVID, Lea, *A Shoe, a Broken Watch, and Marbles. How Objects Shape Our Memory and Our Future*, in «S:I.M.O.N.», Vol. 9 No. 2, 2022.

¹²¹ Ian Hodder, *Human-thing entanglement: towards an integrated archaeological perspective*, in «Journal of the Royal Anthropological Institute», 17, 2011.

¹²² Un classico esempio di ricerca sulla creazione di icone della Shoah è lo studio dedicato alla famosa fotografia del bambino di Varsavia, su cui Frédéric Rousseau ha scritto un saggio intitolato, appunto, *Il bambino di Varsavia*.

come luoghi di pellegrinaggio contemporaneo, i simboli e gli oggetti provenienti, o presunti tali, dal genocidio. Il presupposto della loro venerazione è il conferimento da parte di chi ne avvia il proselitismo, di uno statuto di “autenticità”. Essi devono essere considerati “autentici” per poter essere venerati. Ciò che viene ritenuto “sacro” viene espresso sempre simbolicamente, «attraverso un “totem” di qualche genere». ¹²³ In secondo luogo, la religione è, come ha messo in luce Durkheim un fenomeno eminentemente sociale e collettivo. ¹²⁴ È una vera e propria comunità di fedeli, intesa come una miniatura di un più ampio organismo sociale, a stringersi intorno a questi simboli. La cosa a mio avviso più interessante di questo studio è l’identificazione della religione a fatto sostanzialmente sociale. Ne deriva che per Durkheim non esistano, in realtà, false religioni o false credenze, ma che ogni religione sia vera a suo modo, come un delirio ben fondato, in cui l’uomo rappresenti e riproduca, senza magari rendersene conto coscientemente, il proprio ideale di società terrena.

Durante l’intervista ad Alessandra Romano, lei stessa mi dice che un oggetto è un «mezzo potentissimo di fare memoria», aggiungendo:

Avere un oggetto, che poi è un oggetto che parla, rende la storia più viva, coinvolge, messaggio più diretto che non fare un racconto, come se si potesse ascoltare la voce di un sopravvissuto. ¹²⁵

Un sopravvissuto che «parla per Eva Maria e per chi non c’è più». In altre parole permetterebbe una temporanea resurrezione della vittima. Di conseguenza, l’oggetto è concepito come un “ponte” tra coppie di realtà, o dimensioni, antitetiche: il visibile e l’invisibile, il vivente e il non vivente e, in ultima analisi, il profano e il sacro. Qualcosa di analogo si è verificato nella storia degli antichi oggetti funerari e delle reliquie cristiane. Citando Pomian, Ginzburg definisce questi oggetti come «intermediari tra l’aldiqua e l’aldilà, tra il profano e il sacro [...] oggetti che rappresentano il lontano, il nascosto, l’assente [...] intermediari tra lo spettatore che le

Storia di una fotografia. Tale opera indaga il processo di costruzione di un’icona fotografica, rappresentante un bambino con le mani alzate durante l’evacuazione del ghetto di Varsavia nel 1943. L’autore, seguendone le furtive apparizioni in film, riviste, documentari e i suoi progressivi restringimenti e usi analogici, tratteggia l’evoluzione sociale e culturale di un’intera società, che si fa sempre più pronta ad accoglierla, guardarla e usarla per i propri scopi. Come il bambino di Varsavia aspettava i suoi diffusori, cioè i suoi creatori, anche il Violino della Shoah è stato trovato da Carutti, non per caso, ma poiché la società italiana è stata pronta ad accogliere un nuovo testimone, non in carne ed ossa, ma un oggetto trasformato in “reliquia della Shoah”. Sulla questione del contesto tornerò nel corso del capitolo. Frédéric Rousseau, *Il bambino di Varsavia. Storia di una fotografia*, Laterza, Bari, 2019, pp. 77. Cfr. anche: Richard Raskin, *A Child at gunpoint. A Case Study in the Life of a Photo*, Aarhus Universitetsforlag, 2004; Dan Porat, *The boy: A Holocaust story*, Hill & Wang Pub.

¹²³ Emile Durkheim, *Le forme elementari della vita religiosa: il sistema totemico in Australia*, Biblioteca Meltemi, Roma 2005, pp. 27.

¹²⁴ *Ivi*, pp. 62.

¹²⁵ Intervista ad Alessandra Sonia Romano, *cit*.

guarda e l'invisibile da cui provengono [...]».¹²⁶ Alessandra parla del suo violino con una sorta di spirito missionario. Non a caso, a un certo punto della nostra intervista, parla proprio di una «missione» che le è toccata in sorte. Non è l'unico strumento prezioso che possiede, perché è proprietaria, per esempio, anche del violino cosiddetto “di Adelaide”, perché attribuito alla principessa Adelaide, figlia di re Luigi XV. Tuttavia, mi dice con certezza che quello con la stella di David è il più speciale per lei. Me ne parla, infatti, con uno spirito non troppo vagamente missionario. Per lei questo violino è una «missione morale», che trascende le normali responsabilità di un concertista ogni volta che fa un concerto. Quando lo suona, l'importante non è l'esecuzione impeccabile, ma l'emozione di suonarlo «per Eva Maria e per tutte le vittime come lei». La sua voce è potenzialmente infinita, e quindi preziosa in un tempo in cui «finiranno i testimoni in carne e ossa».¹²⁷ Sembra, per lei, che l'oggetto sia, a differenza di noi umani, immortale, senza tempi di obsolescenza. Dunque uno strumento che rinvia alla dimensione dell'immortalità e della trascendenza.

L'oggetto come presunto testimone materiale, al di là della sua autenticità, pone sicuramente dei nodi problematici già affrontati da molta letteratura sul tema, ma su cui vale la pena riflettere anche qui. In riferimento a molti oggetti presunti sopravvissuti della Shoah, come scarpe, orologi e capelli, è stato evidenziato, per esempio da Tim Cole, un problema di autenticità come integrità. Gli oggetti hanno un ciclo (o tempo) di obsolescenza. In altre parole, tendono a deteriorarsi, a perire. Per contrastare questo deperimento si provvede, di solito, artificialmente, come nel caso dei capelli umani conservati al museo di Auschwitz e trattati con naftalina, per garantirne la duratura conservazione. Analizzati, all'indomani della guerra, dall'Istituto di Medicina Forense di Cracovia, riportavano tracce consistenti di Zyklon B. Nel 1991, invece, a test ripetuto, queste tracce risultavano pressoché sparite, a causa dei lavaggi e dei trattamenti che i capelli avevano subito per la loro corretta conservazione. Al di là delle diverse incongruenze rilevate nella sua storia, la stessa cosa si potrebbe dire di questo violino. Nell'intervista ad Alessandra, ho notato come lei ha desiderato ribadirmi dei vari restauri che questo violino ha subito nel tempo, in Italia, nel periodo successivo al suo presunto rientro dal campo. In particolare, ha posto l'enfasi sul fatto che il violino, in seguito a questa caduta, avesse riportato una grave frattura alla cassa armonica («spaccata a metà»), e che in seguito a questo, aveva subito un importante e magistrale restauro. Ciò che emerge da questo racconto sarebbe, in ogni caso, una fonte primaria continuamente e profondamente rimaneggiata nel tempo,

¹²⁶ C. Ginzburg, *op. cit.*, pp. 99.

¹²⁷ Intervista ad Alessandra Sonia Romano, *cit.*

attraverso restauri e accordature. Una fonte, insomma, manipolata. Ci si dovrebbe chiedere, a questo punto, quanto questi oggetti avrebbero ancora di autentico, considerate tutte queste manipolazioni. Nel caso specifico di questo violino, credo che ricucire una cassa armonica spaccata a metà avrebbe comunque inficiato l'autenticità di questo strumento. Il legame tra autenticità e integrità evidenzerebbe, però, qualcosa di più profondo. In un certo qual modo, tutti gli oggetti hanno un tempo di obsolescenza. L'errore, come rilevato da Cole, è proprio quello di crederli resistenti al tempo, immortali. Alessandra sembra sottintendere proprio questo ragionamento quando dice con fierezza che una volta che i testimoni in carne e ossa finiranno, il suo violino parlerà per loro. Se la nostra conoscenza di quel passato si dovesse affidare solo a loro, cosa faremmo una volta che questi decadessero?¹²⁸

Legato a queste considerazioni, è un ulteriore, rilevante, interrogativo: - ma un oggetto davvero ci aiuta a capire il passato? - In altre parole, quanto quella scarpa, quell'orologio, quel cappello o quel violino ci aiutano a interpretare correttamente la Shoah? Young, per esempio, suggerisce il rischio di feticizzazione dell'oggetto, e di scambiare il pezzo per il tutto. Si tratta, insomma, di un rischio di astrazione dalle reali complessità di quel periodo di storia. Infatti, quale Shoah esattamente ricordiamo con questo violino, o con quelle scarpe, o con quei capelli?¹²⁹ Uno strumento musicale è forse tra gli oggetti meno fossili, inerti tra quelli sopracitati e a cui la letteratura dà più ampio spazio. Se le scarpe, gli orologi o i capelli tendono a evocare un vuoto, una mancanza, l'interruzione irrimediabile di molte vite, il violino invece sembrerebbe evocare piuttosto una presenza, quasi l'eco – spettrale - di una voce e di una storia. Le scarpe e gli orologi musealizzati non funzionano, non vivono più, mentre il violino continua a suonare in palchi, librerie, davanti a centinaia di persone.

La storia della cultura materiale è la disciplina che ha recentemente integrato nella pratica storiografica gli oggetti come nuovi inediti protagonisti e casi-studio, facendo sì che non la sola archeologia se ne occupasse. Appadurai e Kopytoff, i due numi tutelari di questa nuova disposizione, avrebbero elaborato, raggiunti ben presto da vari epigoni, il concetto rivoluzionario di «biografia degli oggetti», abbattendo la polverosa dicotomia tra «uomini individualizzati» e «oggetti [semplicemente] mercificati».¹³⁰ Gli oggetti vengono dunque ora

¹²⁸ Tim Cole, *Selling the Holocaust*, op. cit., pp. 121-123. Sull'implicazione della concezione dei testimoni come veicolo per il rapporto con il passato Cfr. David Bidussa, *Dopo l'ultimo testimone*, Einaudi, 2009.

¹²⁹ Yames E. Young, *The Texture of memory. Holocaust memorials and Meanings*, Yale University Press, New Haven-London 1993, pp. 127.

¹³⁰ Igor Kopytoff, *The cultural biography of things: commoditization as a process*, in Arjun Appadurai, *The social life of things. Commodities in cultural perspective*, Cambridge University Press, 1986, pp. 64-65. Sul tema della

considerati come piccoli individui viaggiatori, a seconda delle relazioni che gli uomini avrebbero intrattenuto con loro, nelle azioni come la costruzione, la vendita, l'acquisto, la donazione, la musealizzazione, la sacralizzazione e così via. Gli oggetti, in poche parole, sono dotati di *agency*, ovvero di capacità d'intervento nel mondo. Uno dei corollari di questo nuovo e generoso approccio è che gli oggetti possono essere testimoni materiali, e quindi tangibili, di esperienze passate, perché, in qualche modo, - sopravvissuti - appunto. Lea David, in un interessante studio, analizza la ristretta cerchia di quelli che definisce i «*desire objects*» (-oggetti del desiderio-). Essi sarebbero oggetti provenienti da siti di atrocità di massa, come luoghi di tortura, luoghi di attacchi terroristici, e ovviamente campi di concentramento, e quindi legati a morti violente e ingiuste. Il termine “*desire*” denota la forte componente emozionale riposta in questi oggetti, come il desiderio, o la speranza, di eternare la memoria delle vittime a cui gli oggetti rimandano, in segno di compensazione rispetto alle loro morti atroci, di dare un senso, soprattutto collettivo, a quella morte, o di poter metabolizzare un lutto personale. Anche questi oggetti hanno certe parabole esistenziali, e soprattutto, incamerano un'energia emozionale legata al desiderio di dare un senso a quelle morti.¹³¹

Essi danno l'idea di tristezza e di perdita inizialmente, come quando Alessandra mi dice che aver visto la foto di Eva Maria le ha messo tristezza, però questa energia negativa è convertita in energia positiva, non appena si trasforma in desiderio e speranza di dare un senso a quella perdita. Questo prima di tutto perché l'oggetto ricorda la persona a cui era attribuito, e quindi è un monito costante a ricordarla, e poi perché ha anche una componente didattica, insegnandoci a imparare da quello che è successo. Il ruolo emozionale che il violino svolge per il suo pubblico e per chi lo suona e presenta nasce anche dal valore di autenticità che i costruttori di questa memoria gli hanno affidato nel tempo.¹³² Il violino emoziona, perché per loro autenticamente legato a quella persona brutalmente uccisa, o suicidatasi, a quel campo, a quella specifica situazione atroce. Inoltre si può osservare che rinviando a una biografia, a una persona, consente di superare l'astrattezza della morte di massa, traduce cioè una generica tragedia in un dramma personale, consentendo forme di identificazione più dirette ed immediate. Nel corso degli eventi con il violino, Alessandra porta con se un sopravvissuto. Non è una persona, è un oggetto, ma rinvia comunque alla dimensione della vittoria sull'orrore e sulla morte, e

“biografia sociale degli oggetti” e i possibili approcci metodologici, si veda anche Chris Golden, Yvonne Marshall, *The cultural biography of objects*, in «World Archaeology», Vol. 31, No. 2, 1999, pp. 169-178.

¹³¹ Lea David, *A Shoe, a Broken Watch, and Marbles. How Objects Shape Our Memory and Our Future*, in «S:I.M.O.N.», Vol. 9 No. 2, 2022, pp. 90-95.

¹³² Ivi, pp. 100-101.

testimonia della veridicità del racconto dell'orrore. La gente lo può vedere da vicino, quando non toccare direttamente. E ascoltarne la voce. Esso non è, tuttavia, presentato senza l'ausilio di efficaci narrazioni, come stralci da libri, testimonianze orali, fotografie di Eva Maria, o la fotografia del cartiglio interno. La struttura del reading narrativo, come mi dice Alessandra, infatti, è la prediletta e quella più efficace. Essa incrementa e potenzia, infatti, l'energia simbolica dell'oggetto. Ascoltare voci o letture, o vedere foto, sostiene la presunta autenticità del violino e dunque della storia permettendo un maggiore feedback emotivo dal pubblico. In questo schema di funzionamento del violino ricostruito partendo dalle parole di Alessandra, l'impatto emozionale del violino è l'elemento cardine di questa una pratica rituale che si struttura come rito di commemorativo e come una sorta di evocazione dei defunti.

Anna Lavatelli: Il Violino raccontato ai bambini

Nel 2017 uscì per la casa editrice Interlinea *Il violino di Auschwitz*, un piccolo romanzo illustrato per bambini sulla storia del violino attribuito a Eva Maria Levy, che contribuì in larga misura a diffonderne ulteriormente la leggenda.¹³³ Curiosamente, il suo titolo ricalca perfettamente quello di un romanzo della scrittrice catalana Maria Angels Anglada, di cui avrò modo di parlare più avanti, pubblicato in Italia nel 1997 e dedicato alla storia di Daniel, un liutaio internato nel campo di Auschwitz, il cui compito sarebbe stato quello di ricostruire alla perfezione un violino, anch'esso con la tavola armonica spaccata a metà.¹³⁴ L'autrice italiana, Anna Lavatelli, è una scrittrice per l'infanzia piuttosto conosciuta in Italia, vincitrice di diversi premi per la narrativa, come il Battello a Vapore nel 1993 e l'Andersen nel 2005, quest'ultimo grazie a *Bimbambel*, un'originale storia della buonanotte per bambini che, come per un intricato gioco di matrioske, si trasforma in un caleidoscopio di tante storie differenti, una dentro l'altra.¹³⁵

Genova, 2 maggio 2023 «Questo romanzo è stato un dono...», esclama con dolcezza Anna Lavatelli quando le chiedo come sia nata l'idea di un romanzo sulla romantica storia di un violino in un campo di concentramento. Anna ha accettato, con un piacevole spirito di collaborazione, che mi appare quasi vagamente materno, di rilasciarmi un'intervista telefonica utile a questa mia ricerca. Mi racconta che oltre al mestiere di scrittrice, ha una laurea in filosofia e ha svolto per circa una quarantina d'anni anche la professione di insegnante di materie umanistiche nelle scuole medie. Una vita dedicata ai bambini e i ragazzi, tanto che a questa deformazione professionale riconduco in parte la sua buona disposizione ad ascoltarmi. Subito penso che per «dono» intenda solo astrattamente un “dono sceso dal cielo”, come a voler dire “un colpo di fortuna”, ma invece si esprime anche in senso letterale. Il romanzo le fu, infatti, commissionato, e quindi in un certo senso letteralmente *donato*, nel 2016 da Carlo Alberto Carutti, che «cercava urgentemente un buon scrittore per bambini che potesse diffondere la storia del violino».¹³⁶ Carutti aveva da poco scritto e pubblicato per l'editore Interlinea *Boom. Gli oggetti del miracolo economico tra vita, passione e lavoro*, un libro in gran parte autobiografico dedicato al boom economico nell'Italia degli anni Sessanta, di cui lui, come

¹³³ Anna Lavatelli, *Il violino di Auschwitz*, Interlinea, Novara 2017.

¹³⁴ Maria Angels Anglada, *Il violino di Auschwitz*, Editori Riuniti, Roma 1997.

¹³⁵ Marta Ghezzi, *Milano, il violino ritrovato di Eva Maria: memoria di Auschwitz*, «Corriere della Sera», 22 gennaio 2018.

¹³⁶ Intervista ad Anna Lavatelli, Genova, 2 maggio 2023.

grande imprenditore, ingegnere, collezionista e amante dell'arte, rappresentava uno dei testimoni privilegiati, con una vita costellata di prodotti dalla più alta tecnologia produttiva all'oggettistica di collezione. Cogliendo l'occasione della pubblicazione, aveva chiesto a Roberto Cicala, l'editore, se conoscesse un buon scrittore per bambini che potesse diffondere la storia di un «prezioso violino» della sua collezione in maniera semplice e accattivante. Cicala aveva proposto proprio Anna, che già aveva pubblicato per Interlinea alcuni libri. «Mi ha telefonato, sono andata a casa sua a Milano [lui era, allora, ancora il proprietario dello strumento, formalmente e *de facto*, poco prima dell'incontro con Alessandra Romano] e, dopo avermi fatto vedere il violino, mi ha raccontato che lo aveva comprato, fatto aggiustare [...]», mi racconta la scrittrice. Le aveva poi specificato che era un violino «speciale», proveniente da un campo di concentramento, Auschwitz precisamente, e che al suo interno c'era un messaggio importante, che aveva permesso di trarre queste conclusioni:

[...] mi raccontò di un messaggio del fratello alla sorella di questa famiglia Levy, e che poi il violino era tornato in Italia grazie all'unico sopravvissuto della famiglia, il fratello di Eva Maria, Enzo. Però Enzo aveva abbandonato questo violino, lo ha portato perché venisse riparato ma poi non si è fatto più vedere, in realtà si è suicidato.¹³⁷

Anna mi assicura di non aver mai sentito parlare prima di questa storia, né di Eva Maria né del suo violino. D'altra parte, le sembrava un ottimo materiale su cui costruire un racconto. Da scrittrice, fiutava prima di tutto un «buon potenziale letterario». La trama e i personaggi sembravano già prendere forma nella sua mente come in un montaggio immaginario, e questo per uno scrittore doveva sicuramente essere sufficiente a costituire un ottimo punto di partenza.

È una storia tragica e dolce allo stesso tempo...Accanto al dramma troviamo anche affetti familiari, amore per la musica, e tutti quei legami infiniti che non si spezzano nemmeno in un campo di concentramento, il posto più orrido di tutti.¹³⁸

Forse questo, mi dice, fu, secondo lei, il motivo per cui il romanzo sul violino riscontrò sorprendentemente grande successo «non solo tra i più piccoli, ma anche tra gli adulti». «Se lo aspettava?», le chiedo, sinceramente incuriosita. Anna sospira un attimo e poi risponde che «Era una cosa inaspettata, ma è bello quando succede. Certe volte gli scrittori hanno esiti che non vogliono o che non si aspettano...» ed è quindi fisiologico che un libro impostato per un certo *target* di pubblico, finisca per attirarne altri, perché i libri, soprattutto quelli di narrativa, possono prendere pieghe impreviste, e anche quelli per bambini possono lasciare aperte

¹³⁷ *Ibidem.*

¹³⁸ *Ibidem.*

riflessioni più profonde. Allo stesso tempo, però, Anna aveva potuto indovinare, con la mente di un'adulta, ciò che poteva affascinare anche i lettori più grandi. Già quando Carutti le aveva prospettato il progetto, l'aveva affascinata l'idea di una storia ambientata nella Shoah ma che potesse allo stesso tempo essere molto diversa dalla storia che si legge sui manuali scolastici, che lei aveva potuto insegnare negli anni ai suoi allievi, e che ogni lettore era abituato a sentire o a leggere. «È una storia verosimile», mi spiega. Verosimile e quindi non completamente falsificatoria, ma allo stesso tempo decisamente romantica, intima, umana. Una storia anche di speranza, fiducia, sentimenti, nonostante l'abominio di tutto quello che già potevamo sapere. Sembrava, dunque, unire due necessità metodologiche fondamentali per lei, come scrittrice e insegnante: la «verità» storica, e la bellezza di una storia piacevole a scriversi e a leggersi. Un'occasione diversa, e quindi imperdibile per raccontare la storia come tutti la intendono. Tra i «legami infiniti» della storia di questo violino, l'amore per la musica della giovane protagonista era quello apparentemente più interessante:

Mi aveva colpito di lei il fatto che avesse deciso di portarsi nel campo, nell'unica borsa che le è concesso portarsi, proprio il suo violino. Questa storia mi sembrava una fortissima testimonianza dell'amore per la musica, che sopravvive anche, e questo è un tragico ossimoro, nel campo.¹³⁹

Aveva accettato immediatamente la proposta, pur con qualche segreta e personale riserva di modestia. Nonostante l'ottimo potenziale letterario, questa storia richiedeva una buona dose di responsabilità nello svolgere questo lavoro, siccome, come lei stessa mi confessa, «non era la solita preoccupazione letteraria di uno scrittore, ma un vero e proprio dovere morale», perché sullo sfondo di quella vicenda vi era una realtà storica drammatica, che non poteva essere raccontata senza serietà, nemmeno a dei bambini. Anna mi dice anche di essere stata sempre intimamente coinvolta dalla tragedia della Shoah, fin da bambina. Appena le chiedo quale sia il suo legame con quell'esperienza, lei mi dice prontamente e con orgoglio «Anna Frank». «Quando avevo nove anni, un cugino più alto e più grande di me mi regalò il Diario di Anna Frank. Da lì me ne innamorai e la Shoah entrò per sempre nella mia vita...», mi racconta con la solita dolcezza, autoidentificandosi, e questo è sicuramente curioso pur nella sua prevedibilità, come una lettrice davvero cresciuta nel culto di quella famosa bambina della Shoah. Penso che anche questo abbia avvicinato molto Anna ad Eva Maria, la protagonista del suo libro, che ricorda in maniera non troppo vaga Anna Frank. Entrambe queste “bambine della Shoah” sono come delle “eroine spirituali”, vittime femminili, innocenti, che però “resistono spiritualmente” all'onda di crudeltà che le travolge, pur senza che questo si traduca

¹³⁹ *Ibidem.*

concretamente nella loro sopravvivenza fisica. Lo fanno attraverso le loro passioni personali: per Anna la scrittura, per Eva Maria la musica. Entrambe hanno, poi, due oggetti che, superando apparentemente la loro inerte materialità, fungono da catalizzatori emozionali della loro passione ed esperienza, determinandone concretamente la simbolica sopravvivenza: Anna il suo diario ed Eva Maria il suo violino. È curioso, inoltre, che questi oggetti siano entrambi doni, regali ricevuti dalle protagoniste, peraltro in occasione, in entrambi i casi, di compleanni. Come Anna Frank riceve il suo diario, che chiamerà Kitty, in occasione del suo tredicesimo compleanno, come vedremo, anche la storia di Lavatelli inizia proprio con un violino regalato. Il padre di Eva Maria, Edgardo, le avrebbe regalato il violino per il suo sedicesimo compleanno, un dettaglio «possibile, verosimile», anche se inventato. I personaggi che popolano queste storie sono, poi, famiglie che condividono nell'ansia di un medesimo destino, unite in gesti specifici che diventano quasi rituali, come ascoltare i bollettini radio con le orecchie tese a conoscere cosa sta avvenendo all'infuori delle mura che provvisoriamente li stanno proteggendo.

Allo stesso tempo, al di là delle protagoniste, ciò che accomuna i due libri è la loro modalità narrativa, intimistica, «gentile», termine che non a caso mi faccio prestare volentieri da Anna stessa, relativamente leggera, che avvicina al dolore ma senza esporre brutalmente il lettore all'orrore. Proprio quello a cui aspira Anna Lavatelli scrittrice, ma anche come insegnante. «Non mi piace appesantire con le descrizioni del male, preferisco lanciarlo. Non amo gli effetti speciali», mi confessa, aggiungendo, che non apprezza, per esempio, certi prodotti cinematografici, film o documentari, che «turbano troppo» con repertori eccessivamente macabri. La Shoah, tuttavia, per lei è più di una cornice evocativa fine a se stessa. La concepisce, piuttosto, come una memoria esemplare, l'estremo pretesto, il modello al negativo, per autoidentificarsi nei propri valori democratici e trasmetterli in maniera semplice anche ai più piccoli.¹⁴⁰

Anche per lei, come per Alessandra Romano, parlare di Shoah assolve un compito terapeutico contro «i nuovi razzismi, le nuove dittature» a cui entrambe fanno riferimento generico come mali della modernità. La Shoah, dunque, sembrerebbe come un insegnamento ai diritti umani, corroborando i nostri ideali di democrazia e civiltà. «Puniti solo perché ebrei... questo non dovrebbe succedere mai più»,¹⁴¹ dice Anna, considerando evidentemente l'antisemitismo come una sorta di germe generatore di tutti i razzismi. Tutto sembra risolversi,

¹⁴⁰ Cfr. per es. Saul Friedlander, *History, Memory and the Historian: Dilemmas and Responsibilities*, in «New German Critique», 80 (2000).

¹⁴¹ Intervista ad Anna Lavatelli, *cit.*

dunque, su un piano morale, volutamente lontano dall'analisi delle reali complessità storiche. Parlare di memoria della Shoah come utile strumento per combattere ogni forma di razzismo o negazionismo è ormai nelle odierne forme di antirazzismo il principale dispositivo retorico con cui si guarda ad ogni realtà contemporanea. Come osservato da Guri Schwarz, è possibile parlare di antirazzismo commemorativo come di un dispositivo culturale in cui quel passato viene utilizzato in forma analogica per inquadrare drammi recenti come quello delle migrazioni. È fondamentale, però, interrogarsi sulla natura di questa forma di antirazzismo, sul suo funzionamento e sulla sua effettiva efficacia. A partire principalmente dagli anni '80, da quella stagione che vide presentarsi nuovi interrogativi sul razzismo degli italiani, si incominciò a diffondere sempre di più, cercando di riportare in vita un paradigma antifascista in crisi, la convinzione che un'iniezione di memoria avrebbe potuto essere necessaria e sufficiente per affrontare la xenofobia del presente. Decostruendo questa nuova narrazione risultano principalmente tre le analogie mobilitate, la prima incentrata sull'individuazione di un nuovo carnefice, accusato di essere una nuova manifestazione del razzismo nazista. La seconda sarebbe la figura dello spettatore, chiamato ad empatizzare a favore delle vittime per non ripetere un'ipotetica indifferenza tipica degli anni della persecuzione, l'attenzione dello spettatore viene richiamata verso le vittime del passato e del presente, verso cui si chiede compassione e attiva mobilitazione. Ma quanto effettivamente si riesce a vedere della realtà contemporanea? Forse ben poco, visto che questo utilizzo analogico della memoria della Shoah finisce per rendere invisibili le persone, universalizzare il loro dolore, rendendoci così incapaci di guardare alla complessità della realtà storica.¹⁴²

In questa dominante retorica del «dovere di memoria» lo spettatore è chiamato ad emozionarsi, ad identificarsi per empatia con le vittime. Tutto ciò che finisce per interessarci dopo essere stati ad un concerto come quello del violino attribuito a Eva Maria, è quello di aver assolto al nostro dovere, di sentirci in pace con la nostra coscienza.¹⁴³ Allora è interessante riflettere su quanto quelle parole «mai più» usate dalla Lavatelli, si nasconda una pulsione libidinosa del ricordo, una necessità di essere testimoni, presenti in quell'inferno. Aleggja in questo linguaggio la netta impressione che l'irrapresentabilità della Shoah finisca per generare in noi una tensione, in cui, nonostante tutto, desideriamo essere presenti in quel passato.

¹⁴² Guri Schwarz, *Un antirazzismo commemorativo. La Shoah, i migranti e i demoni dell'analogia*, in «Italia contemporanea», 297, 2021, pp. 146-172.

¹⁴³ Valentina Pisanty, *Abusi di memoria. Negare, banalizzare, sacralizzare la Shoah*, Mondadori, Torino 2012, p. 7.

¹⁴⁴Allora la musica, Eva Maria e il violino e lo stesso racconto della Lavatelli diventano un modo semplice, «gentile», appunto, di accedere alla Shoah, di emozionarsi, avvicinandoci a quell'evento, illudendosi così di averlo compreso nella sua interezza. Come vedremo in seguito, sarà interessante approfondire in particolare il legame che si viene a instaurare tra la musica e il tema dell'irrapresentabilità della Shoah.

Ad Anna aveva subito inorgoglito il fatto che Carutti avesse cercato uno scrittore per l'infanzia e non uno scrittore qualsiasi, e questa fiducia che lui accordava alle nuove generazioni, come destinatarie privilegiate di una nuova sensibilizzazione a temi più complessi, non le era sfuggita e la ammirava molto. «Gli stavano molto a cuore i ragazzi, nonostante l'età... era una persona generosa», così si ricorda il collezionista, che quando si occupò di cercarla aveva ormai superato i novant'anni, pur portati in maniera eccezionale. «Era un'anima meravigliosa, ammirevole per l'età...», aggiunge. Anna si fidò molto della qualità della sua proposta, perché Carutti le assicurò di aver fatto delle «ricerche» e che seppur ci fossero «pochi dati» di partenza a disposizione, alcune testimonianze orali, come quelle alla signora Giovanna Campostella, avevano colmato i vuoti. Eppure, capisco che Anna non ha pretese di convincermi che la storia del violino sia completamente vera. Definisce, appunto, il suo romanzo non vero, ma «verosimile», in cui, cioè, tutto è costruito in maniera tale da «poter essere possibile», ma senza esserlo necessariamente. D'altronde, lei non è storica, ma scrittrice, e le imperfezioni di uno scrittore per l'infanzia potrebbero essere comodamente giustificate come licenze narrative. Mi dice, infatti:

La trama è tutta reale, dimostrabile, tutto quello che succede è probabile, ed è quello che posso immaginare anche come donna, al posto suo...però non posso andare più in là. Il romanzo, comunque, mi permette di fare tutte queste cose, ho la sua protezione.¹⁴⁵

Le cose vere del romanzo sono diverse, mi dice la scrittrice. Per esempio, la famiglia Levy era storicamente esistita, e su questo Anna, pur non avendo effettuato particolari perizie storiche autonomamente, mi garantisce che aveva trovato conferma ulteriore nel Centro digitale di documentazione ebraica di Milano. Era poi entrata casualmente in contatto, in occasione di una Giornata della Memoria, con un liceo torinese, il liceo Alfieri, da cui aveva ottenuto alcuni documenti, quelli che ho potuto anche io ottenere, sull'attestazione dell'effettiva frequenza di Eva Maria e suo fratello Enzo del liceo negli anni poco precedenti al '38, per essere poi espulsi

¹⁴⁴ Guri Schwarz, *Un antirazzismo commemorativo*, op. cit., pp. 176.

¹⁴⁵ Intervista ad Anna Lavatelli, cit.

in quell'anno per emanazione delle leggi razziali.¹⁴⁶ Erano anche veritieri i luoghi della storia: Torino, Tradate, Auschwitz Birkenau. Poi certo, non erano sicuri alcuni dettagli narrativi (il violino regalato a Eva Maria dal padre per esempio), e alcuni dei personaggi, per esempio, erano frutto della fantasia dell'autrice. Uno, per esempio, un certo André, ragazzino che Anna fa conoscere ad Eva Maria alla stazione del binario 21 di Milano, prima della deportazione, era André Jacques Assa, un ebreo parigino arrestato a Bordighera e deportato ad Auschwitz da Milano sul treno del 6 dicembre 1943, proprio come i Levy, ma sopravvissuto alla Shoah.¹⁴⁷ Anna aveva notato il suo nome nei registri dei deportati del binario 21, e aveva deciso di inserirlo nella storia, con il risultato che il ragazzo sembra ricordare molto Peter, amico e piccolo "amante" di Anna Frank. «Non possiamo sapere se si conobbero mai lui ed Eva Maria, ma essendo anche coetaneo di Eva, chissà...magari si erano anche conosciuti! Ho pensato fosse una cosa carina farli conoscere...», mi dice Anna. Una storia vera e in parte inventata, dunque, ma non per questo da non raccontare secondo Anna, perché, secondo lei, la sensibilizzazione del pubblico, soprattutto più giovane, a temi delicati come la Shoah, passa anche attraverso storie come queste.

C'è stato un eccesso di narrazione [da parte dell'ingegnere], soprattutto dovuto alla mancanza di testimonianze, ma glielo perdonerei volentieri. Non comprendo chi si sia accanito così con questa storia, l'ingegner Carutti aveva molto a cuore questa storia e i ragazzi. Voleva sensibilizzarli a questi temi, e ci è riuscito. Lui, d'altra parte, aveva dimostrato molta fiducia in me, e soprattutto molta fiducia nei ragazzi. Era un'anima meravigliosa, che nonostante i novant'anni superati aveva l'energia e la voglia di dare un futuro non solo a questo strumento, dandogli una brava violinista come Alessandra Romano, ma anche un futuro ai giovani, consegnando loro libri come quello che avrei scritto io.¹⁴⁸

Per il resto, la scrittrice si era creata un ampio quadro narrativo, in vista di quello che sarebbe stato il suo primo, e per ora l'unico romanzo sulla Shoah. Mi dice che si era messa a rileggere e ristudiare «tutto Primo Levi», a cui, come vedremo, alcuni riferimenti sono piuttosto evidenti, e alcuni libri-intervista di Liliana Segre.¹⁴⁹ La cosa più importante, però, su cui si poteva svolgere una perizia storica era proprio il violino che veniva attribuito ad Eva Maria. Anna aveva fatto qualche piccola ricerca sulla famiglia, assicurandosi la sua esistenza storica, ma il

¹⁴⁶ Archivio Storico Liceo Alfieri, f. Disposizioni governative in difesa della razza, s.a. LA182.

¹⁴⁷ CDEC, *Personne*, f. Assa, André Jacques. <https://digital-library.cdec.it/cdec-web/personne/detail/person-8085/assa-andre-jacques.html>

¹⁴⁸ Intervista ad Anna Lavatelli, *cit.*

¹⁴⁹ Per citarne alcuni Cfr. Liliana Segre, Enrico Mentana, *La memoria rende liberi. La vita interrotta di una bambina nella Shoah*, Rizzoli, 2019; Liliana Segre, Gerardo Colombo, *La sola colpa di essere nati*, Garzanti, Milano 2021; Liliana Segre, *Scolpitelo nel vostro cuore. Dal binario 21 ad Auschwitz e ritorno: un viaggio nella memoria*, Piemme, 2018.

violino era nel romanzo una presenza tanto ingombrante quanto obiettivamente di dubbia veridicità, e su cui lei non aveva indagato autonomamente. Mi informa che si era, infatti, fidata delle «ricerche» svolte dall'ingegnere, e soprattutto dal fatto che il cartiglio interno al violino riportava una cifratura corrispondente, effettivamente, al numero di matricola di Enzo Levy.

«Mi chiamo Collin-Mézin, sono un violino. Spero non vi stupisca il fatto che io possa parlare»,¹⁵⁰ così inizia il romanzo di Anna, con un narratore onnisciente decisamente inconsueto. Non è né Anna Lavatelli, né il protagonista, né un personaggio qualsiasi della storia a raccontare, infatti, ma proprio il violino. Esso ci parla come se fosse il testimone privilegiato, oculare, il sopravvissuto della storia che leggeremo. È lui che ci racconta a posteriori, attraverso la lente della sua memoria, una storia che avrebbe riguardato anche se stesso. In realtà, un oggetto parlante stupì eccome. «I miei lettori e miei amici, quando presentai il libro, mi chiedevano “perché mai un oggetto?”. Un oggetto stupisce prima di tutto...è un modo bizzarro di raccontare una storia», mi spiega Anna con gioiosa autoironia. Lo chiama «il violino viaggiatore», perché nel racconto viaggia da una situazione e da un luogo all'altro. Prima si trova in un atelier liutaio a Parigi, poi in una bottega antiquaria, in una casa privata, in un campo di concentramento, poi nuovamente in un'altra bottega antiquaria, sino al punto in cui, come per un curioso andamento ciclico, si ritrova a suonare ad Auschwitz, tra le mani di una nuova violinista, e lo si immagina, così, a vivere una nuova vita. Un oggetto viaggiatore era «un buon perno su cui girare una storia» e fargliela narrare in prima persona divertì molto Anna.

Io ho scelto il violino perché questa ragazza suonava il violino, però si potrebbe fare comunque anche con tante altre cose, anche differenti, come una casa, un albero, un fiume...io già mi immagino un fiume che racconta la sua storia o quello che ha visto nei secoli in cui continua a scendere dalla montagna al mare, forse, mentre lo dico, mi sto già pensando la storia, mi verrebbe già in mente di scriverla...[ride].¹⁵¹

Uno strumento musicale, tuttavia, si prestava meglio di altri a essere raccontato e raccontare. Le case, gli alberi, i fiumi sono oggetti inerti dal punto di vista linguistico, comunicativo. La personificazione, e in particolar modo il conferire una voce umana a questi oggetti, sarebbe un puro artificio retorico, con un alto grado di falsificazione della realtà. Nel caso di un violino, invece, la personificazione è un processo più semplice, meno falsificante. Un violino ha, infatti, una voce propria, benché artificiale. «È la musica a darmi la voce»,¹⁵² esclama fieramente il violino nell'incipit del romanzo, come a voler suggerire che lo scrittore non fatica a renderlo

¹⁵⁰ Anna Lavatelli, *op. cit.*, p. 1.

¹⁵¹ Intervista ad Anna Lavatelli, *cit.*

¹⁵² Anna Lavatelli, *op. cit.*, p. 1.

umano, perché esso è già di per sé simile all'uomo. Entrambi producono suono attraverso la vibrazione di corde tese. Le corde del violino, che Anna chiama le «corde sensibili»¹⁵³, funzionano come le corde vocali della nostra laringe, producendo suono attraverso moti fisici di compressione e rarefazione dell'aria. Gli strumenti ad arco, poi, sono notoriamente i più sensibili tra gli strumenti, quelli che permettono di ottenere le sfumature più delicate e complesse di fraseggio e intensità. La peculiarità comunicativa originaria di questo strumento non poteva, pertanto, essere trascurata. Anna, infatti, la sfruttò impostando la narrazione su un doppio codice narrativo, verbale e musicale.

Poteva raccontare magari il famoso narratore onnipotente e onnisciente, come da lontano ogni scrittore racconta, io invece ho pensato che il violino avrebbe potuto essere colui che parlava, perché il violino fa musica, la musica è il suo linguaggio, e magari poteva raccontare questa storia musicalmente e si poteva tradurre poi in parole questa sua narrazione. Ho pensato che avrei potuto dare a questo libro dei capitoli, e che questi capitoli potevano avere anziché il titolo che hanno di solito i capitoli dei libri legato a quanto deve succedere, un'emozione musicale, per cui Allegro, Adagio.¹⁵⁴

L'inserimento di questo doppio linguaggio, di cui mi parla Anna, è senza dubbio un elemento strutturale interessante, se non addirittura fondamentale all'interno del romanzo. Il libro è, infatti, diviso in capitoli con titoli che rispecchiano la terminologia agogica musicale, come “adagio/delicato”, “sostenuto”, “agitato”. Esattamente come all'inizio di ogni brano musicale, infatti, anche questi capitoli sono introdotti da indicazioni sulla velocità e l'andamento di quanto seguirà, in modo che il lettore, come il musicista, possa interpretare il più correttamente possibile le intenzioni dell'autore e lo spirito generale del capitolo che andrà a leggere. Si potrebbe dire che il lettore si accosta alla lettura dei capitoli esattamente come se dovesse suonare il violino. D'altra parte, il risultato di tale operazione è che lo strumento non risulti solo efficacemente personificato, ma mantenga anche il proprio linguaggio originario, naturale. I due linguaggi, dunque, si trovano per lo più sovrapposti, in maniera piuttosto sfumata, ambigua. A tratti sembrano addirittura coincidere. Il violino suona e parla allo stesso tempo. Anzi, ce lo immaginiamo a parlare mentre suona e viceversa. Non sempre, però, questa coincidenza si verifica perfettamente. Il primo capitolo, per fare un esempio, riporta il titolo di “recitativo”¹⁵⁵, non un'indicazione agogica, in realtà, ma una forma, uno stile vocale. La scelta è curiosa e meritevole di riflessione, perché suggerisce un'idea interpretativa molto precisa.

¹⁵³ *Ivi*, pp. 32.

¹⁵⁴ Intervista ad Anna Lavatelli, *cit.*

¹⁵⁵ Anna Lavatelli, *op. cit.*, p. 1-2.

Il recitativo, infatti, contrapposto all'aria, composizione per voce solista con accompagnamento strumentale, non è uno stile propriamente musicale, ma piuttosto a metà strada tra il musicale e il parlato. Esso non prevede necessariamente un accompagnamento strumentale scarno (si distingue, infatti, un recitativo "secco" da uno "accompagnato") ma l'aspetto narrativo o declamatorio, piuttosto che sonoro, è sicuramente privilegiato. Ne consegue che melodia, ritmo e frase musicali siano nel recitativo subordinati alle inflessioni del discorso parlato. Una lunga tradizione di stile vocale drammatico (opera, oratorio, Passioni, ecc.) affidò a questo stile ibrido una solida e duratura importanza ed esso si configurò come strumento di collegamento tra un'azione e l'altra, e come strumento di sviluppo, in generale, del dramma narrativo.¹⁵⁶ In sintesi, nel recitativo si ha una rigida gerarchia tra voce e musica, in cui la prima ha un netto vantaggio rispetto alla seconda. Il violino si introduce, in questo caso, dunque, come "soggetto parlante" prima che come strumento musicale. La sua voce, infatti, non è solo quella artificiale, che l'uomo gli ha creato in fase di produzione artigianale, ma è anche e soprattutto una voce umana, personificata. Egli si esprime in toni declamatori, annunciando il proprio ingresso nel mondo. Lo stile recitativo suggerisce, dunque, l'idea di un'introduzione lucidamente discorsiva, volutamente lontana da eccessi sonori e patetici, del violino. Il violino non è capace solo di suonare, come un normale violino, ma anche di parlare e raccontare a parole, esattamente come se fosse un testimone in carne e ossa. Anzi, è proprio questo che lo rende ai lettori speciale e diverso da tutti gli altri.

Mi chiamo *Collin-Mézin*, sono un violino. [...] Sono ritornato in vita, dopo anni di abbandono. E sono tornato a suonare nelle mani di una grande violinista. Non so se riuscite a immaginare quanto sia importante per me questo momento. In questa storia non troverete teatri d'opera pieni di spettatori eleganti, celebri direttori d'orchestra e violinisti di fama mondiale. Non troverete nemmeno la vita di grandi compositori come Mozart, Verdi o Beethoven. Nella mia storia c'è solo una famiglia che amava la musica. Per tutto il resto poteva assomigliare alla vostra. E quello che sto per narrare sarebbe potuto accadere anche a voi. Il mio racconto sarà simile a un concerto, dove i momenti lievi si alternano a quelli gravi, i tristi ai sereni. Sarà una melodia che narra le vicende di una persona a me molto cara, la prima che mi ha tenuto tra le mani per suonare. Una ragazza come voi, allegra, vivace, piena di speranze, di entusiasmi e di sogni. È di Eva Maria che voglio parlarvi: della sua vita, dell'eredità che mi ha lasciato. Un'eredità che porto ancora dentro di me.¹⁵⁷

¹⁵⁶ Per un approfondimento di questi aspetti teorico-musicali, rimando a Otto Karolyi, *La grammatica della musica. La teoria, le forme e gli strumenti musicali*, Einaudi, Torino 2000, pp. 152-153.

¹⁵⁷ Anna Lavatelli, *op. cit.*, p. 1.

Così inizia il romanzo, con quella che sembrerebbe essere una professione di modestia da parte di un misterioso oggetto che, recuperato da un lungo silenzio, non si prepara, come molti si aspetterebbero, a calcare lucide e gremite sale da concerto, ma a raccontare una storia, come se fosse un essere umano. La modestia è solo apparente, perché in realtà la sua qualità peculiare è, appunto, il saper parlare, l'essere portatore di un messaggio. Proprio questa autoaffermazione è fondamentale per lui affinché si guadagni credibilità tra i lettori. Vuole informare tutti coloro che stanno per leggere che lui ha qualcosa da dire, da raccontare, di importante. Se, però, in questa fase iniziale, questa sembra solo una singola storia, quella della sua presunta proprietaria, Eva Maria, la coscienza del proprio ruolo diventa potente e decisamente svuotata di ogni modestia in conclusione del romanzo, quando il violino dice definitivamente di se stesso



Figura 2.2 Immagine contenuta in: Anna Lavatelli, Il Violino di Auschwitz.

«Diventai un emblema della Shoah, il testimone di una vita spezzata».¹⁵⁸ Esso finisce, addirittura, per autoproclamarsi a tutti i lettori come molto di più di un testimone di una singola storia, ma come testimone di un evento storico, la Shoah, appunto, nella sua interezza. Il dispositivo retorico adottato è ancora in questo caso la metonimia. Un piccolo frammento sopravvissuto alla Shoah diventa valido per raccontare e rappresentare un intero evento storico. Questo sembrerebbe suggerire che i lettori sarebbero più in grado di acquisire una maggiore conoscenza storica anche dell'evento, di accedere attraverso poche pagine al suo significato reale. Il dar una voce a quello strumento, personificarlo, rafforzò la natura testimoniale del violino, paragonato ad un vero e proprio sopravvissuto.

Vi è, tuttavia, un terzo linguaggio non trascurabile nel libro e presente già in questo incipit, è quello iconografico, apparentemente a se stante e utile solo per lettori più piccoli e magari più facilmente annoiabili. Cinzia Ghigliano, la fumettista e illustratrice famosa in Italia per i fumetti

¹⁵⁸ *Ivi*, pp. 55.

di Lea Martelli e vincitrice del premio Andersen, realizzò un ampio apparato illustrativo che potesse rendere, come mi dice Anna, ancora più accattivante la storia. Ghigliano aveva già collaborato con Lavatelli in un libricino per bambini su Rin-Tin-Tin, dimostrando, come mi dice Anna, un'intelligenza pittorica particolare. Era un'amante dei dettagli, e ogni suo disegno era sempre riflettuto alla luce anche delle epoche storiche che rappresentava. Per esempio, le figure degli interni della casa, quando nel romanzo viene presentata la famiglia, erano realizzati con una cura molto intelligente e insolita. Tavolini, credenze, oggetti di uso domestico, corridoi decorati e strumenti musicali di alto profilo concretizzavano l'idea di una famiglia alto-borghese, agiata e soprattutto amante delle piccole cose, dell'arte, della musica. Allo stesso tempo, i bambini si potevano immergere in una doppia narrazione visiva e vivace dal punto di vista cromatico. Il linguaggio illustrativo, così, si intrecciava efficacemente a quello narrativo e musicale, creando una sorta di lettura tridimensionale del racconto.

Le figure disegnate da Ghigliano, accurate e potentemente espressive, percorrono come in una sequenza parallela e altrettanto importante a quella narrativa, l'intero libro. Sul frontespizio, la figura di un violino in bianco e nero inaugura il racconto. È posizionato dorsalmente, per mostrare con fierezza la stella di David che possiede sulla superficie lignea. E poi un occhio, grande e apparentemente femminile in taglio e trucco, compare sopra la stella, come se fosse racchiuso dentro al violino. Così, Eva Maria viene presentata a livello illustrativo, come una presenza, un'anima intrappolata in un oggetto. Poi una seconda immagine. È un uomo, Edgardo, che guarda incuriosito al di là di una piccola bottega di antiquariato. Si trova sicuramente a Torino, perché sullo sfondo c'è la famosa Mole Antonelliana. Nella bottega ci sono alcuni violini appesi, non decorati. Poi ve ne è uno, in primo piano, su una scrivania.

La storia di questa Eva Maria letteraria ha inizio sotto forma di sereno "adagio/delicato". Abbandonato il recitativo iniziale, si abbandona anche quella dimensione parlata, declamatoria tipica di quello stile. La sua funzione, però, come detto prima, è importante, perché è come un "ponte" narrativo tra un'azione e l'altra, che permette al racconto di svilupparsi. Ora la gerarchia tra linguaggio musicale e verbale si sfuma e appiattisce. Il violino parla e canta allo stesso tempo la sua storia, con le corde tese a produrre suono. La neutralità emozionale del recitativo si stempera in un caleidoscopio di tante diverse emozioni, umane, musicali e naturalmente figurative, insieme. La protagonista della storia è Eva Maria Levy, detta Cicci, una ragazza apparentemente come tante, con una famiglia che ama, composta dal padre Edgardo, la mamma Egle e l'amato fratello Enzo, da cui la separa solo un anno di età e con cui, per questo, è facile andare molto d'accordo. Per il sedicesimo compleanno di Eva Maria, il papà

le regala un bellissimo violino di fattura francese, un *Collin Mézin*, riccamente intarsiato. La vuole premiare con uno strumento «di prima classe»,¹⁵⁹ perché Eva Maria è talentuosa e merita di poter studiare al meglio. La famiglia Levy è una famiglia come tante. Egle ed Enzo escono spesso per andare al cinema, a teatro, al ristorante o a fare sport. E poi si respira tanta musica in casa: l'autrice specifica che entrambi i fratelli hanno ricevuto un'educazione musicale, che entrambi suonano il violino e che persino la madre Egle si diletta suonando il pianoforte. Si specifica anche che prima del violino regalato a Eva Maria, lei ed Enzo si esercitavano su un violino, probabilmente di fattura meno pregevole, di Enzo. Suonavano musica classica, ma anche canzoni popolari, che divertivano tanto mamma Egle e papà Edgardo.

Le figure ritraggono da una parte Eva Maria che estrae il suo nuovo violino dalla custodia nera, e dall'altra lei e il fratello in una casa riccamente decorata, dai colori vivaci, e con anche un pianoforte a coda. Poi, questa felice narrazione in "Adagio/delicato" viene bruscamente interrotta dall'immagine plastica e colorata di un giornale stropicciato che sta volando via insieme a delle foglie autunnali, nel vento. «Corriere della Sera» si legge a caratteri cubici in cima alla prima pagina, e poco sotto, il titolo «Le leggi in difesa della razza. Approvazione del Consiglio dei ministri». Questo è il quotidiano che sta leggendo, un giorno di novembre del 1938, sul divano di casa, Edgardo. Si scopre qui che la famiglia Levy è ebrea, e che anche loro sono i bersagli di questa nuova normativa. Eva Maria ed Enzo non potranno più andare al cinema, a fare sport, al ristorante. Nemmeno più trovarsi con gli amici. Solo la musica solleva la famiglia da queste «catene che li imprigionavano», trasportandoli in un mondo dove c'erano ancora «bellezza, speranza, umanità».¹⁶⁰ Nella narrazione, compare anche Mussolini, ritratto come colui che «non fa altro che gettare benzina sul fuoco», alimentando l'odio razziale. «Io sono pronta a scommettere che se domani il cane di Mussolini prendesse un brutto raffreddore, o un gran mal di pancia, darebbero subito colpa a noialtri ebrei. [...]», pronuncia Egle, ormai arrendendosi alla sorte. Poi, in un giorno caldo di giugno, il padre Edgardo torna a casa e annuncia alla famiglia che l'Italia è entrata in guerra, e che Mussolini si è alleato con Adolf Hitler.

Nel frattempo, la famiglia viene ospitata da degli amici, gli Sternfeld nella loro villa, Villa Truffini, a Tradate, in provincia di Varese, al confine con la Svizzera, come avrebbe ricostruito l'ingegner Carutti attraverso la testimonianza orale della signora Giovanna Campostella. Quando i Levy lasciano, così, Torino. Eva Maria si porta quanto le è di più caro, il suo violino.

¹⁵⁹ Anna Lavatelli, *op. cit.*, p. 3.

¹⁶⁰ *Ivi*, p. 8.

Qui, però, Egle e i suoi figli vengono catturati dai tedeschi, mentre Edgardo non è in casa. Lavatelli non specificò dove fosse al momento. Vengono portati al carcere di San Vittore, poi al binario 21 della stazione di Milano, e deportati al campo di Auschwitz Birkenau il 6 dicembre 1943, data effettivamente riportata sul CDEC. Arrivati a Birkenau, la madre Egle viene portata immediatamente nelle camere a gas, Enzo trasferito nel campo di Monowitz ed Eva Maria rimane a Birkenau. Le immagini di Auschwitz dipingono un Auschwitz simbolico, monolitico,



Figura 3.2 Immagine contenuta in: Anna Lavatelli, *Il Violino di Auschwitz*.

metaforico, reso con pochi e suggestivi simboli, riconoscibili a tutti, persino ai bambini. Tuttavia, la comunicazione del dolore non è brutale, ma si addolcisce con una bella illustrazione ritraente un primo piano di Eva Maria, che suona nella neve, con i capelli rasati e addosso solo una leggera uniforme. Le baracche di Auschwitz Birkenau sono sullo sfondo, e alcuni fiocchi di neve scendono silenziosi dal cielo, ma senza colpirla. È un'immagine quasi dolce, leggera, che comunica solo marginalmente il dolore, facendo prevalere nei lettori un senso di pace e di libertà rinnovate.

Auschwitz, nella narrazione e nelle immagini, trascende la realtà di quella galassia di campi che era davvero stato Auschwitz. Un serbatoio di immagini ricorrenti, infatti, invade la scena: lunghe canne fumarie, fili spinati, baracche, tappeti nevosi. E sullo sfondo di queste, gli internati con le uniformi a righe e i volti lividi, visibilmente emaciati, e gli sguardi torvi. Le figure si fanno sempre più plastiche, dai contorni duri, a trattati violenti. In forte contrasto con il calore cromatico della prima metà di sequenza, prevalgono qui i colori freddi, come il bianco e il grigio, a comunicare un'atmosfera di vuoto, di freddo e di angoscia, che possa

particolarmente sensibilizzare i lettori, dal caldo della loro poltrona di lettura, a empatizzare con quelle vittime infreddolite e affaticate.¹⁶¹

Auschwitz è rappresentato linguisticamente, modo prevedibile, come un «inferno» sulla terra, una parola largamente usata e abusata per rappresentare la Shoah e Auschwitz, in maniera efficace anche se decisamente impropria, come nota Didi-Hubermann, perché «nessuno era lì per ascoltare il “giudizio” finale sulle proprie colpe: si entrava innocenti e innocenti si veniva torturati e massacrati».¹⁶² Eppure, l’inferno, come puntualizza ancora Didi-Hubermann, era in qualche modo un’immagine-verità, perché potentemente radicata nelle coscienze, sia dei salvati all’atto della testimonianza, Primo Levi di *Se questo è un uomo* in primis, sia dei “sommersi”, come quel prigioniero polacco in attesa di fucilazione che su un muro del Blocco 11 di Auschwitz, nella cella 8, aveva inciso con le proprie mani e nella propria lingua la celebre iscrizione dell’inferno dantesco «Lasciate ogni speranza, o voi ch’entrate».¹⁶³ Una certa verosimiglianza, dunque, si è creata intorno a questa immagine. A quell’«inferno» Eva Maria ed Enzo accedono attraverso il cancello con la famosa scritta *Arbeit Macht Frei*. La scritta è «cruda e inquietante»,¹⁶⁴ scrive Lavatelli, e i due fratelli l’avevano notata inevitabilmente appena arrivati nel campo. «Non ne capisco il senso», dice Eva Maria guardando Enzo come ad aspettarsi che le risolva il dubbio. Lui conosce poco il tedesco, giusto qualche parola o espressione, ma quanto basta a capire il senso di quella scritta. «È una presa in giro! Ecco cos’è», risponde con amarezza.¹⁶⁵

Questo cogliere la beffa ricorda ancora Levi, quando davanti a un cartello, nel campo, che vieta di bere per l’inquinamento delle acque, conclude che sono tutte «sciocchezze». Il significato dell’iscrizione al cancello di Auschwitz I, ovviamente rappresentato semplicemente come Auschwitz, è ibrido: linguistico, soprattutto, e visuale, secondariamente. È un’immagine, oggi, fissata nelle menti, quando in realtà pressoché nessun significato doveva avere per gli internati nei campi. Nel dopoguerra, invece, l’immagine ha guadagnato una crescente iconizzazione, dietro la quale sta ancora una volta la tendenza alla banalizzazione, semplificazione, mitizzazione di quello che furono davvero Auschwitz e la Shoah. La scritta

¹⁶¹ Tim Cole, *Auschwitz*, op. cit.; R. S. C. Gordon, op. cit., pp. 175.

¹⁶² Georges Didi-Huberman, *Immagini malgrado tutto*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2005, pp. 65.

¹⁶³ *Ibidem*.

¹⁶⁴ Anna Lavatelli, op. cit., pp. 55.

¹⁶⁵ *Ivi*, pp. 27.

finì, infatti, per rappresentare un generico e nettissimo confine tra il mondo della normalità e l'inferno del “pianeta Auschwitz”, tra la civiltà e la barbarie.¹⁶⁶

Anche in questa declinazione letteraria, il copione è simile: Eva Maria viene arruolata nell'orchestrina femminile del campo, e attraverso la musica riesce a guadagnarsi non solo concreti privilegi, ma anche una personale capacità di resilienza spirituale, largamente enfatizzata dall'autrice, come vedremo tra poco. Una piccola variazione di Lavatelli rispetto al racconto che di Eva Maria mi avrebbe fornito Alessandra Sonia Romano, fu nell'audizione musicale che a Eva Maria sarebbe stata svolta nel campo. Romano mi aveva informata che fosse stata Alma Rosé, mentre Lavatelli scrive di una supervisora delle SS che avrebbe ascoltato Eva Maria per testarne il talento. Un'altra figura nuova introdotta da Anna è una *kapò*, presentata ai bambini come una parvenza misteriosa a metà strada tra una vittima e un carnefice, ma comunque come «una che comandava».¹⁶⁷ Viene raffigurata con lo sguardo torvo. È lei che prende il violino dalle mani di Eva Maria e lo consegna alla supervisora delle SS per l'audizione. Il racconto procede, poi, piuttosto in linea con il racconto di Romano. Enzo abbozza una piccola frase musicale su un cartiglio, per consegnarlo a Eva Maria, e con sopra incisa la scritta *Der Musik Macht Frei*. Attraverso un altro internato che raccoglie il cartiglio da Monowitz e lo trasmette a Eva Maria, avviene la loro comunicazione silenziosa e clandestina.

Poi il violino si rompe in circostanze ignote, e per Eva Maria finisce il privilegio nel campo. Il violino spaccato a metà viene portato in un deposito di un'officina di Monowitz, in mezzo agli oggetti più disparati, come «scarpe, valige, occhiali, vestiti, orologi, [...]»¹⁶⁸. Anche questa Eva Maria letteraria «smise di combattere e si lasciò andare»¹⁶⁹ una volta rimasta definitivamente senza il suo violino. Viene trovata «vicino alla rete, priva di vita» e il suo corpo viene «bruciato nei forni».¹⁷⁰ Il 27 gennaio 1945, il giorno della liberazione dei prigionieri sopravvissuti, Enzo è uno di loro. Torna in Italia con il violino rotto sotto il braccio, come a voler proteggere un cimelio di famiglia, l'unico filo che lo lega al suo passato. Lo lascia a Torino, in una bottega antiquaria, per farlo riparare, ma poi non torna più. L'autrice lascia in sospeso il suo non ritorno, facendo interpretare ai suoi lettori il perché del gesto.

Forse Enzo non era in grado di pagare la costosa riparazione.
Forse preferiva dimenticare la tragedia che avevamo condiviso.

¹⁶⁶ Per una ricostruzione del processo di iconizzazione: Cfr. Oren Baruch Stier, *Holocaust icons, op. cit.*, pp. 68-99.

¹⁶⁷ Anna Lavatelli, *op. cit.*, pp. 30.

¹⁶⁸ A. Lavatelli, *op. cit.*, pp. 74.

¹⁶⁹ *Ibidem*.

¹⁷⁰ *Ibidem*.

Forse era andato via, lontano da tutto.
Forse non poteva più ritornare.
Forse la sua ferita non si poteva riparare.¹⁷¹



Figura 4.2 Immagine contenuta in Anna Lavatelli, *Il Violino di Auschwitz*.

Il romanzo si conclude con un nuovo uso, e di conseguenza una nuova semantizzazione del violino. Esso viene recuperato dopo anni di silenzio da un collezionista (Carlo Alberto Carutti) e riportato in quello che era stato il campo di Auschwitz-Birkenau, a risuonare questa volta grazie alle mani di una nuova violinista (Alessandra Sonia Romano), per ricordare Eva Maria e tutte le vittime di quel luogo ora diventato un memoriale. Nella parte conclusiva della sequenza, un treno, simile a un carro bestiame, che riporta i sopravvissuti indietro, e infine, l'immagine forse più potente dell'intera sequenza. Il violino, questa volta suonato da mani ignote, compare in primo piano. Sullo sfondo, il cancello all'entrata di Auschwitz I, con l'iconica scritta *Arbeit Macht Frei*, a rappresentare nuovamente un Auschwitz semplificato, monolitico, metaforico.

Anna utilizza termini o espressioni ricorrenti nell'immaginario culturale odierno dell'Olocausto, come «i cani [dei tedeschi] al guinzaglio, latravano senza sosta, mostrano i lunghi canini», le «docce» in cui veniva spinta una moltitudine di donne, le «sofferenze crudeli» a cui gli internati erano sottoposti, la «fame», la «sete» insostenibili. Tuttavia, le descrizioni del dolore non sono mai appesantite, ma alleggerite piuttosto dall'ironia («siamo già più stretti delle acciughe in scatola»), come dice Eva Maria per alludere alla saturazione dei vagoni di trasporto dei deportati, oppure «arrampicarsi come gatti al proprio letto» per indicare la situazione dei deportati nei dormitori), oppure ancora da similitudini piuttosto fantasiose, in grado di avvicinare ma distanziare allo stesso tempo i lettori dal dramma della realtà («nicchie fitte come

¹⁷¹ *Ivi*, pp. 82.

alveari»¹⁷² Talvolta, poi, quando si ha l'impressione di entrare nel dramma del campo, l'autrice allontana immediatamente, producendo, dunque, il medesimo effetto di "avvicinamento/distanziamento".

Arrampicarsi fino al proprio letto come gatti, dopo una lunga giornata di lavoro estenuante e spesso senza senso, su per le pareti stipate fino al soffitto di nicchie fitte come alveari. Trovarsi a dividere quello spazio piccolo, duro e stretto, con un'altra persona. Una emerita sconosciuta, non sempre disposta ad essere amica. Uscire al gelo con indosso un misero vestito di cotone e i piedi nudi negli zoccoli di legno. Mangiare poco e male, stando attenti a non farsi rubare il cibo. Sprofondare in un sonno pieno di incubi. Sentire il tormento della fame anche mentre si dorme. E altre cose ancora peggiori che mi è toccato vedere. No, non dirò altro, potete star tranquilli. Non vi racconterò di una vita quotidiana fatta di sofferenze crudeli. E non vi spiegherò nemmeno quel che succedeva in fondo al campo, dove lunghe file di persone scese dai treni venivano radunate in greggi e avviate dentro un edificio oscuro, dai cui camini usciva giorno e notte un tetro fumo nero. Da lì era passata anche la madre della mia Cicci. Sono cose troppo dure, per le corde sensibili di un violino.¹⁷³

Il dispositivo retorico adottato in questi passi, per esempio, è la preterizione (o paralessi), consistente nel fingere appositamente di non voler dire qualcosa, mentre in realtà lo si sta già facendo. Il risultato di tale operazione è l'enfasi proprio su quello che si dovrebbe omettere. Allo stesso tempo, però, la presentazione, per esempio, della camera a gas avviene attraverso perifrasi che possano veicolare il significato e il senso in maniera più edulcorata ed eufemistica, proteggendo in un certo modo il lettore più sensibile. Anna è contenta di essere riuscita in questo, perché corrisponde proprio alla sua metodologia di lavoro, ormai ampiamente collaudata sia nella scrittura sia nell'insegnamento.

Bisogna toccare temi più impegnativi, raccontarli senza paura, ma modulando scene e argomenti. Raccontare sì, ma poco, con prudenza. L'intreccio che cerco di dare ai miei libri è costruito per dare una storia di rosa e di scuro, di cielo e di ombre. Una storia che affronta punti gravi, che sappiano colpire ma con fasi di riposo, come dei 'cuscini' su cui sostare e riposarsi ogni tanto.¹⁷⁴

Per Anna è, dunque, fondamentale raccontare sempre la verità ai bambini, ma senza eccedere in emozioni che possano turbare i lettori, soprattutto se più piccoli. In questo subentra anche un'ulteriore necessità letteraria, quella di stimolare l'immaginazione di chi legge.

Una caratteristica di tutti gli scrittori che hanno capito cosa vuol dire scrivere, è non superare mai un certo limite. Le situazioni devono essere sempre, anche

¹⁷² *Ivi*, pp. 21-55.

¹⁷³ *Ivi*, pp. 31.

¹⁷⁴ Intervista ad Anna Lavatelli, *cit.*

quando sono drammatiche, trattate *cum grano salis*, senza esagerare...ecco, penso che anche questo sia piaciuto agli adulti, perché in realtà la cosa giusta da fare in questi racconti è di lasciar immaginare il resto, e quindi di non appesantire con descrizioni del male, del dolore e dell'assurdo, ma di lanciarlo il male, e di lasciare che i lettori, a seconda della loro età, sviluppino quello che il racconto non dice ma suggerisce.¹⁷⁵

Con i bambini, mi spiega Anna, è sempre una sfida creare l'immaginazione, perché sono notoriamente i lettori «più curiosi e più affamati di storie». Con ironia vagamente nostalgica, continua:

I ragazzi spesso, nelle scuole, mi chiedono 'ma poi ci dirà cosa succede dopo che il violino viene salvato? Ci racconterà altre storie su di lui?' e io rispondo 'no, no, adesso questo violino ha chi lo suona, è tornato a fare il lavoro di violino con altri violinisti e la storia che io voglio raccontare era questa, non voleva andare avanti, però se voi volete andare avanti a immaginare, come aveva detto qualcuno, 'fine è una parola transitoria', no? [ride] e quindi ciascuno può andare avanti e annodare nuovi fili, se vuole.¹⁷⁶

Inoltre, un oggetto-narratore è anche una scelta funzionale a creare una certa distanza protettiva tra il lettore e la situazione narrata.

un oggetto può parlare di tante cose. Io, per esempio, sul violino dico ai miei lettori, soprattutto piccoli, 'non so se voi potete provarci, ma se avete un oggetto che voi amate, che è qualche cosa che non vorreste mai perdere, col quale magari andate ancora a dormire anche se non lo dite a nessuno, perché ormai siete già più grandi, o comunque ve lo portate in vacanza, o sta lì nella vostra cameretta e guai a chi ve lo tocca, provate a vedere che storia c'è dietro, anzi in questo oggetto, perché di sicuro c'è la vostra storia e quindi mi sembra proprio anche un modo per entrare nella profondità di un cuore, di una persona, di una vita in un modo molto gentile, perché è un oggetto che quella persona ha amato. [...]¹⁷⁷

L'oggetto è, dunque, un modo «molto gentile» di raccontare una storia, perché avvicina asintoticamente al dolore, ma senza farvi entrare. Esso poi è un oggetto che non comunica direttamente alcuna brutalità, ma anzi incarna in sé stesso proprio quel «tragico ossimoro» di cui parla Anna, perché è originariamente un oggetto associato alla vita e solo trapiantato in un luogo di morte. Esso è, dunque, un buon veicolo narrativo, perché protegge i lettori da eccessi emozionali, intromettendo una sorta di "schermo" tra noi e quello che leggiamo. Lacan e Freud lo avrebbero, infatti, definito rispettivamente come un "immagine-schermo" o un "ricordo-schermo".¹⁷⁸

¹⁷⁵ *Ibidem.*

¹⁷⁶ *Ibidem.*

¹⁷⁷ *Ibidem.*

¹⁷⁸ Per una riflessione più ampia rinvio: Cfr. Michael Rothberg, *Multidirectional memory. Remembering the Holocaust in the age of decolonization*, Stanford University Press, Stanford 2009, pp. 12-16.

Anche la musica doveva apparire ad Anna come uno “schermo” al dolore, sia per il nostro ricordo oggi, sia per gli internati nei campi. La sua sopravvivenza nei campi era un «tragico ossimoro» che, secondo lei, potrebbe farci riflettere sui «legami infiniti» che continuano anche in luoghi orrendi come campi di concentramento. Non mancano gli esempi in cui questo ossimoro si traduceva, nel romanzo, in una musica crudelmente imposta dai carnefici alle vittime, e dunque meno legata a un’idea di resistenza spirituale. Anna doveva avere ben in mente il Levi di *Se questo è un uomo*, per esempio, quando descriveva *Rosamunde*, una canzone popolare che alla protagonista tocca suonare quando la *kapò* le riconsegna in mano il suo violino. «Era un motivetto facile, una polka allegrotta, adatta per una festa all’aperto tra amici o per un matrimonio alla buona. Un ritmo semplice per chi vuol ballare e ridere e scherzare, passarla bene in compagnia di amici e parenti senza troppe pretese. [...] Faceva a pugni con tutto quello che si pativa lì dentro»,¹⁷⁹ così Anna la introduceva, come grottesca frattura tra lo spirito di quello che veniva suonato e le reali caratteristiche del luogo dove tale esecuzione si svolgeva. Era quella marcia nauseabonda di cui scriveva Levi, con cui le fanfare accompagnavano i drappelli degli internati al ritorno dal lavoro. Già in Levi appariva la sensazione di un fastidioso paradosso: *Rosamunda* nasceva come canzone sentimentale e sentirla suonare in un campo di concentramento appariva quantomeno «strano».¹⁸⁰ La stessa “stranezza” circondava la musica che l’orchestrina doveva suonare per feste nelle residenze degli ufficiali, «linde, ampie e ben arredate, un piccolo paradiso costruito a due passi dall’inferno».

Anche in questo caso, un «tragico ossimoro» si verificava. Una figura di Ghigliano ritrae plasticamente alcune donne in vestiti a righe a formare l’orchestrina femminile, composta da una viola, due violini, due violoncelli, un clarinetto e una fisarmonica, e diretta da una donna di spalle, verosimilmente Anna Rosè. Sempre di spalle, nella platea di ascoltatori, due ufficiali delle SS e in mezzo a loro una donna con i capelli raccolti in un elegante *chignon*, con una pelliccia rosa sulle spalle, forse la moglie di uno dei due. Anna rende nella scrittura questa apparente incongruità tra musica e *setting* di esecuzione:

Alla fine del concerto le donne ritornavano nella loro baracca, esauste per la tensione. Eva Maria stentava a prendere sonno. Parlava con me, domandandosi come fosse possibile che persone amanti della bella musica potessero essere nello stesso tempo dei feroci aguzzini. Come facessero a

¹⁷⁹ Anna Lavatelli, *op. cit.*, pp. 35.

¹⁸⁰ Primo Levi, *Se questo è un uomo*, *op. cit.*, pp. 33.

commuoversi ascoltando un notturno di Chopin e poi continuare a sterminare esseri umani il giorno dopo, trattandoli alla stregua di insetti molesti.¹⁸¹

Tuttavia, la musica narrata nel romanzo di Lavatelli è soprattutto un potente istinto creativo che sopravvive alle tragiche condizioni del campo, come resilienza dello spirito anche nelle condizioni più estreme. Il cartiglio su cui Enzo avrebbe annotato qualche misura musicale alla sorella testimonia metaforicamente questo «legame di amore che sopravvive»,¹⁸² sotto forma sia di amore per la musica sia di legame affettivo, familiare. In questa sua rappresentazione letteraria di quello che sarebbe stato il violino di Eva Maria Levy, Anna fa prevalere una narrazione redentiva e consolatoria della Shoah, di una «resistenza spirituale» come ha efficacemente sintetizzato Shirli Gilbert nel suo pionieristico studio sulla musica nella Shoah. La musica rappresenterebbe semplicisticamente in questa prospettiva un meccanismo di sopravvivenza, attraverso il quale le vittime avrebbero affermato solidarietà e unione di fronte alla persecuzione, la loro volontà di vivere e, la potenza dello spirito umano.¹⁸³ Così Anna definisce il valore che la musica acquista nel suo romanzo, come un istinto creativo che sopravvive anche nei luoghi più ostili:

È una cosa che non finisce mai di stupirci, la possibilità che ha l'uomo di riuscire a portare in sé qualcosa che gli resta della sua umanità, anche nel posto più orrido del mondo, come un campo di concentramento.¹⁸⁴

Un esempio emblematico di questa retorica sulla Shoah applicata alla musica è la scelta, anche se frutto di fantasia, del *Cigno* dal Carnevale degli animali di Camille Saint-Saens, come brano prediletto di Eva Maria. Esso costituisce un filo di continuità nella vita della protagonista, perché come in una sorta di traiettoria ciclica, la accompagna nella quotidianità precedente alla deportazione, nel campo, dove lo suonerà all'audizione per l'orchestrina, e in conclusione del romanzo, suonato da una nuova violinista, Alessandra Sonia Romano, in ricordo della ragazza.

Credo che abbia sentito la mia voce, in qualche modo, perché chiuse gli occhi e fece un respiro molto profondo. Poi appoggiò l'archetto e cominciò a suonare. Con tutta la disperazione che sentiva dentro. Con tutto l'amore che aveva per la musica. Con tutto il desiderio di tornare ad essere libera. Intorno a lei, le altre donne ascoltavano ferme, composte. Per qualche momento la bella musica cancellò ogni bruttura, ogni dolore. La vita sembrò ancora avere un senso.¹⁸⁵

¹⁸¹ Anna Lavatelli, *op. cit.*, pp. 41.

¹⁸² Intervista ad Anna Lavatelli, *cit.*

¹⁸³ Shirli Gilbert, *Music in the Holocaust*, *op. cit.*, p. 2.

¹⁸⁴ Intervista ad Anna Lavatelli, *cit.*

¹⁸⁵ Anna Lavatelli, *op. cit.*, pp. 36.

Questa forza salvifica attribuita alla musica è resa efficacemente anche a livello illustrativo. Una bella figura realizzata da Cinzia Ghigliano colma i vuoti della narrazione con le forme e i colori. Sono colori freddi, in cui il bianco della neve, predomina. Sullo sfondo le baracche e la neve, ma lei appare in primo piano, isolata dal contesto circostante. Nemmeno i fiocchi di neve sembrano sfiorarla. La scelta musicale adottata dall'autrice è ancora più curiosa. Largamente abusato nel tempo come melodia dai toni suadenti e romantici, con due pianoforti arpeggianti come accompagnamento a un dolce violoncello, il *Cigno* nacque in realtà come brano satirico, tredicesima miniatura delle quattordici del *Carnevale degli animali* di Saint-Saens, fantasia zoologica scritta nel 1886 a Vienna, per due pianoforti e piccolo organico orchestrale, uscita postuma e con intenti satirici. Saint-Saens aveva dichiaratamente proibito di pubblicare in vita la sua opera, verosimilmente per paura di nuocere alla propria reputazione professionale, siccome il Carnevale si presentava sostanzialmente come uno sbeffeggiamento divertito e divertente a certi personaggi dell'ambiente musicale parigino a lui contemporaneo, i quali venivano, appunto, rappresentati come grotteschi animali intenti ad avvicinarsi in una ridicola sfilata, appunto, un carnevale.

I pianisti e i critici musicali della cerchia parigina del tempo erano alcuni tra i bersagli prediletti da Saint-Saens, rispettivamente rappresentati come emioni, velocissimi cavalli delle steppe asiatiche, a suggerire l'idea di un pianismo fumosamente virtuosistico, nelle sue velocità di esecuzione inutilmente funamboliche, e come fossili, ottusamente chiusi nel loro criticare antiquato e anacronistico. Non mancavano poi animali decisamente goffi e ridicoli, come l'elefante, le galline, la tartaruga. Il cigno era il penultimo animale della sfilata, apparentemente distinto da quel carnevale goffo e inelegante perché da sempre emblema artistico e letterario di bellezza, femminilità, purezza. Esso fu l'unico brano della fantasia a ottenere il permesso alla pubblicazione in vita da parte del suo compositore, e godette di successo soprattutto per la sua trasformazione, nel 1991, da parte di un coreografo russo, Michel Fokine, nella musica per il balletto *La morte del cigno*, dedicata alla ballerina russa Anna Pavlova e divenuto repertorio immancabile per qualunque ballerina classica nel mondo. In realtà, anche il Cigno era nelle intenzioni di Saint-Saens una caricatura, di un melodiare lezioso ed eccessivamente sentimentalistico ricercato da alcuni personaggi della musica del tempo.¹⁸⁶

¹⁸⁶ Alberto Basso, *Storia della musica dalle origini al XIX secolo*, UTET, Torino 2006, pp. 1144-1145, 1153-1162; Gianluigi Mattiotti, *Le carnaval des animaux*, in «l'Orchestra virtuale del Flaminio», <https://www.flaminioonline.it/Guide/Saint-Saens/Saintsaens-Animali125.html>; Chiara Sintoni, *Gesto e movimento per la comprensione musicale. Ascolto dal "Carnevale degli animali" di Camille Saint-Saens*, in «Musica docta. Rivista digitale di pedagogie e didattica della musica», pp. 123-139.

Eppure, la sottile satira che esso incarnava, aveva finito per essere cancellata dall'effetto suadente che proprio Saint-Saens criticava. Per questo, dobbiamo considerare l'animale più nella sua simbologia tradizionale che nelle reali intenzioni del compositore. Il violoncello sembrava rappresentare perfettamente il languore e la grazia del cigno che con le sue ali ampi, bianche e vaporose, si muove nell'acqua. Rappresentava quell'animale elegante, quasi etereo, femminile. La declinazione coreutica del brano esaltava, poi, questo aspetto femminile del cigno, con leggiadre ballerine e i loro vaporosi tutù. Una scelta, quella di Saint-Saens, curiosamente ripetuta in romanzi di tema e ambientazioni analoghi, in cui il cigno musicale si lega inevitabilmente all'elemento femminile. Per fare solo qualche esempio, nel romanzo intitolato *La violoncellista di Verona*, dell'autrice americana Alyson Richman, uscito in Italia per Piemme nel 2017 e ambientato nella Resistenza italiana, con protagonista Elodie, giovane violoncellista, una giovane arpista, Francesca, personaggio secondario, intona le note «di bellezza celestiale» del *Cigno*, in maniera talmente raffinata ed elegante da conquistare l'intera platea di ascoltatori quando sale sul palco.¹⁸⁷ Anche in *Brisbane*, romanzo russo tradotto e uscito in Italia nel 2021, un personaggio femminile, Anna, intona al violoncello le note del *Cigno*, questa volta in un climax ascendente di sensualità che il narratore protagonista descrive con accuratezza pruriginosa.¹⁸⁸

Il cigno è curiosamente anche un animale legato simbolicamente al canto e alla morte. Per gli antichi greci, era un animale consacrato ad Apollo, dio della musica, ma anche legato alle Muse e a Orfeo, e di cui si vantava la dolcezza del canto precedente alla morte. Prima di morire, infatti, si pensava erroneamente che l'animale levasse canti dolci e suggestivi. “Canto del cigno” è, non a caso, un'espressione ancora oggi in uso per indicare metaforicamente l'ultimo lavoro di un compositore o di un artista, quello che prelude alla sua fine ma al contempo ne sancisce definitivamente il successo imperituro. Allo stesso tempo, infatti, il cigno è tradizionalmente simbolo di immortalità, respiro, spirito, trascendenza e libertà. Quello del canto del cigno prossimo a morte divenne un *topos* letterario e filosofico nella cultura occidentale, a partire da Platone, che nel *Fedone*, descrisse i cigni cantori come i prossimi ministri di dio, allietati da ciò che li aspetterà nell'aldilà, e per questo felici a cantare proprio quando la morte li approssima. Un'idea di morte imminente, ma superata e giustificata dalla bellezza del canto, si lega, dunque, al cigno. La sua ultima invocazione, precedente alla morte,

¹⁸⁷ Alyson Richman, *La violoncellista di Verona*, Piemme, 2017.

¹⁸⁸ Evgenij Vodolazkin, *Brisbane*, Francesco Brioschi, 2021.

si configura simbolicamente come una “rinascita spirituale”.¹⁸⁹ L’uso del brano di Saint-Saens, popolarmente letto nella sua dimensione più decontestualizzante e mitologizzante, ovviamente estranea alla sua originale dimensione satirica, da *divertissement* privato, sembrerebbe, dunque, essere potentemente metaforico e allusivo. Eva Maria è il Cigno che leva il suo ultimo, dolce canto poco prima di morire, annunciando la propria fine ma al contempo superandola sotto il segno di una rinnovata “libertà dello spirito”.

¹⁸⁹ Cristiano Spila, «*Bianca agonia*». *La morte del cigno nell'arte e nella letteratura*, in «Italianistica. Rivista di letteratura italiana», 38, n. 2, 2009; W. Geoffrey Arnott, *Swan Songs*, in «Greece & Rome», 24, n. 2, 1977.

2. Il Contesto

Il Giorno della Memoria: genesi e sviluppo di un evento commemorativo

Innanzitutto, occorre premettere cosa si intende per Giorno della Memoria in Italia. Esso è in primo luogo un atto normativo. E' una legge, infatti, la numero 211 del 20 luglio 2000, ad averne permesso l'istituzionalizzazione. Un ampio consenso politico era maturato intorno al progetto di istituzionalizzare una giornata del ricordo. Dopo un dibattito alla Camera dei deputati il 27-28 marzo 2000 e in Senato il 5 aprile e il 5 luglio 2000, la legge viene promulgata sotto la doppia paternità di «legge Colombo-De Luca», dai nomi di Furio Colombo, giornalista e politico eletto dal partito Ds, e Athos De Luca, eletto nell'Ulivo e principale promotore della legge in Senato. Cinque in tutto i deputati firmatari.¹⁹⁰ Così recita il testo normativo: Istituzione del «Giorno della Memoria» in ricordo dello sterminio e delle persecuzioni del popolo ebraico e dei deportati militari e politici italiani nei campi nazisti.

Articolo I

1. La Repubblica italiana riconosce il giorno 27 gennaio, data dell'abbattimento dei cancelli di Auschwitz, «Giorno della Memoria», al fine di ricordare la *Shoah* (sterminio del popolo ebraico), le leggi razziali, la persecuzione italiana dei cittadini ebrei, gli italiani che hanno subito la deportazione, la prigionia, la morte, nonché coloro che, anche in campi e schieramenti diversi, si sono opposti al progetto di sterminio, e a rischio della propria vita hanno salvato altre vite e protetto i perseguitati.

Articolo II

1. In occasione del «Giorno della Memoria» di cui all'articolo I, sono organizzati cerimonie, iniziative, incontri e momenti comuni di narrazione dei fatti e di riflessione, in modo particolare nelle scuole di ogni ordine e grado, su quanto è accaduto al popolo ebraico e ai deportati militari e politici italiani nei campi nazisti in modo da conservare nel futuro dell'Italia la memoria di un tragico e oscuro periodo della storia nel nostro Paese e in Europa, e affinché simili eventi non possano mai più accadere.¹⁹¹

E' stata già ampiamente discussa la problematicità intrinseca a questa normativa, sotto vari aspetti. Innanzitutto, non passa inosservata la deitalianizzazione del nome e di alcuni passi del testo normativo. La stessa denominazione «Giorno della Memoria» e la data adottata per la ricorrenza, il 27 gennaio, rimandano a un luogo potentemente simbolico ed esterno ai confini

¹⁹⁰ R. S. Gordon, *op. cit.*, pp. 284-285; G. Schwarz, *Il 27 gennaio e le aporie della memoria*, in «Italia contemporanea», n. 226, 2021, pp. 101-102.

¹⁹¹ R. S. C. Gordon, *op. cit.*, pp. 285.

nazionali, quale Auschwitz.¹⁹² Questo diversamente, per esempio, dall'«*Anniversaire de la rafle du Vélodrome d'hiver*» in Francia, una denominazione tutt'altro che transnazionale e una data altrettanto nazionale, il 16 luglio, anniversario del grande *rafle du Vél d'hiv*'16 luglio 1942, quando la polizia francese arrestò a Parigi oltre 13000 ebrei tra uomini, donne e bambini.¹⁹³

Questa de-italianizzazione è evidente anche nell'espressione «campi nazisti»,¹⁹⁴ nel secondo articolo, piuttosto che ai campi situati in territorio italiano, oppure all'espressione «un tragico e oscuro periodo della storia del nostro Paese in Europa».¹⁹⁵ Un'evidente europeizzazione, dunque, di tali espressioni, che ha l'effetto manifesto di insistere sulle vittime piuttosto che sulle responsabilità italiane, alleggerendone il peso. Salvo rare e scarse ammissioni di responsabilità e di colpa, come nell'espressione «persecuzione italiana dei cittadini ebrei», il testo normativo evoca dichiaratamente il clichè del «bravo italiano»¹⁹⁶, ovvero quella forma autoassolutoria di italiani vittime del fascismo, dei campi, che «a rischio della propria vita hanno salvato altre vite e protetto i perseguitati».¹⁹⁷

Una memoria, dunque, che procede per selezioni e tagli, scartando le pagine più incresciose e imbarazzanti della propria storia nazionale e lasciando inalterato il ricordo corale di un'italianità vittimaria e innocente, che, attraverso il ricordo, sarà in grado di autoassolversi, da quel «tragico e oscuro periodo della storia nel nostro Paese e in Europa, e affinché simili eventi non possano mai più accadere.»¹⁹⁸ La legge auspica, insomma, a una poderosa opera di ricostruzione del Paese senza, tuttavia, che questo provi eccessiva vergogna verso il proprio passato, attraverso la «cura lenitiva dell'oblio»¹⁹⁹. Su questo meccanismo di selezione e di taglio proprio della memoria collettiva parlava anche Ernst Renan nel suo studio sulla nazione. Renan paragonava le nazioni a delle anime, tenute insieme da due principi spirituali: quello del ricordo dell'eredità che le ha formate, e quello del consenso collettivo, unanime che le mantiene unite nel presente, facendo valere l'eredità ricevuta²⁰⁰. In questa trattazione, Renan illuminava un meccanismo interessante del ricordo: la cancellazione di alcune memorie e la prevalenza di

¹⁹² Guri Schwarz, *Il 23 gennaio e le aporie della memoria*, op. cit., pp. 100-123, Robert S. C. Gordon, op. cit., pp. 284-298, Rebecca Clifford, *Commemorating the Olocaust. The Dilemmas of Remembrance in France and Italy*, Oxford University Press, 2013, pp. 229-230.

¹⁹³ R. Clifford, op. cit., pp. 45-46.

¹⁹⁴ Articolo II della legge “Colombo-De Luca” n. 211 del 20 luglio 2000, in R. S. C. Gordon, op. cit., pp. 285.

¹⁹⁵ *Ibidem*.

¹⁹⁶ Filippo Focardi, *Il cattivo tedesco e il bravo italiano. La rimozione delle colpe nella Seconda guerra mondiale*, Economica Laterza, Bari 2013; R. S. C. Gordon, op. cit., pp. 223.

¹⁹⁷ Articolo I della legge “Colombo-De Luca” n. 211 del 20 luglio 2000, in R. S. C. Gordon, op. cit., pp. 285.

¹⁹⁸ F. Focardi, op. cit., pp. XIV.

¹⁹⁹ *Ibidem*.

²⁰⁰ Ernest Renan, *Che cos'è una nazione?*, Donzelli, 2004, pp. 19.

altre. Il venir meno (temporaneo, almeno) di certi ricordi era, insomma, per Renan, uno dei fondamentali principi alla base della costruzione delle moderne nazioni.²⁰¹ «Ora l'essenza di una nazione sta nel fatto che tutti i suoi individui condividano un patrimonio comune, ma anche nel fatto che tutti abbiano dimenticato molte cose», spiega Renan.²⁰² La memoria storica che sta alla base della formazione di un'identità collettiva si configura dunque come una memoria "per cancellazione". Qualcosa di simile è successo a partire dalla fine degli anni Settanta negli Stati Uniti d'America. La progettazione di un museo federale della Shoah a Washington a partire dagli anni Ottanta del Novecento, poi realizzato nel 1993, è il frutto di questa lotta simbolica fra memorie diverse, in cui una delle tante si afferma sulle altre, cancellandole, anche solo temporaneamente. Questo aveva prodotto un tendenziale squilibrio tra la memoria opulenta della Shoah, che pure era una memoria non nazionale, e quella assolutamente marginale della schiavitù nera o degli indiani nativi d'America, pur più propriamente nazionali.²⁰³

Un altro nodo problematico, ampiamente rilevato, è quello relativo agli oggetti del ricordo. Il primo articolo di legge recita:

ricordare la *Shoah* (sterminio del popolo ebraico), le leggi razziali, la persecuzione italiana dei cittadini ebrei, gli italiani che hanno subito la deportazione, la prigionia, la morte, nonché coloro che, anche in campi e schieramenti diversi, si sono opposti al progetto di sterminio, e a rischio della propria vita hanno salvato altre vite e protetto i perseguitati

E' evidente dunque, all'interno del provvedimento giuridico, un'intersezione tra diversi oggetti del ricordo, unendo la memoria delle due "anime" della deportazione: quella razziale e quella politica. La stessa data scelta, il 27 gennaio, evocando l'arrivo delle truppe sovietiche ad Auschwitz, rimanda a questo doppio binario di memoria, perché Auschwitz è stato un campo non solo di deportazione razziale, ma anche politica. Il riferimento allo sterminio del popolo ebraico campeggia in primo posto («ricordare la *Shoah*»), ma è solo uno degli oggetti del ricordo. Tuttavia, come ha notato Guri Schwarz, nonostante il testo di legge appaia inclusivo di plurimi oggetti del ricordo, le pratiche concrete del Giorno della Memoria rivelano una spiccata centralità del tema Shoah, definendo dunque «discrasie tra il dettato normativo e l'effettivo

²⁰¹ Diversi sono gli studi che si sono occupati della costruzione dell'identità nazionale. Tra i più rilevanti Cfr: Benedict Anderson, *Comunità Immaginate. Origine e diffusione dei nazionalismi*, manifestolibri, Roma 1996; Alberto Mario Banti, *La nazione del Risorgimento. Parentela, santità e onore alle origini dell'Italia unita*, Einaudi, Torino 2011; A. M. Banti, *L'onore della nazione. Identità sessuali e violenza nel nazionalismo europeo dal XVIII alla Grande Guerra*, Einaudi, 2005.

²⁰² E. Renan, *op. cit.*, p. 8. Cit. anche in Focardi, *op. cit.*, pp. 14.

²⁰³ Sarah Gensburger, Sandrine Lefranc, *Beyond memory. Can we really learn from the past?*, Palgrave Macmillan, 2020, pp. 22-25.

sviluppo delle pratiche commemorative»²⁰⁴. Anche questo processo evoca quel meccanismo di “cancellazione” delle memorie illustrato da Renan. Certe memorie si cancellano, o quantomeno rimangono offuscate, sotto il peso di altre, che emergono più prepotentemente. Sulla centralità affidata alla Shoah, è interessante come essa sussista nonostante i provvedimenti giuridici. La memoria della Shoah schiaccia altre memorie nonostante esse non vengano formalmente marginalizzate dagli apparati giuridici. Evidentemente, la memoria della Shoah era talmente ipertrofica da non poter essere controllata nemmeno dai più validi “contenitori normativi”. Ma soffermiamoci adesso sul contenuto del secondo articolo di legge. Esso riporta:

sono organizzati cerimonie, iniziative, incontri e momenti comuni di narrazione dei fatti e di riflessione, in modo particolare nelle scuole di ogni ordine e grado, su quanto è accaduto al popolo ebraico e ai deportati militari e politici italiani nei campi nazisti in modo da conservare nel futuro dell’Italia la memoria di un tragico e oscuro periodo della storia nel nostro Paese e in Europa, e affinché simili eventi non possano mai più accadere.

Un primo nodo problematico, anch’esso già ampiamente illustrato, è relativo all’indicazione degli eventi da svolgere in occasione della ricorrenza del 27 gennaio. Quali iniziative sono previste? Dove? Secondo quali modalità? Le risposte offerte dal provvedimento giuridico sono anche in questo caso dichiaratamente vaghe e sommarie, alludendo solamente a una congerie di attività di riflessione collettiva diverse. Come vedremo meglio più avanti, si tratta per lo più di iniziative condotte dalla società civile, senza eccessive ingerenze da parte di autorità e istituzioni, ma piuttosto “dal basso”, informali. Un’interessante eccezione alla vaghezza di queste prescrizioni è il passo «in modo particolare nelle scuole di ogni ordine e grado».²⁰⁵ Anche questo è stato un punto rilevato e discusso, dell’importanza della scuola e dell’istruzione come canale di trasmissione del Giorno della Memoria, una novità rispetto ad altre ricorrenze tradizionali, e che diventerà un punto di riferimento per altre celebrazioni analoghe.²⁰⁶ Si individua dunque una consistente dimensione pedagogica e morale del 27 gennaio, sulla quale cercherò molto di insistere nel successivo sviluppo di questo mio lavoro. In un’intervista al, Carlo Alberto Carutti, “scopritore” del violino attribuito a Eva Maria Levy, afferma l’importanza di fare suonare il violino soprattutto nelle scuole e negli istituti d’istruzione.²⁰⁷ Le stesse persone che ho intervistato, coinvolte nella vicenda pubblica di questo violino, attestano questa tendenziale enfasi sulla vocazione pedagogica della memoria della Shoah. Lydia Cevidalli, ex docente di violino al Conservatorio Verdi di Milano e curatrice

²⁰⁴ G. Schwarz, *op. cit.*, pp. 101.

²⁰⁵ Articolo II della legge “Colombo-De Luca” n. 211 del 20 luglio 2000, in R. S. C. Gordon, *op. cit.*, pp. 285.

²⁰⁶ G. Schwarz, *op. cit.*, pp. 110.

²⁰⁷ Intervista a Carlo Alberto Carutti, *A ore 12 Carlo Alberto Carutti e il violino della Shoah*, «Cremona1tv».

musicale di molti eventi presso il Memoriale della Shoah di Milano, ha dovuto selezionare per diversi anni consecutivi i ragazzi, suoi studenti di Conservatorio, che potessero suonare in pubblico il violino proveniente dalla collezione di Carutti, che insisteva molto sui giovani talenti. Il violino suona ancora oggi al Memoriale, suonato da giovani studenti del Verdi di Milano.²⁰⁸ «Carutti ha investito molto nei ragazzi, gli stava molto a cuore la loro educazione», mi confesserà Anna, che va ancora oggi a testimoniare questa storia in molte scuole, soprattutto elementari e medie, perché «bisogna sensibilizzare i ragazzi sin da piccoli».²⁰⁹ Alessandra Sonia Romano, l'attuale proprietaria del violino, viaggia spesso con lei, portando il suo strumento e la storia di Eva Maria Levy tra i più piccoli. «Prima ero contraria a portare temi così delicati nelle scuole, poi Carutti stesso mi ha convinto dell'importanza di fare arrivare la Shoah ai più giovani. E ora vado molto frequentemente a suonare il violino di Eva Maria ai ragazzi. Sono molto intelligenti e fanno domande stimolanti.»²¹⁰

Questa attenzione alla dimensione pedagogica e morale della Shoah non è, tuttavia, presente solo a partire dalla legge 211 del 2000. Negli anni Ottanta, a livello nazionale, abbiamo i primi progetti d'istruzione sulla sensibilizzazione alla storia dei fascismi, della deportazione politica e anche razziale, con i primi viaggi nei campi di concentramento. I primi, in ambito italiano, riguardano in particolar caso il Piemonte, dove vengono istituiti concorsi per le scuole secondarie con relativi premi per gli elaborati migliori, e con viaggi nei campi.²¹¹ Negli anni Novanta assistiamo a un intensificarsi di tali programmi, con una maggiore enfasi sulla persecuzione antiebraica. Il biennio 1997-1998 è cruciale a proposito. Il 1997 è un anno attraversato da un forte incremento dei materiali culturali prodotto sull'Olocausto. Un autentico boom memoriale, fatto di film, documentari, pubblicazioni, polemiche, in cui si matura, per esempio, soprattutto un interesse per le esperienze locali, i casi singoli, "dal basso", le storie orali, di vita.²¹² Ne consegue anche una maggiore popolarizzazione e mediatizzazione della Shoah. Il 1998 è invece l'anno in cui a livello internazionale nasce la *Task force for international cooperation on Holocaust education*, mentre a livello nazionale, in occasione del 60° anniversario delle leggi razziali del 1938, l'istituzione della Commissione Anselmi sulla spoliazione dei beni ebraici sotto il fascismo.

²⁰⁸ Intervista a Lyvia Cevidalli, 27 agosto 2023.

²⁰⁹ Intervista ad Anna Lavatelli, *cit.*

²¹⁰ Intervista ad Alessandra Sonia Romano, *cit.*

²¹¹ G. Schwarz, *Il 27 gennaio e le aporie della memoria*, *op. cit.*, pp. 110.

²¹² R. S. C. Gordon, *op. cit.*, pp. 277-284.

Cerimonie, iniziative, incontri e momenti di riflessione sono le pratiche a cui la legge rimanda in occasione del 27 gennaio, senza però addentrarsi nei dettagli di dove e come la ricorrenza debba avere luogo. La società civile è dunque libera di colmare i vuoti che questa normativa lascia, interpretando più o meno liberamente le scarse indicazioni previste dalla legge. Il Giorno della Memoria può ricordarci, dunque, una sorta di grande palcoscenico nel quale tanti attori appaiono con un copione generico a cui attingere, ma improvvisando per lo più. La conseguenza di questa via italiana al Giorno della Memoria è, dunque, la capillarità degli eventi organizzati, sia a livello dei luoghi ove la ricorrenza prende forma, sia per i codici retorici e i canali di trasmissione impiegati.²¹³ Per di più, oggi la copertura mediatica del Giorno della Memoria è sempre più crescente, attraverso impulsi diversificati provenienti da social media, stampa, televisione, radio. Si crea, insomma, un «ecosistema mediatico»²¹⁴ caotico e relativamente libero.²¹⁵ Questo mio lavoro si propone dunque di addentrarsi in questo -magma ribollente-, cercando di legare tra loro i diversi impulsi, le diverse narrazioni e i diversi codici retorici, alla luce di una possibile ricostruzione il più possibile organica e univoca della ricorrenza.

²¹³ *Ivi.*, pp. 292; G. Schwarz, *Il 27 gennaio e le aporie della memoria*, op. cit., pp. 109.

²¹⁴ G. Schwarz, *Il 27 gennaio e le aporie della memoria*, op. cit., pp. 116.

²¹⁵ *Ivi.*, pp. 115-116.

3. Il Memory boom: linee transnazionali

Ma da dove scaturiva questa enfasi sulla Shoah al momento della promulgazione della legge del Duemila? E' importante, per rispondere a questa domanda, sforzarsi di andare oltre alla dimensione giuridica del Giorno della Memoria. Esso non è stato solo una legge o un giorno in più da aggiungere al calendario liturgico nazionale, quanto piuttosto la "punta dell'iceberg", l'epifenomeno di un processo, di portata transnazionale, che durava ormai da decenni e a cui la legge del 2000 ha conferito solamente un'istituzionalizzazione, riorganizzando esigenze preesistenti.²¹⁶

E' opportuno allora fare un salto nel tempo di almeno un trentennio, alla fine degli anni Settanta. Gli anni Settanta sono anni di forte cesura sotto vari aspetti, ma anche per quanto riguarda la cultura della memoria, in particolare, quella della Shoah. Il genocidio degli ebrei è allora ormai potentemente presente nella vita politica di molti paesi, tra cui Francia, Israele e Stati Uniti. Già nel 1961, col processo Eichmann a Gerusalemme, si stava inaugurando quella che Annette Wiewiorka definiva l'«era del testimone»²¹⁷, ovvero della presa di parola dei testimoni, sulle loro storie raccapriccianti, sui loro drammi. Non era la prima volta che prendevano voce, ma la novità stava nel farlo sotto i riflettori, davanti a un pubblico internazionale.²¹⁸ E' negli anni Settanta che tali testimonianze vengono adeguatamente conservate e valorizzate attraverso operazioni sistematiche di registrazione audiovisiva. Nel 1981 viene promossa dall'università di Yale una sezione di videoarchivi che raccolgano le testimonianze di sopravvissuti. Il direttore dei lavori è Geoffrey Hartman, docente di letterature comparate, la cui preoccupazione principale sarà quella di «ristabilire un dialogo con delle persone che sono state marcate dalla loro esperienza a tal punto che la loro completa integrazione nella vita di tutti i giorni è solo un'apparenza, per quanto indispensabile e confortante.»²¹⁹ Come ha osservato Liliana Fargion, questo boom memoriale dell'Olocausto si inserisce a pieno titolo nel quadro generale dei movimenti di rivendicazione dei diritti negli anni Settanta, dove il corpo sociale si frantuma in mille pezzi, facendo prevalere le singole storie, le singole emozioni, i singoli stati d'animo, delle «storie di vita». Siamo nel cuore delle *identity politics*, ovvero delle politiche focalizzate sui diritti dell'uomo, delle minoranze, delle

²¹⁶ *Ivi*, pp. 102.

²¹⁷ Annette Wiewiorka, *L'era del testimone*, Raffaello Cortina Editore, 1999, pp. 109-154.

²¹⁸ *Ivi*, pp. 71-108; Liliana Picciotto Fargion, *Il libro della memoria: gli ebrei deportati dall'Italia (1943-45)*, Mursia, 2002, pp. 127.

²¹⁹ A. Wiewiorka, *op. cit.*, pp. 120.

vittime, degli incompresi. In questa costellazione di memorie e narrazioni individuali, «non esiste una gerarchia d'importanza dei protagonisti. Tutti sono ugualmente importanti, dagli uomini più noti a quelli più umili, e la vicenda di ognuno è degna di essere raccontata e ascoltata.»²²⁰

Questo regala anche nuovi impulsi alla storia orale e alle sue metodologie di lavoro. Se in America, nel 1994, Steven Spielberg avvia il suo grande progetto di storia orale raccogliendo, sul fronte italiano il Centro Documentazione Ebraica Contemporanea (CDEC), nello stesso anno, aveva già inaugurato il suo ambizioso progetto di Archivio di storia orale, raccogliendo 300 ore di testimonianze provenienti da deportati dall'Italia ad Auschwitz.²²¹ Una caratteristica importante che affiora in queste testimonianze, accorpendole in qualità di massimo comune denominatore, è lo statuto vittimario di chi racconta i propri trascorsi. Questo vale per altri movimenti che prendono voce in quegli anni, femministi, LGBT, neri, studenteschi. Essi si configurano tutti come piccole nicchie sociali aventi in comune esperienze di sofferenza, trauma ed emarginazione sociale. Condividono, insomma, nonostante le differenze superficiali, un'essenza, un sostrato comune: sono vittime. In tale insieme caleidoscopico, la memoria dello sterminio ebraico è solo una fra le tante.²²² Quella tra la fine degli anni Settanta e gli anni Novanta, è una fase di forte «rimaneggiamento dell'Olocausto in tinta americana»²²³.

Nel 1978, su un canale via cavo della televisione statunitense, NBC, viene trasmessa per la prima volta la miniserie *Holocaust*. Un grandissimo successo, per circa 120 milioni di telespettatori. Al centro della storia una famiglia ebraica tedesca, che da sola dovrebbe rappresentare il dramma del popolo ebraico fra il 1933 e il 1945. Parallelamente, sulla regia di Marvin Chomsky, esce un altro serial, *Roots*. Si tratta di serie per certi versi analoghe, perché entrambe pongono l'enfasi sulle vittime, e non sui carnefici. Un nuovo paradigma vittimario sembra farsi strada con questi due prodotti dell'industria memoriale americana. *Holocaust*, in particolare, come nota Wiewiorka, è stata “una buona cartina tornasole”²²⁴ rispetto a questa cesura nella cultura della memoria: cambia la fisionomia del sopravvissuto, l'uso politico della sua testimonianza, e soprattutto il ruolo esemplare affidato a essa. *Holocaust* e *Roots* sono frutto

²²⁰ L. Fargion, *op. cit.*, pp. 128.

²²¹ *Ibidem*.

²²² Sul posizionamento della memoria dell'Olocausto all'interno delle identity politics tra anni Sessanta e Settanta, rimando a David B. MacDonald, *Identity Politics in the Age of Genocide, The Holocaust and historical representation*, Routledge, New York 2008.

²²³ R. S. C. Gordon, *op. cit.*, pp. 237.

²²⁴ A. Wiewiorka, *op. cit.*, pp. 119.

di una ricezione «in stile hollywoodiano»²²⁵ del tema Shoah. Molte sono state le critiche suscitate negli Stati Uniti, in Francia e in Germania. Accusate di essere troppo «romanzate», riportano in effetti trame con drammi amorosi, morti in famiglia o di cari amici e corruzioni sociali. Drammi, dunque, per lo più privati e sentimentali, dove l'Olocausto è nulla più che uno sfondo.²²⁶ Ci fu un incremento, tra anni Ottanta e Novanta, di attenzione statunitense dell'Olocausto non solo quantitativo, ma anche qualitativo, ovvero di una via “tutta americana” alla memoria dello sterminio ebraico. Essa ha come luogo di svolgimento ideale proprio l'industria televisiva e cinematografica di questi anni.

Negli anni Ottanta, anche il cinema europeo è influenzato da un notevole sviluppo dell'“era del testimone” in chiave americana. Nel 1985, in Francia, esce un capolavoro del cinema di testimonianza e memoria, *Shoah* di Claude Lanzmann. E' un film di nove ore e mezza, un «pensiero della Memoria»²²⁷ continuo, un flusso ininterrotto di testimonianze che si susseguono come su un palcoscenico a raccontare i campi di sterminio situati in Polonia: Chelmno, Sobibor, Treblinka. La sua novità dirimpante è quella di non essere il classico documentario ampiamente corredato di immagini dell'orrore, diversamente, per esempio, dall'altrettanto monumentale, e per certi versi, appunto, opposto *Nuit et boudrillard* (1956) di Alain Resnais. Qui i testimoni prendono voce senza soluzione di continuità, in una testimonianza corale fatta di volti, suoni, parole. Come *Nuit et boudrillard*, anche *Shoah* inizia con la pesantezza grave, immobile dei paesaggi vuoti, silenziosi, apparentemente banali e insignificanti. Nel primo caso, sono è il movimento lento delle telecamere dei “travelling senza soggetto” che accompagna, a inizio film, nei campi vuoti ed erbosi. Nel secondo, Simon Srebnik, il sopravvissuto, ci porta, a inizio film, nella radura vuota e immobile di Chelmno.²²⁸

Schlinder's List di Steven Spielberg (1993) e *La vita è bella* di Roberto Benigni (1997) sono altri due momenti cinematografici di rilevanza imprescindibile all'interno di questo boom memoriale dello sterminio ebraico. Entrambi risentono di quella tinta americana della memoria dell'Olocausto, ovvero di quel dramma hollywoodiano a lieto fine, privato, sentimentale. Sul film di Spielberg e la sua ricezione italiana tornerò successivamente. *La vita è bella* risulta imperdonabile per alcuni tra cui Tullia Zevi, storica presidente dell'UCEI che, pur commentando complessivamente bene il film, osserva che il campo di concentramento è un

²²⁵ *Ibidem*.

²²⁶ R. S. C. Gordon, *op. cit.*, pp. 237.

²²⁷ Mino Chamla, *Il cinema della Shoah e la memoria*, in *Memoria della Shoah. Dopo i testimoni*, a cura di Saul Meghnagi, Donzelli, Roma 2007, pp. 150.

²²⁸ Georges Didi-Hubermann, *Immagini malgrado tutto*, *op. cit.*, pp. 159-167.

luogo poco consono al film, che piuttosto si presenta *de facto* come una parabola universale sull'umanità, sull'amore, l'affetto familiare. È un film dunque ancora pregno di quella narrazione sentimentalista americana che Gillian Rose avrebbe definito «pietà da Olocausto»²²⁹. La mia ricerca, occupandosi del meccanismo del Giorno della Memoria nel contesto nazionale italiano, non può non rendere conto di eventi e figure globali che influenzano il modo in cui la nostra comunità ricorda quel passato. Esempi classici utilizzati come cronologia per la memoria della Shoah a livello globale sono quindi produzioni estere, come: *Holocaust*, *Shindlers's list*, *Il diario di Anna Frank* ecc.), che riflettono la portata sovranazionale del genocidio ebraico stesso, inevitabilmente influenzante più nazioni. Tale fenomeno di interazione dal globale al nazionale, risulta capovolgersi con *La vita è bella*, in cui una storia locale e personale italiana si globalizza, andando ad influenzare altre narrazioni. La memoria della Shoah è sempre locale e globale allo stesso tempo, ed esiste un'influenza costante e reciproca tra i due compartimenti, che però, come teorizzato da Gordon, non devono risultare troppo isolati. Esiste per l'autore un terzo spazio che spiegherebbe l'interazione culturale tra i due piani, quello transnazionale.²³⁰

La ricezione spiccatamente americana dell'Olocausto ha un altro affondo importante nel 1978, quando viene istituito, il 7 ottobre, da parte del presidente Jimmy Carter, un Consiglio del Memoriale americano dell'Olocausto per lavorare al progetto di un museo nazionale della Shoah.²³¹ Diversi anni dopo, nel 1993, viene realizzato lo USHMM (United States Holocaust Memorial Museum) sul National Mall, nell'ampio viale monumentale di Washington DC.²³² È un museo federale, nazionale e già questo è un dato problematico, perché la Shoah non è una memoria propriamente nazionale per gli Stati Uniti. Come osserva Sarah Gensburger, questo è uno dei primi modelli di “museo della memoria”, dal momento che ha come intento programmatico quello di offrire un «viaggio emozionale»²³³ ai visitatori, cercando di trasmettere loro valori civili edificanti, come la sensibilità alla giustizia e alla realizzazione di un mondo, presente e futuro, migliore.²³⁴

²²⁹ Gillian Rose, *Beginnings of the Day*, cit. da R.S. C. Gordon, *op. cit.*, pp. 243.

²³⁰ R. S. C. Gordon, *op. cit.*, pp. 228-230.

²³¹ A. Wiewiorka, *op. cit.*, pp. 119.

²³² R. S. C. Gordon, *op. cit.*, pp. 237.

²³³ S. Gensburger, *op. cit.*, pp. 22.

²³⁴ Ivi, pp. 22-23.

La musica e la memoria della Shoah

La musica è un mezzo potentissimo di fare memoria. Il violino, essendo un oggetto musicale, è come se avesse una voce. Ora che stanno finendo i testimoni in carne e ossa, lui parlerà per loro.²³⁵

Emerge in queste parole di Alessandra Sonia Romano una retorica di ansia della perdita e di conseguente necessità di preservazione di un passato che “sta perdendo” i suoi testimoni umani. Il violino viene utilizzato dai costruttori della sua memoria come un autentico «sopravvissuto» in carne e ossa. Anna Lavatelli mi disse che quando porta il proprio libro nelle scuole insieme ad Alessandra «la maggior parte della gente viene per il violino, perché è come avere un sopravvissuto tra di loro, da ascoltare, vedere, toccare...». Lo statuto testimoniale affidato a questo oggetto musicale dai costruttori della memoria e dal pubblico che accorre ad ascoltarlo nelle sue apparizioni pubbliche non è scontato. Al concetto di testimonianza, spesso affidiamo spontaneamente le persone e la loro comunicazione verbale. Studi recenti hanno introdotto anche gli oggetti come validi testimoni materiali del passato. Un violino, però, è un oggetto particolare, perché acquisisce qualità testimoniale non tanto o non solo in virtù della sua consistenza materiale, ma soprattutto grazie al linguaggio che veicola la sua testimonianza, la musica, sempre accompagnata dalle parole. Una copiosa letteratura si è creata attorno al legame tra oggetti e memoria della Shoah, includendo monumenti, statue, tombe, scarpe, orologi. Questi resti materiali diventarono reliquie di quel passato, immobili, statiche in spazi circoscritti.

La musica è, al contrario, uno strumento forse più problematico di memoria testimoniale. Per una questione innanzitutto ontologica. Alan Tormey ha definito la musica un «mutante ontologico»²³⁶, ovvero un ente che non ha una propria consistenza né temporale né spaziale, mutando e trasformandosi, piuttosto, sia nel tempo sia nello spazio. Gilbert, in maniera analoga, nei suoi studi sulla rivalutazione della musica in chiave memoriale, ha riconosciuto alla musica uno statuto ontologico «performativo», ovvero non circoscritto né spazialmente né temporalmente, ma in divenire, mutevole, dinamico. Allo stesso tempo, secondo Gilbert, questa performatività si manifesterebbe più nel tempo che nello spazio, diversamente da quanto accade in altri oggetti memoriali materiali, come statue, scarpe ecc.²³⁷ La potenzialità espressiva di questi ultimi si esaurirebbe nella loro concretezza materica, spaziale, mentre la musica appare

²³⁵ Intervista ad Alessandra Sonia Romano, *cit.*

²³⁶ Alan Tormey, *Indeterminacy and Identity in Art*, in «The Monist», Vol. 58, No. 2, pp. 207.

²³⁷ Shirli Gilbert, *Buried Monuments: Yiddish Songs and Holocaust Memory*, *op. cit.*, pp. 122-123.

una fonte più sfuggente, non catturabile in un punto spaziale preciso. Anche Caroline Bithell rende conto di questa performatività temporale intrinseca all'attività musicale, sostenendo che «la musica è “visibile” solo nel momento della sua performance»²³⁸, mentre Kelly D. Brown definisce analogamente e con elegante perifrasi l'attività musicale come un «evento temporale fluttuante»²³⁹. A tali osservazioni si potrebbe obiettare, come ha osservato Murrey Forman, che la musica, in realtà, ha una sua consistenza anche spaziale, poiché crea a suo modo “spazi sonori” attraverso un moto fisico di propagazione di onde sonore²⁴⁰, ma non indagherò in questa sede questioni ulteriori di problematicità ontologica. Ciò che conta è che tale performatività permetterebbe alla musica di essere un ottimo veicolo di memoria, come suggerito dalla Gilbert, perché permette una «negoziiazione» tra ricordo del passato ed esigenze del presente.²⁴¹ Ma dove nasce questa attenzione alla musica di uno strumento proveniente da un campo di concentrazione? Perché è così interessante per noi oggi ascoltarne le note? Prima ancora di addentrarmi nell'uso concretamente performativo della musica, oggetto del prossimo e ultimo capitolo, dedicato unicamente alle apparizioni pubbliche del violino e ai repertori musicali impiegati, è necessario rivolgere prima un'attenzione teorica al contesto narrativo e retorico che ha permesso alla memoria di uno strumento musicale attribuito alla Shoah di essere accolta in Italia. Perché questo violino, come testimone musicale, ha riscontrato così successo? Perché oggi la sua “voce” continua a farsi ascoltare?

Non mancarono, nell'immediato dopoguerra, sforzi di preservazione di una memoria musicale legati all'esperienza concentrazionaria, sia dei ghetti sia dei campi. Gilbert, per esempio, ha dedicato un proprio studio alle prime registrazioni fonografiche di alcune canzoni in lingua *yiddish* provenienti dai ghetti e dai campi dell'Europa orientale. La musica fu inaspettatamente una parte integrante e anzi fondamentale delle documentazioni preservate da alcuni dei sopravvissuti. La sua preservazione aveva il duplice scopo da un lato di salvare una cultura “decadente”, dall'altro di onorare e rendere memoria delle vittime, fornendo loro un'*agency*, ovvero un ruolo comunque attivo nel contesto concentrazionario.²⁴² Un interessante esempio di questa raccolta di documentazione musicale fu quella che investì le canzoni Yiddish

²³⁸ Caroline Bithell, *The Past in Music: Introduction*, in «Ethnomusicology Forum», Vol. 16 No. 1, 2006, p. 4.

²³⁹ Kellie D. Brown, *More than an Afterimage: Music as Holocaust Spatial Representation and Legacy*, in «Genealogy», 2023, p. 1-2.

²⁴⁰ *Ivi*, pp. 2.

²⁴¹ S. Gilbert, *op. cit.*, pp. 124.

²⁴² S. Gilbert, *op. cit.*, pp. 110-112; Enzo Collotti, *Sopravvivere allo sterminio: da Varsavia a Praga*, in a cura di Alberto Cavaglion e Maria Baiardi, *Dopo i testimoni. Memorie, storiografie e narrazioni della deportazione razziale*, Viella, 2014, pp. 97-98.

già durante e poi all'indomani della Shoah. Shmerke Katsberginski, attivista comunista e membro delle Organizzazioni Unite di Partigiani nel ghetto di Vilna con una passione amatoriale per la musica, era riuscito a compilare un *Lider* di oltre 230 poemi e testi di canzoni, con l'aiuto di musicisti collaboratori che avrebbero trascritto per lui le melodie che aveva in testa o che ascoltava da alcuni compagni. Nel 1945, in Germania, Feingenbaum e Kaplan fondarono il cosiddetto *Central Historical Commission*, una sorta di centro di raccolta archivistica di materiali musicali (e non solo) come quelli di Katsberginsky, intesi come «frammenti di una tragedia» da preservare urgentemente. Lo psicologo David Boder, ebreo lituano emigrato negli Stati Uniti nel 1926, viaggiò nell'Europa orientale per condurre ricerche sugli effetti psicologici causati dal trauma dell'esperienza concentrazionaria. Svolsse un progetto basato integralmente su interviste orali, all'interno delle quali la musica ebbe un ruolo fondamentale. Chiese, infatti, ai sopravvissuti intervistati di cantare canzoni legati ai loro trascorsi nei ghetti o nei campi, per poterle registrare attraverso fonografo e trasmetterle alle generazioni future. Capitava che i sopravvissuti si rifiutassero di cantare, magari per timidezza. Tuttavia, Boder li invitava a superare la reticenza, in vista del più alto obiettivo di preservare qualcosa che altrimenti sarebbe andato perduto. Nonostante l'insistenza, il suo progetto si configurava, nella sua metodicità e ripetitività, non solo come etnografico ma anche etnomusicologico.²⁴³

Tali canzoni rimasero per lungo tempo, tuttavia, «monumenti sepolti», raramente, o come nel caso dei lavori di Boder, mai trascritti e pubblicati. Una rinnovata attenzione alla funzione commemorativa della musica in relazione alla Shoah investì gli anni Ottanta e Novanta. Parallelamente al *memory boom* sulla *Shoah*, la musica guadagnò sempre più importanza come “oggetto memoriale”, offrendo un'ulteriore opportunità per una retorica di tipo redentivo sull'esperienza concentrazionaria.²⁴⁴ La retorica dominante di tale attenzione pubblica si basò, come osservato da Gilbert, su una concezione della musica come “resistenza spirituale” degli internati rispetto al tragico universo dei campi. Le interviste svolte per questo mio lavoro hanno potuto illuminare, come mi auguro, questo codice narrativo: la musica in relazione alla Shoah fu per i testimoni di seconda e terza mano oggi solo un «tragico ossimoro nel luogo più orrido di tutti»²⁴⁵. Non sarà mio compito giudicare moralmente, né tanto meno condannare, la validità di tale retorica impiegata, quanto piuttosto, al contrario, di renderla

²⁴³ *Ivi*, pp. 116-117.

²⁴⁴ S. Gilbert, *Performing Memory, Yiddish song and the Holocaust*, in «Jewish Quarterly», 2012, pp. 44.

²⁴⁵ Intervista ad Anna Lavatelli, *cit.*

visibile come meccanismo integrante e fondamentale del funzionamento commemorativo attuale della Shoah, di cui questo violino è solo una delle tante spie.

La ricostruzione che Carlo Alberto Carutti fece della storia di Eva Maria Levy si basa sull'attività musicale che questa ragazza avrebbe svolto nel campo di concentramento di Auschwitz Birkenau, e che le avrebbe assicurato una sopravvivenza temporanea. Il fulcro di questa memoria è la fortunata audizione che Eva Maria avrebbe sostenuto con la famosa violinista del campo Alma Rosé per l'arruolamento nell'orchestra femminile del campo. Qualcosa di storicamente verosimile, visto che ad Auschwitz Birkenau esisteva davvero un'orchestra di sole donne, una dei quattro ensembles musicali del campo. Essa si era formata nell'aprile del 1943 sotto la *leadership* della prigioniera polacca Sofia Tchaikowska, pianista, raggiungendo il numero di circa quarantacinque membri, in maggioranza non musiciste professioniste. La figura di Alma Rosé, invece, si legò a una fase successiva dell'orchestra. Arrivata ad Auschwitz Birkenau nel luglio del 1943, avrebbe sostituito Tchaikowska nell'agosto dello stesso anno. Rosé era allora già una leggenda, una violinista di successo. Per di più, il padre Arnold era stato il fondatore e primo leggio di violino dello stimato Quartetto Rosé viennese, il marito era un violinista ceco noto e lo zio il celebre Gustav Mahler.²⁴⁶

Come osservato da Gilbert, Rosé avrebbe apportato netti miglioramenti qualitativi all'orchestra. Il suo legame favorevole con gli ufficiali delle SS Franz Hossler e Maria Mandl permisero una certa tutela delle musiciste di Rosé, fatta di alcuni privilegi effetti rispetto agli altri internati, come un letto proprio, e con il pretesto di dover proteggere gli strumenti musicali, anche una stufa che avrebbe finito per proteggere le musiciste dal freddo dei mesi invernali. Il miglioramento più vistoso che Rosé introdusse fu la selezione di musiciste per lo più qualificate o quanto meno talentuose. Questo, naturalmente, ebbe come conseguenza un miglioramento generale del livello qualitativo dell'orchestra. Il repertorio dell'orchestra femminile era vario e includente musica dotta, opere, operette, marce come *Rosamunda* o dai repertori di Sousa e Strauss. Nell'aprile del 1945, la morte in circostanze misteriose di Rosé segnò la parabola declinante dell'orchestra, affidata alla direzione della pianista russa Sofia Vinogradova. Tra il 1944 e il 1945 l'orchestra, con il campo, si preparava allo smantellamento. Molti dei musicisti ebrei furono deportati al campo tedesco di Bergen Belsen.²⁴⁷

²⁴⁶ S. Gilbert, *Music in the Holocaust*, op. cit., pp. 181.

²⁴⁷ Ivi, pp. 179-181; Susan Eischeid, *The Truth about Fania Fenelon and The Women's Orchestra of Auschwitz Birkenau*, Palgrave Macmillan, 2016, p. 5-9.

L'elemento femminile di questa declinazione narrativa, congiuntamente al consistente peso conferito alla figura di Alma Rosé, non sono attributi trascurabili. Nel 1976, Fania Fenelon, pianista e cantante sopravvissuta ad Auschwitz Birkenau, fece pubblicare con il titolo originale di *Sursis Por l'Orchestre* (poi diventato *Playing for Time*, in lingua inglese), una propria memoria dell'esperienza concentrazionaria, basata sull'esperienza nell'orchestra femminile di Auschwitz Birkenau. Il libro divenne in rapido tempo un best-seller internazionale, ispirando persino l'adattamento cinematografico di Arthur Miller (*Playing for Time* del 1980). Già in questo caso, i perni della narrazione erano proprio l'audizione di Fenelon in vista dell'arruolamento nell'orchestra, i maggiori privilegi concessi alle deportate musiciste, i ritmi duri di lavoro nell'orchestra, e soprattutto la concezione salvifica della musica. E ovviamente, la figura di Alma Rosé era centrale nella narrazione. All'indomani della pubblicazione, molte sue vecchie compagne denunciarono la presenza nel libro di elementi distorti, non aderenti alla realtà dei fatti, e decisamente ingiuriosi. Alma Rosé veniva presentata come bigotta, cattiva, violenta, in discordanza con i commenti di altre internate, successivamente intervistate, che avrebbero trovato in Rosé un punto di riferimento irrinunciabile per tutte loro, il vero perno di quell'*ensemble* musicale.

Al di là di queste accuse di mistificazione, oggetto di studio di un libro di Susan Eiseid, e che non riproporrò qui, proprio questa controreazione, anziché bloccare il processo di popolarizzazione di quella memoria, la amplificò ulteriormente, generando un'alluvione di memorie narrative sulla musica nei campi di concentramento, soprattutto nell'orchestra femminile di Auschwitz Birkenau. Musiciste sopravvissute ad Auschwitz come Anita Lasker-Wallfisch, Helena Dunicz Niwińska, Violette Jacquet Silberstein, Esther Bejarano, Rachela Zelmanowicz Olewski, Hilde Grünbaum Simche e Flora Schrijver Jacobs, ruppero il silenzio, testimoniando anche solo per rendere al pubblico un'immagine più aderente, secondo loro, alla realtà di quell'esperienza, sfidando le incongruenze trovate nell'opera della ex compagna Fenelon.²⁴⁸ Di Helena Dunicz Niwińska, violinista, per esempio, venne pubblicata in Italia nel 2014 la sua prima memoria, con il titolo *One of the Girls in the Band; The Memoirs of a Violinist from Birkenau*.²⁴⁹

Il libro ha in copertina una significativa immagine del ricciolo di un violino infilzato da un filo spinato, la testimonianza è calcata su un copione molto simile, nonostante le dovute

²⁴⁸ Susan Eiseid, *op. cit.*, pp. 18-19.

²⁴⁹ Helena Dunicz Niwińska, *Una violinista a Birkenau*, Museo Statale di Auschwitz-Birkenau, 2015. [ed. or. DUNICZ-NIWINSKA, Helena, *Drogi mojego życia Wspomnienia skrzypaczki z Birkenau*, Oświęcim 2013.]

differenze: una giovane internata ad Auschwitz Birkenau, arruolata nell'orchestra femminile e salvatasi grazie al suo violino. La cosa più interessante era che nonostante le eventuali mistificazioni denunciate, la memoria di Fenelon aveva alimentato un nuovo interesse per la musica dei campi, soprattutto nella sua declinazione femminile: l'epicentro di quella rinnovata attenzione era proprio l'orchestra femminile del campo di Auschwitz Birkenau. Attenzione, che come osservato da Eiseheid, continuò vistosamente, all'interno di un più generale *memory boom* della Shoah, anche nel nostro secolo, tanto che «for many people, *Playing for Time* was and is their first introduction to both the Holocaust and to the topic of music in the Holocaust», come scrisse Eiseheid.²⁵⁰

Nel marzo del 2000, per esempio, uscì un documentario diretto dal francese Michael Daeron intitolato *Bach in Auschwitz* e non a caso dedicato proprio alla memoria dell'orchestra femminile di Auschwitz Birkenau. La coralità delle testimonianze orali riportate nel corso del film creava un affresco multiforme e quindi potenzialmente più completo e imparziale di quella realtà. Tuttavia, come nota Eiseheid, l'influenza di Fenelon rimaneva anche più di un semplice *background* narrativo. Quando fu il turno dell'intervista orale della sopravvissuta greca Yvette Assael Lennon, la telecamera indugiò per qualche istante, circa un minuto, sul libro di Fenelon che la donna teneva su una mensola dietro di lei, nella stanza. Fenelon era ancora il principale punto di riferimento per chiunque desiderasse approcciarsi a quell'argomento. Nel 2006, un'opera di analoga influenza venne pubblicata in area tedesca. Stefan Heucke scrisse e diresse un grande Musikdrama dal titolo *Das Frauenorchester von Auschwitz (L'Orchestra femminile di Auschwitz)*, con cantanti e due orchestre, e soprattutto con figura centrale quella di Alma Rosé. Heucke, intervistato nel 2015, non avrebbe mancato di sottolineare il proprio debito verso Fenelon, riducendone l'aura negativa che molti sopravvissuti le avevano creato intorno, e attribuendole piuttosto il merito di essere stata la prima a «rompere il silenzio» su quel legame così inesplorato, prima, tra musica e Shoah, e soprattutto su una memoria tutta “al femminile” di quell'esperienza. Vale la pena di riportare alcuni passi di quell'intervista:

When I read the book by Fania Fénelon from 1979 (it had just been published in German), I was immediately overcome and, naturally, it never occurred to me to challenge whether it was true as written! I was 20 years old, very impressionable, and, naturally, I thought that what a survivor writes must be true in any case! I think since that time that Fania definitely deserves a lot of credit for being the first one to break the silence and for speak[ing] up on this topic at all.²⁵¹

²⁵⁰ S. Eiseheid, *op. cit.*, p. 2.

²⁵¹ S. Eiseheid, *op. cit.*, pp. 120.

Negli Stati Uniti, la ricezione dell'opera di Fenelon fu altrettanto radicata e importante. Nel marzo 2009, *Music in Desperate Times: Remembering the Women's Orchestra in Auschwitz* fu il titolo di un concerto di Ars Choralis, gruppo corale e orchestrale della cittadina newyorkese di Woodstock. Nel marzo del 2011, il *Museum of Jewish Heritage* di New York sponsorizzò una tavola rotonda attorno al tema del film di Miller. Le ispirazioni continuarono nel 2014 e nel 2015, nella duplice occasione sia del centenario di Arthur Miller sia del settantesimo Anniversario della Liberazione di Auschwitz.²⁵²

Anche in Italia la memoria tutta al femminile dell'orchestra di Auschwitz non tardò ad arrivare. Nel 1997, Annabella di Costanzo, attrice milanese formata alla Scuola di Teatro della Compagnia "Quelli di Grock", vinse insieme a Elena Lolli il Premio nazionale Eti-Scenario con lo spettacolo *Alma Rosé*, fondando nello stesso, a Milano, la compagnia teatrale omonima, oggi ancora operante e formata oltre che da Costanzo, anche da Lolli e da Manuel Ferreira. *C'era un'orchestra ad Auschwitz* fu il titolo del primo spettacolo della compagnia, uscito nel 2000 e poi riproposto in varie Giornate della Memoria a seguire.²⁵³ La retorica redentiva della musica era anche in questo caso parte fondamentale del copione, come si nota anche da alcune recensioni allo spettacolo: «come per Primo Levi anche per la Fenelon l'unico obiettivo fu quello di "sopravvivere e ricordare per far sapere al mondo.»²⁵⁴ Il dramma era basato, inoltre, sul rapporto «conflittuale» tra Fenelon e Rosé, drammaturgicamente reso da un'alternanza di dialoghi serrati e forti. Quest'ultima, in piena aderenza al racconto originale di Fenelon, venne rappresentata nuovamente nel dramma come una presenza a tratti ostile per le musiciste dell'orchestra, per la severità a tratti violenta con cui esercitava il proprio ruolo. Con le seguenti parole una recensione torinese a una versione dello spettacolo riproposta nel 2022 commentava la figura di Rosé emersa dal dramma della di Costanzo:

nonostante un certo livello di privilegi concessi loro, la Rosé, quasi non capisse la situazione in cui si trovavano le ragazze dell'orchestra, pretendeva da esse prove quotidiane di ore, senza errori, con punizioni severe ed anteponeva la musica a tutti i bisogni essenziali delle detenute. Viceversa, per Fenelon, la musica non era affatto il fine, come per Alma, ma unicamente un mezzo per tentare di sopravvivere, perché le orchestrali non erano destinate alle camere a gas, almeno sino a che esse avessero continuato a far parte dell'orchestra.²⁵⁵

²⁵² *Ibidem*.

²⁵³ Rimando al sito ufficiale del gruppo teatrale "Alma Rosé": <https://www.almarose.it/annabella-di-costanzo0>

²⁵⁴ Alessandro Re, *C'era un'orchestra ad Auschwitz*, in «L'Incontro», 2 febbraio 2022. Specifico che il periodico fu fondato nel 1949 dall'avvocato Bruno Segre. Lo spettacolo torinese, sponsorizzato da ANPPIA (Associazione Nazionale Perseguitati Politici Italiani Antifascisti), fu inaugurato proprio da introduzione di Segre.

²⁵⁵ *Ibidem*.

Nel 2008, una nuova edizione italiana dell'originale del '77 di Fenelon uscì con un titolo quasi uguale, solo "alla rovescia", *Ad Auschwitz c'era un'orchestra*. Le descrizioni del libro vertono sempre sulla musica come quel «filo sottile» che collega le internate musiciste di Auschwitz Birkenau alla vita.

Ad Auschwitz c'era un'orchestra: Il campo di Auschwitz-Birkenau è l'unico a possedere un'orchestra femminile, nella quale, nonostante tutto, può sopravvivere la speranza. La musica sarà per Fania, cantante francese di origini ebraiche, il contatto salvifico con la vita, un filo sottile a cui si aggrapperà tenacemente con il preciso intento di sopravvivere e testimoniare, perché nessuno possa mai dimenticare. Dal racconto di Fania Fénelon pubblicato per la prima volta in Italia nel 1977, sono tratti il film "Playing for time" e numerosi adattamenti teatrali. Questa nuova edizione restituisce al lettore la sconvolgente esperienza dell'orrore del nazismo.²⁵⁶

Nel 2020, la rivista «Santippe», nata da un gruppo di professori di discipline umanistiche a scopo di divulgazione culturale, pubblicò un articolo, firmato da Carmela Moretti, proprio sull'orchestra femminile di Auschwitz Birkenau. L'omaggio commemorativo andava soprattutto ad Alma Rosé, per come descritta nella memoria della violinista Niwinska.²⁵⁷ Così Moretti la ricordò:

“A Birkenau mi trovai di fronte ad Alma Rosé. Il suo viso era tranquillo e serio. La canizie le aveva intessuto i capelli neri che stavano ricrescendo. Senza dire una parola sistemò sul leggio uno spartito e mi mise in mano un violino. (...) La musica che eseguivamo conteneva in sé un qualcosa di infernale. Cominciammo a rendercene conto fin da subito, vivevamo quindi dei dilemmi di natura morale, delle incertezze in fondo all'anima: dovevamo suonare o no?”. Così racconta Helena Dunicz Niwińska, autrice del libro “Una violinista a Birkenau”, rinchiusa nel campo di concentramento dal 1943 al 1945. Durante l'internamento fu componente dell'orchestra del lager di Birkenau. [...] Di lei [Alma Rosé] ci resta pochissimo. Soltanto qualche testimonianza e struggenti fotografie in bianco e nero, che ci restituiscono tutta l'intensità della sua persona. E poi ci sono le note melodiose del suo violino, che proprio nella Giornata della Memoria, ci sembra quasi di sentir vibrare nell'aria frizzantina.²⁵⁸

Anche in questo caso, la retorica resistenziale e redentiva della musica nei campi veniva enfatizzata:

per alcuni detenuti la musica costituì l'unico sfogo, o meglio l'unico barlume di bellezza e speranza a cui aggrapparsi in tutto quell'indicibile orrore: molti

²⁵⁶ Fania Fenelon, *Ad Auschwitz c'era un'orchestra*, Vallecchi, 2008. Per la descrizione del libro citata, rimando al seguente link: <https://www.unilibro.it/libro/fenelon-fania/ad-auschwitz-c-era-un-orchestra/9788884271358>

²⁵⁷ Carmela Moretti, *L'orchestra delle ragazze di Auschwitz*, in «Santippe», 26 gennaio 2020.

²⁵⁸ *Ibidem*.

erano stati grandi musicisti e avevano calcato soltanto poco tempo prima i più importanti palcoscenici del tempo.²⁵⁹

Un'attenzione simile al tema provenne anche dalla rivista «La Ragione», in cui l'orchestra femminile di Auschwitz Birkenau riecheggiò come sfondo irrinunciabile. Qui addirittura, oltre alla ripetuta enfasi sulla retorica redentiva della musica, Alma Rosé venne indicata come una vera e propria icona, a partire dalla quale il violino divenne «lo strumento simbolo di Auschwitz». Vale la pena riportare alcuni passi di quell'articolo:

Ma la musica poteva anche significare vita in certi casi. Fin dall'apertura dei primi campi di concentramento i soldati tedeschi presero l'abitudine di selezionare un piccolo numero di musicisti tra i numerosi, che da ogni parte dell'Europa, arrivavano nei campi. Lo scopo era di farne una o più orchestre che suonassero ad ogni momento ufficiale della vita in detenzione. Questi musicisti suonavano ininterrottamente, in ogni condizione atmosferica e solo ed esclusivamente musica tedesca selezionata. Chi fosse stato scoperto ad eseguire o cantare canzoni non autorizzate rischiava la vita. Saper suonare uno strumento, far parte di un'orchestra, poteva dare maggiori speranze di sopravvivere. Una di queste divenne celebre perché unica nel suo genere: un'orchestra tutta al femminile di 47 elementi. Fu creata per volere delle SS durante la primavera del 1943 nel campo di Auschwitz e diretta, dopo il suo arrivo al campo, da Alma Rosé, figlia di Arnold Rosé, celebre primo violino dell'Orchestra Filarmonica di Vienna e fondatore del 'Quartetto Rosé'. E proprio il violino è diventato lo strumento simbolo di Auschwitz, uno dei pochi che potesse essere trasportato al momento della deportazione.²⁶⁰

In maniere analoghe, nel febbraio del 2023, la rivista musicale genovese «L'Invito», con direttore Roberto Iovino, pubblicò un articolo di sponsorizzazione dell'evento imminente *Musica per Forza*, spettacolo scritto e diretto da Lorenza Codignola, regista e attrice, per molti anni docente di Arte Scenica al Conservatorio Paganini di Genova, e presentato nel febbraio del 2023 al Museo Nazionale dell'Emigrazione Nazionale, con la collaborazione del Quartetto Nannerl e l'associazione genovese *Amici di Paganini*. Una rilettura drammaturgica della memoria di Fenelon, attraverso la voce narrante di Codignola, che descrisse la figura di Fenelon, le sue difficoltà da donna internata, ma anche i suoi privilegi di musicista e soprattutto la funzione salvifica della musica.²⁶¹ Il 2023 fu anche l'anno di pubblicazione di un romanzo sul tema, *L'Orchestra di Auschwitz*. Inchiesta su Alma Rosé, di Dario Oliveri, quasi un giallo relativo alle circostanze misteriose della sua morte. Cosa più incuriosisce è anche in questo caso

²⁵⁹ *Ibidem*.

²⁶⁰ Federico Arduini, *Le orchestre di Auschwitz*, in «La Ragione-Le Ali della Libertà», 27 gennaio 2022.

²⁶¹ Roberto Iovino, *La musica per forza, la commovente storia di un'orchestra ad Auschwitz*, in «L'Invito», 3 febbraio 2023.

la gigantografia narrativa di Rosé, con il suono del proprio violino a «spezzare l'atmosfera cupa del Blocco 10».²⁶²

In questo calderone di riproposizioni culturali e artistiche della memoria musicale femminile di Fenelon, anche la memoria di Eva Maria Levy, per come ricostruita dall'ingegner Carutti, ebbe la sua parte. È curioso che Carutti, in appendice al suo libro *L'ultimo testimone*, riportasse una lettera inviatagli da Paolo Peretti, amico di Giovanna Campostella, in cui Peretti rendeva conto della situazione di Eva Maria Levy, attraverso l'ausilio della memoria di Fenelon. Riporto qui alcuni passi, secondo me significativi, di quella lettera:

Caro ingegnere, buonasera.

Le note che lei ha richiamato fanno riferimento alle notizie che Enzo riportò dall'Italia al suo ritorno. Raccontò, quindi, di quanto accaduto durante la permanenza nel lager: riuscì a non avere notizie della sorella e del suo stare in orchestra a Birkenau, tanto che riuscì a farle avere il cartiglio, ed era noto nel campo che la scelta degli elementi dell'orchestra dipendeva in prima battuta dalla Lagerfujrerin Maria Mandl, arrivata nell'ottobre 1942, creatrice dell'orchestra, riceve nel '44 riegs Verdienstkreuz, viene trasferita a Muidorf (Dachau) nel nov. '44 [...]. Alma Rosé arriva a Birkenau nel luglio del '43, conquista la stima di Mandl, che la mette a capo dell'orchestra, ed è lei che sceglie gli elementi per l'orchestra. Mandl le dà più spazio e Rosé diventa kapò, ma si ammala nei primi mesi del '44, ufficialmente di tifo (si disse indotto da Mandl, per attriti dovuti alla conduzione dell'orchestra, in specie per la "protezione" esercitata da Rosé verso le componenti dell'orchestra). Muore nell'aprile del 1944, subito dopo Maria Mandl comincia a sciogliere orchestra femminile ed Eva Maria si uccide il 6 giugno 1944, ed Enzo ne verrà a conoscenza da un internato sopravvissuto (lo stesso che portò il cartiglio a Eva Maria?), morte conseguente alla spaccatura del violino: tutto fa pensare a un collegamento tra questi fatti, anche se il motivo sicuro della rottura del violino Enzo non lo seppe. (*Fania Fenelon, pianista e cantante nell'orchestra e sopravvissuta, testimonia nelle sue memorie che «c'era una forte tensione tra musicisti ebrei e i polacchi antisemiti, non ebrei»*). [...] ²⁶³

La parte più interessante della lettera di Peretti è, tuttavia, la conclusione. Proprio qui, infatti, Peretti ammette implicitamente l'insufficienza di informazioni storicamente sicure sulla vicenda del violino attribuito a Eva Maria, dei "buchi" di memoria colmati con altre memorie, come quella di Fenelon, che come all'interno di un puzzle difficile da ricostruire, si inserivano sotto forma di preziosi ultimi tasselli. Laddove mancavano informazioni storicamente sicure, narrazioni presi in prestito da altre vecchie memorie, intervenivano in aiuto a colmare le mancanze. L'obiettivo era proprio quello di fugare una sorta di *horror vacui* testimoniale,

²⁶² Dario Oliveri, *L'Orchestra di Auschwitz. Inchiesta su Alma Rosé*, Curci, 2023.

²⁶³ Carlo Alberto Carutti, *L'ultimo testimone*, op. cit., pp. 43-44. Corsivo mio.

sforzandosi, nonostante le difficoltà, di ricostruire in maniera più verosimile possibile, una propria piccola memoria. Vale la pena riportare anche queste parole:

Quindi, accanto al racconto fatto da Enzo alla famiglia di Guido e parenti rimasti, questi altri dati raccolti contribuiscono a precisare di più la vicenda che ha ancora aspetti da indagare. In questa, come in altre vicende, [ci sono] ricordi e dati raccolti, perché gli uni e gli altri esistono e sono confrontati fino a comporre un quadro credibile suscettibile di ulteriori sviluppi, si possono incontrare i pareri dei dubbiosi. Vero è che i dubbi esistono, ma chi pone il dubbio non può limitarsi a chiedere che siano gli altri a rispondere con prove. Chi pone il dubbio deve portare evidenze fondate a sostegno del dubbio che esprime, altrimenti il dubbio diventa una non-verità, tipica degli scettici.²⁶⁴

Allo stesso modo, l'opera di Fenelon aveva dato l'avvio a una generale memoria musicale della Shoah. Un quadro narrativo piuttosto nutrito di storie simili a quella di Eva Maria si diffuse anche al di fuori della linea "femminile" di Fenelon. Nel 1997, uscì in traduzione italiana un romanzo spagnolo, della scrittrice catalana Maria Angels Anglada. Il titolo era esattamente lo stesso usato da Anna Lavatelli per il suo romanzo per bambini: *Il Violino di Auschwitz*²⁶⁵. Il romanzo raccontava la storia di Daniel, giovane liutaio internato ad Auschwitz e incaricato di realizzare un violino «perfetto come uno Stradivari». Un dettaglio in comune tra i due violini non sfugge inosservato: la tavola armonica è in entrambi i casi rotta, anzi nettamente spaccata a metà. La rottura «a metà» dello strumento riguardava anche il mandolino "della Memoria" che Carutti aveva inglobato nella propria collezione cremonese e di misteriosa provenienza tedesca, anche in questo caso senza che venissero effettuate adeguate perizie storiche.

Alessandra Sonia Romano, nel corso della nostra intervista, mi aveva sottolineato che il violino avesse subito quella rottura, come a volermi render conto dell'ulteriore difficoltà che l'emergere di quella testimonianza aveva richiesto. In realtà, un violino completamente rotto avrebbe potuto solo dimostrare che in realtà anche lui era "sommerso", anziché "sopravvissuto". Il violino, una volta rotto, sarebbe "morto" esattamente come la sua presunta proprietaria. La sua "voce" sarebbe stata solo frutto di restauri artificiali successivi, che ne avrebbero solo inficiato inevitabilmente e definitivamente ogni eventuale autenticità. «La tavola armonica era completamente rotta, spaccata a metà», mi aveva informata, con una certa enfasi, Alessandra, aggiungendo che quello che l'aveva riparato per primo doveva essere un «eccellente liutaio».²⁶⁶ Eppure, quest'ultima figura rimaneva una presenza anonima, ignota. Anche nel libro di Anna Lavatelli, la rottura del violino, pur avvenuta in circostanze ignote,

²⁶⁴ *Ibidem*.

²⁶⁵ Maria Angels Anglada, *Il violino di Auschwitz*, op. cit.

²⁶⁶ Intervista ad Alessandra Sonia Romano, cit.

veniva riportata con dovizia di dettagli come il presupposto fondamentale della parabola declinante dell'esperienza di Eva Maria nel campo. Era un espediente narrativo utile a intendere che senza la musica, la sopravvivenza di Eva Maria non era più possibile. «Non aveva più senso vivere per lei»,²⁶⁷ mi diceva Anna Lavatelli. La rottura dello strumento rendeva, inoltre, l'idea di come l'emergere testimoniale del violino fosse stato un processo molto faticoso, sofferto. Una sorprendente somiglianza di dettagli avvicina i violini di Lavatelli e di Anglada. La romanziera catalana scriveva:

Il giorno prima aveva lasciato ben incollati i due pezzi che dovevano formare la tavola del violino. Le strisce di quel bel legno d'abete d'Ungheria aderivano alla perfezione. Daniel aveva preso la precauzione di scaldare appena i bordi, in modo che il collante ne impregnasse tutti i pori. Era giunto a quella fase del suo lavoro che più gli piaceva nonostante l'apparente difficoltà: segnare la forma esatta che voleva dargli. [...] ²⁶⁸

Anche in questo caso, la generalizzante retorica redentiva e di speranza della musica pervadeva metaforicamente l'intero testo, recensito, non a caso, in copertina, come «un'inquieta, appassionata interrogazione sul valore dell'arte nelle situazioni limite». Il mestiere di liutaio di Daniel è ciò che gli fa tollerare la drammaticità della circostanza, e il violino che sta ricostruendo è «come un roseto in un porcile» e come «un violino per sopravvivere». Questi alcuni passi:

Uscì, dunque dalla falegnameria, dietro i suoi compagni; aveva sempre la stessa impressione: non appena lasciava il suo banco di lavoro, dove aveva ritrovato la sensazione di essere vivo, era come se entrasse da sveglio nel grande incubo, nei vischiosi tentacoli di un mostro. Invece di disturbarlo la notte, l'incubo cominciava a mezzogiorno, allora la relativa tranquillità raggiunta svaniva, una specie di nodo tornava a opprimergli il petto e gli sembrava assurdo il «suo» violino, come un roseto in un porcile. Un violino nel Campo dei Tre Fiumi, un violino per sopravvivere. Forse. ²⁶⁹

Il violino di Anglada era solo uno dei tanti esempi. Nel 2014 era uscito anche *Il violinista di Schlindler*, dedicato a un legame immaginario di amicizia tra un violinista della “lista di Schlinder” e la piccola Judith, violinista ebrea talentosa e cresciuta nel mito di Istasz Perlman, il violinista del Tema di *Schlindler's List*. La retorica redentiva della musica è anche in questo caso dominante. A sottolineare questa vocazione redentiva era anche l'edizione cattolica del libro: uscita nel 2014, per i Periodici San Paolo, in allegato a un numero settimanale del

²⁶⁷ Intervista ad Anna Lavatelli, *cit.*

²⁶⁸ Maria Angels Anglada, *Il violino di Auschwitz*, *op. cit.*, pp. 59.

²⁶⁹ *Ivi*, pp. 61.

settimanale «Famiglia Cristiana». Quando suona il tema da *Schindler's list*, la piccola protagonista annota sul suo diario:

[...] E questa melodia mi sollevava [...] Improvvisamente non ero più sola, c'erano i morti con me. Era come i suoni li accompagnassero, le melodie spalancassero il cielo, aprissero la porta dietro la quale c'erano solo luce, calore, felicità e beatitudine. Insomma, era come se li portassero a casa.²⁷⁰

A questo punto, vale la pena chiedersi perché proprio un violino? Il presunto ritrovamento del violino era stato comunicato da Carlo Alberto Carutti come una sorta di disegno miracolistico. «Mi capitò di trovare il violino»²⁷¹, oppure «molte cose che troviamo, penso siano loro che ci cercano»²⁷², dichiarò in un'intervista, proponendosi come il destinatario prescelto di qualche oscuro progetto provvidenziale. Allo stesso tempo, tuttavia, proprio all'interno dello stesso discorso non mancò di puntualizzare che tutti gli strumenti della collezione «tranne uno, comperato a un'asta» furono frutto di «ricerche morbose»²⁷³, ricerche *per* scovare strumenti fortunati. Da buon collezionista, doveva essere prima di tutto abile a fiutare occasioni buone e fare di tutto per poterle concretizzare. Anche per il violino attribuito a Eva Maria, accadde qualcosa di analogo. Riporto di seguito alcuni passi di quell'intervista:

Dopo aver trovato il mandolino della Prima Guerra mondiale, poi mi venne proprio la voglia di andare a trovare un violino della Memoria... e misi in giro la voce, perché ovviamente bastava sapere di qualche violino con la Stella di Davide... ma studiando avevo visto ne che erano stati raccolti, si immagini, 56 [...]. E poi mi dicevo “ma possibile che qui in Italia non riusciamo a reperire...” attraverso, dopo aver passato la parola, un amico mio carissimo che tanto per non far nomi, diventa poi il consulente della collezione di Stanze della Musica, Gianni Accornero, mi ha detto “ho visto un violino con la stella di Davide”. “Eh, dov'è?” “Da un antiquario” “Io sono volato da questo antiquario che aveva lì un cantone, che quasi non lo trovava, un astuccio vecchio con dentro un violino che sembrava fatto ieri [...].²⁷⁴

I cinquantasei violini raccolti “fuori Italia” a cui si riferì erano quelli appartenenti a un progetto collezionista di eco internazionale condotto da un certo Amnon Weinstein, famoso liutaio a Tel Aviv. Pare, anzi, da altra fonte, che fosse stato lo stesso Weinstein a suggerire a Carutti di cercare un violino con la Stella di David in Piemonte, «dove circola[va] voce dell'esistenza di un

²⁷⁰ Angela Krumpfen, *Il violinista di Schindler. Storia di un'amicizia*, Periodici San Paolo, Milano 2013, pp. 46.

²⁷¹ Carlo Alberto Carutti, *L'ultimo testimone*, op. cit., p. 7.

²⁷² *A ore 12 Carlo Alberto Carutti e il violino della Shoah*, Cremona 1tv, 2016, <https://www.youtube.com/watch?v=LsmgBePvLvw&t=182s&pp=ygUpY2FybG8gYWxiZXJ0byBjYXJ1dHRpIHZpb2xpbm8gZGVsbGEgc2hvYWg%3D>

²⁷³ *Ibidem*.

²⁷⁴ *Ibidem*.

violino venuto dai lager».²⁷⁵ Quel che affiora da tali premesse, è che Carutti cercava- e anche piuttosto “disperatamente” - un’occasione che potesse portare ulteriore prestigio alla sua collezione. Weinstein era famoso in tutto il mondo per la sua bottega a Tel Aviv che dagli anni Novanta conduceva il progetto di portata internazionale dei “Violini della Speranza”, una collezione di strumenti ad arco, violini in particolare, con presunti legami a ghetti e campi di concentramento. Con il figlio Avshalom, dagli anni Novanta, aveva iniziato a collezionare strumenti che sopravvissuti o parenti portavano in liuteria.²⁷⁶

Si trattava in realtà allora, effettivamente, di circa cinquanta (numero vicino alla stima di Carutti, oggi invece ottantotto) strumenti ad arco, tredici (dodici violini e un violoncello) dei quali arrivarono in Italia il 27 gennaio 2014, anno in conclusione del quale Carutti avrebbe scoperto il suo violino. In occasione di questa Giornata della Memoria, i violini suonarono sul palco dell’Auditorium Parco della Musica di Roma, suonati in concerto dai giovani allievi della JuniOrchestra dell’Accademia Santa Cecilia.²⁷⁷ Carutti avrebbe verosimilmente potuto restare al corrente dell’evento, anche se che l’abbia fatto o no, è poco rilevante. Il progetto di Weinstein aveva già un’ampia eco mediatica internazionale. Osservando il catalogo dei violini posseduti da Weinstein, sorprende la quantità consistente di strumenti simili a quello attribuito a Eva Maria, con la stella di David intarsiata sul dorso. Molti di questi hanno dubbie provenienze, ma la stella è ciò che dovrebbe garantirne l’identità ebraica, sfidando ogni incertezza. Uno in particolare, un violino attribuito a un certo sopravvissuto ebreo Bielski, colpisce per l’incredibile somiglianza al violino di Carutti, non solo per la stella di David dorsale, ma anche per il filamento tutto intorno alla sagoma lignea del violino. Una coincidenza? I dubbi si infittiscono quando si legge la descrizione di Weinstein del violino: innanzitutto l’anno di produzione sarebbe simile, 1870. Poi, un’ulteriore informazione specifica che il proprietario di questo violino sarebbe stato un giovane ragazzo:

It was quite common to young children to play violins, as told by I.L. Peretz, the Yiddish writer, who wrote in one of his short stories that one could tell how many boys were in a Jewish family-by counting the number of violins hanging on the wall.²⁷⁸

²⁷⁵ Andrea Faini, *Il violino della Shoah suonerà a Brescia. La sua storia somiglia a un romanzo giallo*, in «Giornale di Brescia», 27 gennaio 2016, pp. 34.

²⁷⁶ Per il sito ufficiale del progetto “Violins of Hope” di Amon Weinstein, rimando al seguente link: <https://www.violins-of-hope.com/>

²⁷⁷ Rimando al seguente link: <https://www.memoriainscena.it/i-violini-della-speranza/> ; Carla Toffoletti, *I violini della Speranza*, in «Rai News», 2014.

²⁷⁸ “The Violins”, in sito ufficiale “Violins of Hope”, op. cit.

La descrizione continua:

This is probably the reason why so many klezmer instruments were decorated with the most known Jewish symbol- a Star of David. Most klezmer violins were cheap, made in Czechoslovakia or Germany, in shops that specialized in making ornamented violins.²⁷⁹

Al di là della generalizzazione che legherebbe la presenza di stelle di David decorate sui violini e la necessità proverbiale nelle famiglie ebraiche di mostrarli appesi in casa, per fare contare i propri membri, cosa ovviamente non storicamente fondata, la provenienza di questi violini stabilita da Amnon sarebbero officine liutaie in area ex cecoslovacca e tedesca, e soprattutto sarebbero stati violini «economici». Anche un altro violino della collezione, attribuito ad Abraham Davidowitz, ebreo che si era salvato nel 1939 scappando dalla Russia alla Polonia. Davidowitz sarebbe andato a lavorare in Germania in uno dei campi profughi che ospitava esuli in attesa del loro destino. Qui avrebbe incontrato un anziano sopravvissuto che gli avrebbe venduto il proprio violino. Davidowitz lo avrebbe tenuto per fare un'opera di bene all'anziano, bisognoso di denaro, ma allo stesso tempo per farlo suonare a suo figlio, Freddie. Sarebbe stato Freddie a donare alla collezione di Weinstein lo strumento. Il violino sarebbe per la collezione uno strumento «di grande valore simbolico, ma di nessun pregio dal punto di vista musicale. È infatti una contraffazione di un marchio molto rinomato all'epoca, J.B. Schweitzer, riprodotto in una liuteria della Sassonia o del Tirolo.»²⁸⁰

Alcuni dei violini sarebbero di verosimile provenienza da queste officine tedesche e tirolesi. Effettivamente, da circa trecentocinquanta anni, uno dei maggiori centri liutari in Europa e nel mondo è concentrato nella regione del Vogtland, non a caso autoproclamatosi l'«angolo musicale» dell'Europa del nord. L'attività artigianale risalirebbe alla seconda metà del Seicento, quando alcuni liutai qualificati boemi si sarebbero trasferiti come rifugiati religiosi in quelle aree. Nella prima fase produttiva dell'officina liutaria del Vogtland, alcuni liutai indipendenti avevano iniziato ad applicarsi individualmente nella realizzazione di violini e violoncelli. I modelli a cui si applicavano erano modelli liutari superiori e di marchi esteri prestigiosi, tra cui il famoso Stradivari.²⁸¹ La produzione di violini rimase appannaggio quasi esclusivo di vaste regioni e località, quali il Tirolo, l'Italia del Nord, Salisburgo e la Boemia. Il cuore pulsante delle officine delle Vogtland diventò Markneukirchen. Il commercio che si sviluppò attorno a questa produzione raggiunse proporzioni inaspettate: gli strumenti vennero venduti in Svizzera,

²⁷⁹ *Ibidem*.

²⁸⁰ Guido Mariani, *I violini dell'Olocausto*, in «Il Manifesto», 2020.

²⁸¹ Walter Korneder, *The Amadeus Book of the Violin. Construction, History and Music*, Amadeus Press, 2010, pp. 161.

Tirolo, Francia, Olanda, Inghilterra, Germania, Danimarca, Norvegia, Svezia, Russia, Polonia e così via. Vendite consistenti riguardarono poi la Spagna, il Portogallo, la Turchia e persino l'America. Tra le caratteristiche principali di questi strumenti era l'economicità dei prodotti, oltre alla loro intrinseca artisticità. Soprattutto gli strumenti cordofoni, erano caratterizzati da decorazioni artistiche, come inserti in madreperla e disegni. Dina Gold, giornalista, scrisse recentemente per *Moment*, rivista ebraica, un articolo intitolato «The Stars of David that Aren't» portando una nuova attenzione sul tema.²⁸²

Gold cita i risultati di diverse ricerche svolte in ambito musicologico e storico. A essere incriminati sono proprio gli strumenti “stellati” in circolazione, come quelli di Weinstein, il cui simbolo riconoscibile è proprio la stella di David, che non solo, nell'ottica dei venditori, li attribuirebbe a una sicura identità ebraica, ma anche sicuramente all'Olocausto. «I've never seen evidence that associates violins decorated with mother-of-pearl six-pointed stars with Jewish musicians, either historically or in the Nazi ghettos and camp», avrebbe sostenuto Bret Werb, citato da Gold e musicologo presso l'United States Holocaust Memorial Museum di Washington. Ma da dove sarebbero arrivati allora, con quelle decorazioni? La risposta che Gold dà nell'articolo è che i violini provengano dalle officine liutarie del Vogtland, effettivamente caratterizzate da decorazioni simili nella loro particolarità. Le città cruciali per questo “angolo musicale” sarebbero proprio Markneukirchen, in Sassonia e Luby, città della Repubblica Ceca. Enrico Weller, storico studioso della produzione liutaria della sede di Markeukirchen, il cui ruolo configurò nel tempo come parte terminale della catena di produzione, come centro di affari e di esportazione per l'industria, assicurò che non vi fosse nessun legame certo tra violini con la stella di David, ma che questi fossero solamente dettagli decorativi di un design proveniente da una casa liutaia di fama internazionale e stanziata nella regione del Vogtland. Concluse che quelle stelle fossero per lo più dettagli estetici, ottenuti mediante l'associazione di due triangoli sovrapposti, ma senza legame alcuno con la cultura ebraica.

La stella, peraltro, come notato da Oren Baruch Stier, avrebbe guadagnato un ruolo importante come simbolo del giudaismo e soprattutto del movimento sionista, ma «non rappresentò o rievocò effettivamente nessun'idea o evento specificatamente ebraico».²⁸³ Il fatto che molti degli strumenti, soprattutto quelli con la stella di Davide intarsiata, provenienti dalla collezione di Weinstein, provenissero verosimilmente dalle officine di quell'area geografica, era stato evidentemente già dichiarato da Weinstein stesso. Il fatto che il violino di

²⁸² Dina Gold, *The Stars of David That Aren't*, in «*Moment Magazine*», 2021.

²⁸³ Oren Baruch Stier, *Holocaust Icons* op. cit., pp. 23.

Carutti assomigli così tanto in fattura rispetto a molti dei violini di Weinstein fa dubitare della sua reale provenienza parigina di alto marchio, facendo pensare piuttosto a un violino direttamente lavorato in una delle fabbriche tedesche, esattamente come i suoi “collegi” della collezione israeliana. D'altronde, resta dubbio il cartiglio stesso, che dovrebbe attestare la provenienza dello strumento. Per prima cosa, la ricostruzione di Carutti stabilì che Eva Maria avrebbe passato clandestinamente il cartiglio del suo violino al fratello, da Birkenau a Monowitz, e che Enzo glielo avrebbe restituito con la sua piccola composizione e la scritta *Der Musik Macht Frei*. Ma come sarebbe stato possibile estrarre e staccare l'etichetta dallo strumento? Qualcosa di decisamente difficile da credere. Per di più, l'attestazione di provenienza del cartiglio è dubbia. Il nome del liutaio di provenienza è «C.N. Collin Mézin», ovvero Charles Jean Baptiste Collin Mézin, famoso liutaio francese nativo di Mirecourt e attivo a Parigi. Accanto al nome del liutaio, e al luogo di provenienza, nessuna data di realizzazione è menzionata. La stessa ricostruzione, sia per come riportata da Carutti nel suo libro, sia per come riportata sui quotidiani che ne hanno diffuso la leggenda, pecca di grave incompletezza proprio nel definire la provenienza temporale del violino. La datazione fu invece approssimativa: si parlò di Collin Mézin «della seconda metà dell'Ottocento», arco temporale che corrisponde all'attività del padre Charles Jean Baptiste a Parigi. Si sa che le pratiche di contraffazione e falsificazione sono una prassi purtroppo ormai diffusa negli strumenti musicali, riguardando in maggior misura gli strumenti cordofoni e aerofoni, che rispetto a quelli idiofoni e membranofoni, sono quelli oggetto di richieste più diffuse, e concepiti quasi più come opere d'arte e oggetti artistici da collezione come strumenti utili, pratici. La falsificazione ha potuto prosperare in queste condizioni preliminari fondamentali, dunque: il mercato che si è creato attorno agli strumenti di marchi rinomati, che ha conferito loro nel tempo un valore tecnico, storico, artistico e finanziario, e allo stesso tempo la limitatezza della loro reperibilità, per ragioni economiche o per scarsità degli esemplari sopravvissuti. Tecniche fraudolente hanno dunque riguardato grandi marchi, in virtù e a causa delle loro qualità tecnico-sonore e del pregio artistico.²⁸⁴

«Reliquie di un incomprensibile martirio, le loro casse armoniche vibrano di memoria», così erano stati accolti i violini della Speranza di Weinstein dalla rivista cattolica *L'Avvenire*, non appena arrivati in Italia, nel 2014.²⁸⁵ La giornalista Viviana Kasam, una delle ideatrici

²⁸⁴ Tesi di dottorato di Alessandro Restelli, *La falsificazione di strumenti musicali. Un'indagine storico-critica*, Università degli studi di Milano, 2012/2013.

²⁸⁵ Alessandro Beltrami, *Il caso. Suonare il violino dopo Auschwitz*, in «Avvenire», 2014.

dell'evento, avrebbe sottolineato in maniera interessante il ruolo testimoniale di questi strumenti:

Della Shoah abbiamo le immagini ma non la voce. Lo yiddish, la lingua parlata da 11 milioni di ebrei nell'Europa dell'Est, è stata cancellata da un giorno all'altro. Ci rimangono le voci di questi violini.²⁸⁶

I violini erano concepiti come testimonianza corale di un'ebraicità ideale, rappresentata metonimicamente dagli ebrei "per eccellenza", il popolo storicamente sterminato, quello dell'Europa dell'Est, e parlante lo *yiddish*. Gli strumenti venivano personificati, potevano parlare, cantare, gemere. Il legame tra il violino e la cultura ebraica è un altro nodo su cui è opportuno riflettere, un vero *topos* letterario e culturale dalla pubblicazione di *On the Fiddle* di Scholem Aleichem, operetta in lingua yiddish e destinata al teatro yiddish newyorkese. Perché senza dubbio fondamentale per, esattamente come il violino suonato da Stempenyu nella commedia yiddish di Aleichem. Stempenyu è un violinista errante da uno shtetl all'altro, impiegando la sua abilità musicale soprattutto nei matrimoni e in altre cerimonie. Le sue abilità di esecutori sono rappresentate con una certa enfasi: con in il suo violino, sa emozionare come pochi altri. Ed è anche una minaccia per gli altri uomini negli shtetl, perché sa come conquistare, con la sua musica, le donne. Infatti, Rockele, giovane violinista angustata dalla propria infelicità sentimentale con un marito assente e distratto, si innamorerà immediatamente di Stempenyu, che la saprà sedurre attraverso il suono del suo violino. L'enfasi sull'emozione sonora procurata dal violino rende Stempenyu, come notato da Walden, un moderno Orfeo, capace di attrarre a sé non solo la sua Euridice, ma anche le forze della natura, tra cui le «fiere selvagge». Questa concezione -incantatrice- della musica, a sua volta ispirata al modello di Orfeo, è visibile anche nei quadri di Chagall degli anni '20, dove accanto ai violinisti erranti, si notano anche cittadini residenti negli shtetl e animali, evidentemente catturati dal suono del violino.²⁸⁷

The moon and the stars, the tender, fresh air, all nature with all its creatures seemed to awaken from their nap and arise instantly, in order to hear what manner of song this was in the middle of the night. [...] s one of a kind in the world, a fiddler who had so high a soul, so bright a heart. People treated him badly, and he got lost in the woods and played for the wild animals [...] and when the wild animals heard him play, they were no longer wild.²⁸⁸

²⁸⁶ *Ibidem*.

²⁸⁷ *Ivi*, pp. 131.

²⁸⁸ *Ivi*, pp. 94 e 103.

La somiglianza tra Stempenyu e Paganini è anche in questo caso profonda, anche se vagamente umoristica. Il suo violino procura “pianti di folla” nel pubblico, come una certa mitologia letteraria e culturale avrebbe raccontato di Paganini, rendendolo un essere quasi demoniaco, un moderno Faust.

[...] the heart becomes are always deeply moved by his expressive playing: when one hears him play, 'the heart becomes full [...] and tears well up in the eyes. Jews sigh, Jews moan, Jews weep.²⁸⁹

La cosa a mio avviso più interessante di questo racconto, era l’analogia tra il violino e una persona umana, parlante. La capacità di Stempenyu risiedeva soprattutto nel fare «parlare, argomentare, cantare e con lamento, in una maniera ebraica, fortemente, con un grido proveniente dagli abissi del cuore, dall’anima». Era come se il violino parlasse, in Yiddish ovviamente. Esso aveva una voce simile a quella umana, e questo era un elemento fondamentale per ottenere la vulnerabilità emozionale del pubblico che lo ascoltava. Riporto questi passi:

[Stempenyu] used to grab the fiddle and make one stroke with the bow ... no more, and it would already begin to speak. But how, do you think, did it speak? Really, with words, with a tongue, as if it were a living person! Speaking, arguing, singing with lament, in a Jewish manner, forcefully, with an outcry from the depths of the heart, from the soul.²⁹⁰

La fine era tragica. Il marito di Rockele colse in flagrante la moglie e Stempenyu durante un bacio e la donna, arrendendosi all’idea di aver violato per sempre la propria rispettabilità sociale, si annega in un fiume. Stempenyu, dopo aver tentato invano di salvarla, impazzisce e mentre riporta il corpo morto della donna a riva, brandisce aggressivamente il proprio violino urlando. In questo senso, il violino rappresenta sia la propria identità personale, sia la causa ultima della propria rovina e, come nota Walden, « [...] is both the instrument of Jewish authentic self-expression and the symbol of the shtetl' s hardships and the suffering of its residents. »²⁹¹ Nel 1971, il tema del violinista sul tetto dello shtetl era tornato in auge con il famoso film musical *The Fiddler on the Roof* (Il violinista sul tetto) diretto da Norway Jewison.

La connessione insistita tra le voci di questi violini e lo yiddish scomparso, pervadeva l’intera retorica del progetto di Weinstein. Erano violini progettati per dare nome a quell’ebraicità scomparsa, legati intimamente alla morte, esattamente come i primi fonografi che catturavano, tra fine Ottocento e inizio Novecento, le canzoni yiddish dai ghetti e dai campi,

²⁸⁹ *Ibidem*.

²⁹⁰ *Ivi*, pp. 95.

²⁹¹ *Ivi*, pp. 105.

per preservarne la memoria. Molti di questi, violini «poveri e popolari»²⁹², con la presunta stella di David sul dorso, pur in assenza di informazioni precise sui propri possessori, rimandavano secondo Weinstein ai tradizionali *klezmerin* dell'Europa orientale, che esattamente come Stempenyu, erano famosi per suonare ai matrimoni ebraici, e ad altre cerimonie. Sulla base di un copione analogo, la maestra Romano mi aveva informata che la stella del suo violino era chiaro indizio di identità ebraica, ma in particolare di quello specifico settore di violinisti ebrei qualificati tipici dell'Europa orientale. «Il violino è stato uno degli strumenti principali della musica klezmer...ha presente i quadri di Chagall?», mi aveva detto. Nella sua mente era radicato un profondo immaginario simbolico riguardo a quella cultura musicale, tanto che nel proprio repertorio commemorativo ha la famosa colonna sonora di John Bock del film *Fiddler On the Roof*, dal film di Norway. Chi meglio di lei, una musicista specializzata in repertorio klezmer, avrebbe potuto farsi portavoce di quella memoria? Varrebbe la pena, dunque, di interrogare il violino alla luce anche di questa memoria. Ma perché in Italia, un luogo apparentemente così distante dal mondo ebraico dell'Europa orientale, questa memoria avente almeno marginalmente a che farci, ha attecchito così bene? Perché degli strumenti parlanti l'Yiddish ebbero così successo anche da noi?

Francesco Spagnolo nel 2001 dedicò un suo studio, dal titolo *Il violinista che cade dal tetto. L'Italia nel revival della musica klezmer*, a quello che definiva il *revival klezmer* che sul finire degli anni Settanta, raggiunse proporzioni considerevoli in Nord America prima e in Europa dopo. Festival specializzati, case discografiche, rassegne e concerti prestigiosi contrassegnarono questa nuova era musicale, tutta basata sulla preservazione di un'“ebraicità” proveniente dall'Europa orientale. In maniera indirettamente proporzionale a questo *boom* memoriale, Spagnolo notava i desolanti esiti di una ricerca accademica solo in lieve fase di sviluppo, ma molto a rilento.

Intorno a questo fenomeno, sempre più diffuso e sempre più centrale nella comune percezione dell'identità ebraica, si sono sviluppate tensioni creative, aspettative di rinascita culturale, ansie di riparazione storica, e sincretismi spirituali di vario segno. Eppure la conoscenza del genere musicale klezmer, delle sue origini e degli attuali sviluppi, è ancora agli esordi.²⁹³

La stessa ricerca di Spagnolo era stata una “luce nella tenebra”, prendendo quasi casualmente avvio da una conversazione accademica nel corso del convegno «Dall'Europa all'America, e

²⁹² *Ibidem*.

²⁹³ Francesco Spagnolo, *Se il violinista cade dal tetto...L'Italia nel “revival” della musica klezmer*, in «Rivista Italiana di Musicologia», Vol. 36, No. 1, 2001, pp. 85.

ritorno. Cultura yiddish, musica klezmer e mondo moderno» all'Università Roma Tor Vergata nel 1998, curato da Eléna Mortara, la quale avrebbe richiesto esplicitamente al musicologo una trascrizione. Moshe Beregovsky era stato il primo studioso di cultura musicale *klemzer*, ma i suoi studi si interruppero con la Seconda Guerra Mondiale, siccome «la shoah prima e lo stalinismo poi resero impossibile conferire continuità alla ricerca».²⁹⁴

La categoria “klezmerologica”, è, come notò Spagnolo, una categoria essenzialmente «merceologica», siccome è del tutto spogliata, in questo suo revival, da qualsiasi dimensione o intenzione storicizzante. Piuttosto, oggi per musica klezmer si intende un insieme vario, sincretico di generi musicali, che vanno dalle canzoni yiddish registrate dai fonografi all'indomani della Shoah, alle vecchie incisioni dei cantanti aschenaziti, alla musica giudeo-spagnola sino al moderno pop israeliano. Un sincretismo evidente, che si appropria indebitamente, dunque, dell'aggettivo klezmer come rassicurante etichetta. La musica klezmer è anche sinonimo ormai di «povera» e di «canto esiliato», connessa metonimicamente al canto e alla lingua yiddish, agli *shtetlelak* e ai suoi violinisti errabondi, simili a quelli dei quadri di Chagall. Per di più, tale musica diventa la musica ebraica per eccellenza, riferendosi inevitabilmente a un'idea di «ebraicità *tout court*». La New York già destinazione degli assoli virtuosistici di Stempenyu di Aleichem ritorna. La città americana fu il primo e grande laboratorio di riscoperta e rielaborazione della musica klezmer, il trampolino di lancio per la sua diffusione a livello mondiale. L'aggettivo klemzer non era usato diffusamente prima degli anni Settanta, quando Walter Zev Feldman, capostipite della via statunitense a quel genere musicale, coniò definitivamente l'etichetta «*klezmer music*», prendendola in prestito da quella versione yiddish della «*klezmerische musik*» adottata per la prima volta negli anni Trenta da Beregovski.²⁹⁵ Klezmer era un termine unito dalla fusione tra *kli*, “strumento”, e *zemer*, “canto” e questo enfatizzava evidentemente l'importanza della “voce umana” come unità di misura ideale per qualsiasi attività strumentale. La memoria klezmer in America rimase sepolta fino almeno alla fine degli anni Settanta, dopo la seconda ondata di immigrazione.

La seconda parte dell'articolo di Spagnolo segnalava una consistente radicamento della cultura, musicale in particolare, klezmer in Italia.

In taluni contesti- scrisse Spagnolo- la produzione culturale europea etichettata come ‘musica klezmer’ (o ‘cultura yiddish’, morta e resuscitata) arriva a riassumere, o addirittura a sostituire *tout-court*, l'effettiva realtà della vita ebraica. Il caso più tipico da questo punto di vista è rappresentato

²⁹⁴ *Ivi*, pp. 87.

²⁹⁵ *Ivi*, pp. 90.

dall'Italia, paese che mai vide i *klezmerim* attivi nel loro originario contesto tradizionale, e che negli ultimi anni è testimone di una straordinaria insorgenza del klezmer, accompagnata a un più vasto interesse per la cultura e la storia degli ebrei.²⁹⁶

Questa memoria klezmer italiana, pur non essendo i klezmerin storicamente operativi sul nostro territorio, venne filtrata soprattutto attraverso la figura di Moni Ovadia. Ovadia, nato in Bulgaria da famiglia ebrea sefardita e milanese d'adozione, attore, uomo di teatro, cabarettista, fu il grande "scopritore" italiano della lingua yiddish e in generale del canto popolare italiano, grazie alla vicinanza professionale all'etnomusicologo Roberto Leydi e ad Hana Roth, cantante e attrice a sua volta in contatto con Leo Levi, etnomusicologo italo-israeliano che nel corso degli anni Cinquanta e Sessanta si era occupato della registrazione del repertorio sinagogale israeliano. L'approccio filologico alla musica klezmer, per come originariamente svolta dai klezmerin, fu da sempre volutamente assente in Ovadia. Nessun materiale tratto direttamente da fonti tradizionali, ma solo calchi dal revival yiddish e klezmer americano. A partire da quella fortunata riscoperta musicale di Ovadia, Spagnolo rilevò l'avvio in Italia di una certa «klezmermania».

²⁹⁶ *Ivi*, pp. 112.

III

Il Violino della Shoah: usi pubblici e analogie storiche

1. Una «fiaccola della memoria»

Il 28 gennaio 2015, nella duplice quanto significativa occasione del Giorno della Memoria e del trecentesimo anniversario della nascita del violino Stradivari²⁹⁷, il “violino di Auschwitz” fece la sua prima apparizione pubblica a Cremona, insieme al già menzionato mandolino attribuito alla Prima Guerra mondiale, nella Sala della Camerata di casa Elisa Maria. Non a caso, il giorno prima di essere installati nella collezione *Le stanze per la musica* del museo civico “Ala Ponzone”, i due strumenti furono presentati al pubblico dal collezionista Carlo Alberto Carutti, dal sindaco di Cremona Gianluca Galimberti e persino dall’allora ministro della cultura Dario Franceschini.²⁹⁸

Il violino venne raccontato come un «sopravvissuto ad Auschwitz», una nuova «fiaccola della memoria»²⁹⁹, capace, con la sua voce, di tenere acceso il ricordo della Shoah, dopo decenni di «silenzio»³⁰⁰. Se ne sottolineò, dunque, una sorta di rito di passaggio da uno stato di quiescenza a un nuovo statuto testimoniale, attraverso fasi precise, come il rinvenimento in circostanze misteriose presso un anonimo antiquario torinese, e la traslazione da una città all’altra, quest’ultima decisamente importante dal punto di vista simbolico. Qualcosa di simile accadeva con le reliquie tardoantiche: anche quelle rimanevano silenti per lunghi periodi, aspettando solo i costruttori della loro memoria, e nuove comunità di fedeli pronte ad accoglierle. Lo stesso pomposo rituale con cui il violino entrò ufficialmente a fare parte di quella nuova comunità rimandava non troppo vagamente alle sfarzose cerimonie di installazione od ostensione delle reliquie cristiane: oggetti esibiti e spettacolarizzati come centri

²⁹⁷ Proprio per quell’occasione il “violino della Shoah” venne suonato durante la visita del ministro alla città, conclusasi con un concerto del violino Stradivari. Diversi furono gli articoli pubblicati in occasione dell’evento tra cui: Federica Gullace, *Stradivari compie 300 anni: il ministro Franceschini a Cremona per festeggiare il violino*, «Fanpage», 28 gennaio 2015; *Buon compleanno Stradivari: il prestigioso violino compie 300 anni*, «Il Giorno» 6 giugno 2015; *Il violino di Stradivari ha 300 anni: compleanno con il ministro Franceschini*, «QuotidianoNazionale», 26 gennaio 2015.

²⁹⁸ “Giorno della Memoria”, numerose iniziative anche a Cremona, «Cremona In Comune», 22 gennaio 2015.

²⁹⁹ Fabio Larovere, *Quel violino riemerso dalla notte di Auschwitz*, «Corriere della Sera», 27 gennaio 2016, p. 11; Gigi Romani, *Cremona. Risuonano gli strumenti sopravvissuti alle guerre*, «La Provincia Cremona», 29 gennaio 2015; *Cremona celebra il “Giorno della Memoria” per non dimenticare*, «Il Mondo Padano», 23 gennaio 2015.

³⁰⁰ *Ibidem*.

di prestigio spirituale e politico³⁰¹, arricchivano le comunità d'adozione, e venivano di conseguenza acclamati con pubblico entusiasmo. Non a caso, il ministro Franceschini volle sottolineare con una certa enfasi il prestigio ulteriore che il violino avrebbe assicurato a «una città che sta[va] [già] rafforzando la sua vocazione culturale attorno alla musica e alla liuteria».³⁰²

Allo stesso tempo, in maniera analoga a quanto accadeva con le reliquie tardoantiche, il violino venne accompagnato da intensi discorsi ideologici, di remissione e rafforzamento della morale, di auspicio per un futuro migliore, di pace e concordia, per la comunità ospitante. Diventava, perciò, un ottimo intermediatore tra il passato e i bisogni del presente e del futuro. Come notava con felice metafora Freeman a proposito del ruolo politico delle reliquie cristiane nel mondo tardoantico, «i santuari [dove venivano collocate] fungevano anche da rifugi sociali: la loro aura di santità e di luoghi di guarigione li rendeva dei porti in un mondo violento e disintegrato.»³⁰³ Vale la pena di riportare, a questo proposito, alcune parole che il sindaco di Cremona Galimberti pronunciò in quell'occasione, significative a proposito di come il violino si sia configurato, sin da subito, come un nuovo simbolo identitario e un protettore della fisionomia sociale e culturale della città ospitante:

Ci sono momenti nella storia di una città in cui alcune questioni diventano davvero simboliche. Oggi si è qua a raccontarsi questo, un'unità del paese, un'unità delle istituzioni, insieme, tutti insieme per costruire una nuova città della convivenza [...]. La cultura, come volano di sviluppo, salva tutto il paese e la cultura è il respiro di questa città, la città della pace, città della convivenza, a partire dal suono di questo violino.³⁰⁴

La nuova reliquia veniva anche accompagnata da un'intensa narrazione della sua storia originaria, che il ministro Franceschini non mancò di commentare con entusiasmo. Riporto alcune sue parole significative:

È un'emozione ascoltare una musica struggente non soltanto da un bellissimo violino, ma da un violino che ha attraversato la storia del Novecento. *Immaginare* questa ragazza che l'ha portato custodito in un vagone verso Auschwitz e poi l'ha consegnato prima di morire a suo fratello e poi questo violino che ha attraversato i decenni fino ad arrivare a Cremona è davvero una cosa bellissima, struggente. È un modo fortissimo per ricordare la Shoah

³⁰¹ Charles Freeman, *Sacre reliquie. Dalle origini del cristianesimo alla Controriforma*, Einaudi, Torino 2012, pp. 18.

³⁰² Francesco Pavesi, *Franceschini: 'Una città che rafforza la sua vocazione culturale'*, in «La Provincia. Cremona», 26 gennaio 2015.

³⁰³ C. Freeman, *op. cit.*, pp. 62.

³⁰⁴ Gianluca Galimberti, *Violino Shoah, teatro e Museo del Violino: Ministro Franceschini a Cremona*, 26 gennaio 2015: <https://www.youtube.com/watch?v=8iAQ96EUglw&pp=ygUaZnJhbmNlc2NoaW5pIHZpb2xpbm8gc2hvYWg%3D>.

e per fare capire le emozioni ai ragazzi, ai giovani, *molto più di tante immagini o di tanti racconti.*³⁰⁵

Anche l'ingegner Carutti lo presentava analogamente, enfatizzando la felicità di una narrazione che nonostante fosse calata nell'universo concentrazionario, si configurava, secondo lui, prima di tutto come una storia di affetti familiari e di speranza.

è un momento di gioia, non di tristezza [...] la mia *immaginazione* mi fa pensare a due fratelli che si volevano enormemente bene. Ti puoi *immaginare* due persone che si trovano in questa bufera e che si trovano bene?³⁰⁶

La retorica dominante con cui veniva presentato il violino era, dunque, di tipo genericamente resistenziale, improntata sulla diffusione di valori umanitari quali l'affetto familiare e la spinta all'autoconservazione della vita. Dai tardi anni '80 in poi, il linguaggio della Resistenza in Italia aveva subito uno slittamento significativo da una resistenza intesa nella sua accezione più politica, come parte di una lotta con il -nazifascismo-, a una resistenza dal significato più lato, depoliticizzato, come resistenza generica dello spirito umano:³⁰⁷ il violino rientrava decisamente nell'alveo di questa retorica, di una generica "lotta per la sopravvivenza". Venne acclamato prima di tutto, infatti, come un «inno alla vita»,³⁰⁸ trascendendo la complessità storica a cui rimandava, in una prospettiva universalista, ovvero di valori morali comuni. Il paradigma antifascista lasciava il posto, dunque, all'enfasi verso un più generico spirito umanitario e universale, che avrebbe permesso al pubblico di empatizzare più agevolmente con le vittime. Questo avrebbe permesso, allo stesso tempo, di non ragionare sulle proprie colpe e complicità nello sterminio.³⁰⁹

Ho voluto fare notare, attraverso la mia aggiunta arbitraria del corsivo, la ripetizione insistente delle parole "immaginare" e "immaginazione". Il violino avrebbe permesso a chi lo guardava ma soprattutto a chi lo ascoltava, di poter immaginare quella realtà. È in questo caso cruciale la questione del potere di immaginazione che i costruttori della sua memoria vogliono conferire a questo strumento, sin dal momento della sua presentazione al pubblico cremonese.

è questo uno strumento che dovrà 'viaggiare molto' perché grazie alle sue note, chi le ascolterà, *vedrà le immagini della tragedia* che hanno affrontato i due fratelli che ne erano i proprietari, prima Eva Maria, quindi Enzo. Per

³⁰⁵ *Ibidem*. Il corsivo è mio.

³⁰⁶ *Ibidem*.

³⁰⁷ Sulla crisi dell'antifascismo Cfr. almeno Sergio Luzzatto, *La crisi dell'antifascismo*, Einaudi, 2004.

³⁰⁸ Gianluca Galimberti, *Violino Shoah, teatro e Museo del Violino: Ministro Franceschini a Cremona*, 26 gennaio 2015: <https://www.youtube.com/watch?v=8iAQ96EUglw&pp=ygUaZnJhbmNlc2NoaW5pIHZpb2xpbm8gc2hvYWg%3D>.

³⁰⁹ Emiliano Perra, *Conflicts of Memory. The Reception of Holocaust Films and TV Programmes in Italy, 1945 to the Present*, Peter Lang, Berna 2010, pp. 149-154.

questo dobbiamo essere grati a questo grande collezionista che lo ha salvato e lo ha portato in questo luogo»³¹⁰

Queste affermazioni sembrano intendere, chiaramente, che, attraverso un'esperienza estetica ed emozionale come quella musicale, riusciamo a cogliere significati altrimenti inaccessibili: - molto più di tante immagini o di tanti racconti»³¹¹, come suggerisce il ministro. È come se la musica attivasse capacità di comprensione ed evocazione di quell'evento, assolutamente uniche, diverse da ogni altro mezzo tradizionale. In cosa consista questa unicità lo si vede però meglio con l'analisi del repertorio offerto in quell'occasione.

Il primo brano di repertorio previsto dalla serata fu la *Danza degli spiriti beati* dall'*Orfeo ed Euridice* (1762) di Christoph Willibald Gluck su libretto di Ranieri de' Calzabigi, un'opera paradigmatica di una rivoluzione settecentesca del melodramma italiano, volta a un rinnovato equilibrio di compenetrazione tra lo sviluppo drammatico del testo e la musica, che superava la tradizionale distinzione rigida dell'opera seria italiana tra recitativo e aria, ovvero tra una sezione più declamatoria con poco o nullo accompagnamento musicale, e una sezione cantata, emozionalmente parossistica. Nella sua prima comparsa pubblica, il violino rivelò immediatamente la sua funzione di reliquia, affidato alla violinista ucraina Anastasiya Petryshak, e affiancato sia da un piccolo organico cameristico, sia dalle voci dei tenori, Giovanni Maria Palma e Lorenzo Bonimi, del baritono Marco Granata e del basso, Luca Bauce. Questo organico rivelava un certo equilibrio tra parole e musica, che si configurava come schema necessario per attribuire e corroborare quel significato e quella funzione dell'oggetto violino, che altrimenti avrebbe perso la sua forza narrativa.³¹²

Il mito dell'Oltretomba per eccellenza rielaborato da Calzabigi aveva la particolarità di essere una sorta di rovesciamento a lieto fine del mito greco tragico, che prevedeva la separazione eterna dei due giovani amanti. Qualcosa di inatteso, visto il fine funesto dell'*Orfeo* classico, e dove, come osservato da Guido Paduano, al «trionfo che pareva definitivo del dolore» si sostituiva, come per improvviso ribaltamento il «trionfo realmente definitivo della gioia», e «sull'amarezza dell'amore due volte perduto esplose con i colori dell'assurdo una

³¹⁰ *L'omaggio del ministro Dario Franceschini a Cremona e al suo impegno per una rinascita culturale come volano di sviluppo*, «Comune di Cremona», 27 gennaio 2015. Il corsivo è mio.

³¹¹ Gianluca Galimberti, *Violino Shoah, teatro e Museo del Violino: Ministro Franceschini a Cremona*, 26 gennaio 2015: <https://www.youtube.com/watch?v=8iAQ96EUglw&pp=ygUaZnJhbmNlc2NoaW5pIHZpb2xpbm8gc2hvYWg%3D>.

³¹² Programma del concerto presente in: «*Giorno della Memoria*», numerose iniziative anche a Cremona, «Cremona In Comune», 22 gennaio 2015; Gigi Romani, *Cremona. Risuonano gli strumenti sopravvissuti alle guerre*, in «La Provincia Cremona», 29 gennaio 2015.

felicità abbacinante».³¹³ Contenuta nel quadro secondo del secondo atto, la scena vedeva Orfeo scendere negli Inferi, nei cosiddetti Campi Elisi, e contemplarvi le anime infernali mentre danzano con grazia, ammansite dalla dolcezza del suo canto e dal suono della sua lira, con cui il cantore è riuscito, inaspettatamente, a varcare le porte infernali. Qui gli Spiriti Beati danzano con grazia gioiosa, mentre Orfeo chiede loro di riavere Euridice e poterla riportare sulla terra. Il coro delle anime gli accorda questa possibilità, anche se non incondizionatamente. La condizione per cui Orfeo sarebbe potuto risalire agli Inferi con la propria amata, infatti, è nota

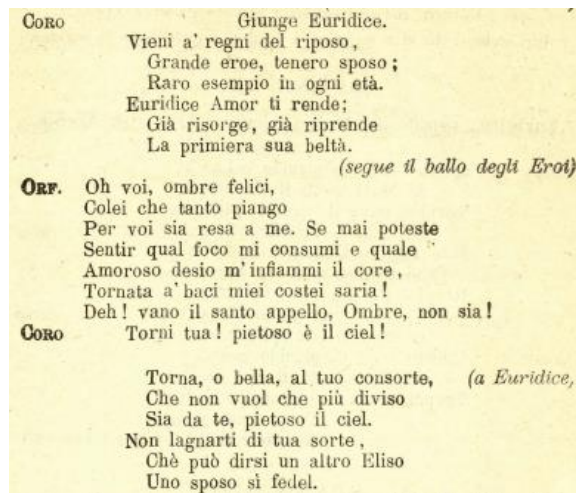


Figura 5.3 Ranieri De' Calzabici, *Orfeo ed Euridice*, Ricordi, Milano 1947, pp.12.

a tutti: il cantore non avrebbe dovuto voltarsi mai indietro, né verso la sua amata, né verso il fondo oscuro degli Inferi, se non prima di essere arrivati entrambi alla luce terrena, pena perdere Euridice una volta per tutte. Durante la risalita dall'Oltretomba, Orfeo riesce a mantenere la promessa, fino a quando, però, la tentazione di assicurarsi che Euridice sia davvero con lui, è tanta, e infrange la promessa. Euridice, dunque, muore una seconda volta. Tuttavia, il lieto fine di Calzabigi propone un *deus ex machina*, il dio Amore che salva l'unione tra i due e conduce Euridice una volta per tutte al suo amato.³¹⁴

Il tema dell'Oltretomba e della discesa agli inferi di Orfeo rivelava alcuni aspetti interessanti. Orfeo era diventato simbolo del poeta occidentale, ma anche dell'uso incantatorio della musica: la sua musica era in grado di ammansire le fiere, di risvegliare le energie naturali, e persino di placare l'implacabile, ovvero i temibili dei infernali come Ade e Persefone, o il mostro Cerbero, che vennero inaspettatamente ammansiti dal suono della sua lira e del suo canto. L'ulteriore elemento interessante era proprio questo: la musica non era separata dalla

³¹³ Guido Paduano, *La «Costanza di Orfeo»: sul lieto fine dell'Orfeo di Gluck*, in «Rivista Italiana di Musicologia», Vol. 14 No. 2, 1979, p. 351.

³¹⁴ Burton D. Fisher, *Gluck's Orfeo and Euridice*, Opera Journeys Publishing, 2008, p. 5; Ranieri De' Calzabici, *Orfeo ed Euridice*, Ricordi, Milano 1947.

parola. Orfeo suonava la lira, ma allo stesso tempo cantava. Musica e parole, dunque, erano in perfetta commistione tra loro. Questa duplice attività musicale aveva una funzione anestetica. Anestetizzando, per il tramite della sua emozione, gli animi e le menti, sovvertiva i rapporti gerarchici di potere. Senza di essa, Orfeo non sarebbe mai entrato negli Inferi, perché i potenti guardiani dell'Ade lo avrebbero ricacciato all'esterno, proibendogli il gesto ardito. Invece, la musica incantava, invertendo l'ordine del reale. Proprio grazie al potere incantatorio della sua lira e del suo canto, l'eroe era riuscito anche solo a poter tentare la più impossibile delle missioni: varcare la soglia tra l'umano e l'inumano, il mondo dei vivi e quello dei morti.

A patto di non guardare. Questa metafora ottica, che si esprimeva sotto forma di perentorio divieto a fissare direttamente con i propri occhi, è quantomai interessante: è una sorta di «imponente fatalità dell'«inimmaginabile»»³¹⁵. Gli occhi di Orfeo non potevano sfidare con lo sguardo diretto il fondo nero degli Inferi. Quel mondo rimaneva invisibile: il semidio poteva entrarvi, ma senza poter guardarlo direttamente. Era un orizzonte compiutamente irraggiungibile per lui. Eppure, la tentazione di guardarlo era direttamente proporzionale alla severità del divieto, e dunque pervicace. Orfeo non aveva resistito e si era girato a guardare dietro di lui, facendo morire per una seconda volta la sua amata Euridice. Questo sfondo già mitologico, e quindi in un certo senso ancestrale, dell'impossibilità fatale dello sguardo, inteso come sguardo diretto, non filtrato, veniva colto da Didi-Hubermann in parafrasi a Kracauer: Orfeo scendeva agli Inferi per salvare la cosa più impossibile e allo stesso tempo desiderabile da salvare, Euridice. Come sottolineato da Didi-Hubermann, questo era davvero impossibile, perché «l'immagine, come la storia, non resuscita nulla, non resuscita del tutto. Ma essa “redime”, salva un sapere, recita malgrado tutto, malgrado il poco in suo potere, la memoria dei tempi».³¹⁶

Il mito originale greco prevedeva un finale tragico: Orfeo non riusciva nel suo intento, e lui ed Euridice sarebbero rimasti separati per sempre. Quell'orizzonte irraggiungibile di salvare l'insalvabile veniva mantenuto intatto. Il libretto di Calzabigi, invece, sovvertiva la conseguenza funesta dello sguardo trasgressore di Orfeo: il cantore veniva quasi premiato per la trasgressione, e l'impossibile veniva reso una volta per tutte possibile. La scelta di questo brano non risulta quindi casuale, bensì metafora stessa della funzione attribuita al concerto. Il “violino della Shoah”, in quanto reliquia di quel passato era visto come la chiave per accedere all'inferno di Auschwitz, per riportare in vita direttamente i “sommersi”, usando la musica come

³¹⁵ G. Didi-Hubermann, *Immagini malgrado tutto*, op. cit., pp. 223.

³¹⁶ *Ivi*, pp. 219.

“modo gentile” per entrarvi. Questa è la risposta alle parole del ministro Franceschini, che aveva visto nella musica un potere unico, rispetto ad ogni altro mezzo per «ricordare la Shoah»³¹⁷, nella sua totalità. Allora questo discorso sembra dimostrare quanto ormai sia diffuso il desiderio di arrivare a quell’orizzonte irraggiungibile, di farlo senza destare troppo scandalo, rispettando, attraverso l’inganno delle emozioni, la sacralità ormai affermata di quell’evento.

L’eredità lasciata dal dibattito intellettuale sul tema dell’irrepresentabilità della Shoah si scatenò, come testimonia il libro di Georges Didi-Hubermann dalla metà degli anni ’80. Il suo magnifico contributo a quel dibattito, in *Immagini malgrado tutto*, partì da quattro fotografie scattate dai membri dei Sonderkommando nel 1944 ad Auschwitz Birkenau, definite come «immagini *malgrado tutto*», ovvero scattate *malgrado* l’impossibilità dell’inferno concentrazionario, malgrado i rischi di morte corsi, malgrado l’impossibilità definitiva di rappresentare completamente quell’evento, e malgrado gli usi, forse distorti, che ne avremmo potuto fare noi a posteriori. Didi-Hubermann non negava affatto che la Shoah fosse di per sé compiutamente irrepresentabile, ma quello che rifiutava era il divieto nichilista di provare a rappresentarla. Il tabù di immaginare la Shoah nasceva, diceva Didi-Hubermann, dall’approccio assolutizzante conferito alle immagini. Chi le vieta, è perché ne subisce potentemente, più di qualunque iconofilo convinto, il fascino.³¹⁸ E questo genera la presunzione che esse dicano tutto o niente. E dunque che noi dovremmo cercarvi e dovervi leggere “il tutto” metafisico.³¹⁹

Wajman, l’avversario intellettuale di Didi-Hubermann in questo dibattito, accusa con veemenza Didi-Hubermann di “feticizzazione”, o “idolatria cristiana”, di un eccessivo amore-cristiano- per le immagini, che sono per lui null’altro che *immagini-feticci*, da adorare senza spiragli di comprensione storica effettiva. «Non ci sono immagini della Shoah», è lo slogan feroce adottato dai paladini dell’irrepresentabile come Wajman. E questo presuppone una ritorsione su loro stessi dell’accusa di eccessiva “cristianizzazione”: la non rappresentabilità rende la Shoah qualcosa di unico, non-umano (ovvero ai limiti di quello che si può concepire come umano), un orizzonte mitico, quasi sacrale, intoccabile a posteriori. Allo stesso tempo, però, l’unico modo di poter avvicinarsi alla comprensione dell’evento è la parola umana, quella della testimonianza. Wajman assolve Claude Lanzmann nel suo film *Shoah*, come se avesse

³¹⁷ Gianluca Galimberti, *Violino Shoah, teatro e Museo del Violino: Ministro Franceschini a Cremona*, 26 gennaio 2015: <https://www.youtube.com/watch?v=8iAQ96EUglw&pp=ygUaZnJhbmNlc2NoaW5pIHZpb2xpbm8gc2hvYWg%3D>

³¹⁸ La storiografia sul potere delle immagini è corposa. Rimando almeno a: David Freedberg, *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure: reazioni e emozioni del pubblico*, Einaudi, Torino 2009.

³¹⁹ G. Didi-Hubermann, *op. cit.*, pp. 15-69.

avuto un merito “iconoclasta”, ovvero di negare ogni immagine di repertorio dell’orrore. In realtà, come nota Hubermann, Shoah non è per nulla un film “iconoclasta”, altrimenti perché Lanzmann avrebbe voluto fare un film sulla Shoah, se gli fosse importata solo la parola depurata da ogni immagine? I volti dei testimoni che vediamo sfilare in nove ore di film non sono forse immagini, a loro modo? Non danno forse un volto, residuo, a quell’evento? Tutto dipende, in effetti, dagli usi che delle immagini se ne vogliono fare.³²⁰

Tra le immagini malgrado tutto di Didi-Hubermann, vanno annoverate anche le canzoni yiddish dei primi raccoglitori, per esempio del ghetto di Varsavia, che testimoniavano lo sforzo pervicace di strappare a quell’inferno un solo lembo di sopravvivenza, per quanto parziale, di quell’evento. Anche il progetto di Boder andava necessariamente inserito nell’alveo di quei lembi di sopravvivenza strappati all’inferno dei ghetti e dei campi. Molti di questi volevano essere lembi di umanità, contro la disumanizzazione a cui quel mondo voleva destinare. E allo stesso tempo, quello significava strappare almeno un lembo di umanità. Eppure molti di questi sono rimasti resti sepolti, dimenticati, quando invece sarebbero fonti preziose per avvicinarci a quella realtà. Non sono e non pretendevano di essere icone metonimiche di una realtà, quanto piuttosto umili- anche se eloquenti nella loro singolarità- frammenti di un mondo sull’orlo dell’abisso.³²¹

L’uso commemorativo della musica attuale che almeno questo violino, da piccola spia, suggerisce, conferma un uso piuttosto assolutizzante di quelle fonti. Una lettura assolutizzante della musica, volta a ingannare lo sguardo: fare risuonare quelle canzoni, in maniera più problematizzata e contestualizzata, potrebbe essere un ottimo compromesso che possa unire i teorici della rappresentabilità e quelli dell’irrepresentabilità. La performatività apparentemente invisibile e impalpabile, per giunta “gentile” e carica emozionalmente, della musica aggirerebbe facilmente l’ostacolo delle critiche di *voyeurismo* che spesso sono state rivolte, anche in maniera esageratamente aggressiva, a certi prodotti culturali rappresentanti la Shoah, cinematografici, per esempio. Eppure, il rischio perennemente dietro l’angolo è quello di assolutizzare l’immagine-frammento, scambiandola e confondendola per il “tutto”. Non a caso, lo spettatore in questo primo evento del violino, attraverso la musica di Gluck riuscì ad immedesimarsi con Orfeo, in grado di parlare, senza guardare, non solo Euridice, metaforicamente rappresentante Eva Maria, ma prima di tutto tutte le anime beate, simbolo dei “sommersi” della Shoah. La musica, con la sua performatività ed invisibilità, sembra quindi

³²⁰ *Ivi*, pp. 73-188.

³²¹ S. Gilbert, *Buried Monuments*, *op. cit.*

permettere di superare il tema dell'irrepresentabilità, offrendosi come lo scudo usato da Perseo per combattere il mostro infernale Gorgone. Questa è la metafora usata da Hubermann, commentando Kracauer, per descrivere il necessario “*coraggio di conoscere*” per togliere la memoria della Shoah «dalla sua cappa di invisibilità». Perseo sarebbe stato inviato dalla dea Atena a sconfiggere la Gorgona Medusa, un mostro infernale che avrebbe pietrificato letteralmente coloro che la avrebbero fissata con lo sguardo. Atena avrebbe raccomandato a Perseo di affrontare Medusa, stando attento a non guardarla direttamente negli occhi, e consigliandogli l'astuzia di guardarne solo l'immagine riflessa nel suo scudo. Perseo, seguendo l'istruzione di Atena, avrebbe vinto la Gorgone proprio attraverso l'astuzia dell'immagine sullo scudo. Il mito illustrava metaforicamente la tensione bipolare tra l'impossibilità della compiuta comprensione dell'orrore reale e la nostra necessità tenace e urgente, *malgrado tutto*, di accedere a quella realtà occulta, sotterranea, direttamente inaccessibile. L'«immagine-scudo» descritta da Hubermann rende l'idea della nostra resistenza, spirituale, antropologica ed etica, ad accedere anche solo a qualche debole riflesso di un orrore che non ci è accessibile completamente, per limite costitutivo. «All'impotente fatalità dell'inizio (“non si può guardare in faccia la Medusa”) si sostituisce la risposta etica (“ebbene, affronterò comunque la Medusa, guardandola altrimenti”)», scrive Didi-Hubermann.³²²

È comunque evidente quanto, se la musica a seconda del suo repertorio e uso potrebbe far vedere delle immagini nel senso inteso da Didi-Hubermann, l'uso commemorativo del violino attraverso il mito orfico sembra puntare in una direzione opposta, vedendo nel violino una reliquia in grado di far conoscere, rispettandone l'irrepresentabilità, tutta la Shoah. Lo spettatore arriva quindi a rievocare Eva Maria, e tutti i “sommersi”, descritti da Primo Levi nel suo libro *I sommersi e i salvati*. La stessa Euridice è la sommersa per eccellenza. La voce dei sommersi è un altro nodo cruciale: Levi ne faceva i veri testimoni, i «testimoni integrali» dell'evento concentrazionario, perché erano coloro che avevano «toccato la Gorgone», e provato compiutamente l'opera di quello che alla fine era stato un *lager* di sterminio. Solo loro avrebbero potuto parlare, perché solo loro avevano “toccato il fondo”, diversamente dai sopravvissuti, meri «testimoni di terzi», pur con le migliori intenzioni. «Loro sono la regola, noi l'eccezione», scriveva Levi, non nascondendo il tormento di sentirsi solo un testimone depotenziato per sua stessa natura.³²³

³²² G. Didi-Hubermann, *op. cit.*, pp. 220-221.

³²³ Primo Levi, *I sommersi e i salvati*, Einaudi, Torino 1992, pp. 64.

La scelta del canto ebraico *Ani Ma'amin* (Io credo) è altrettanto interessante.³²⁴ Di solito, come osservato già da Gilbert, pur mancando uno specifico copione o rituale monolitico e prestabilito, gli eventi commemorativi attuali della Shoah prevedono spesso una piccola parte di canzoni ebraiche, di carattere prevalentemente liturgico, di cui *Ani Ma'amin* è pressochè una costante.³²⁵ Nel caso di questo canto, esso era nominato nella collezione di Kathserginsky, uno dei primi raccoglitori di canzoni yiddish dai ghetti, con il titolo di *Varshever geto lid fun frumer yidn* (Canti di ebrei religiosi nel ghetto di Varsavia), e affermerebbe la speranza nell'arrivo dell'ultima redenzione.³²⁶ Un ottimo esempio di un lembo di musica strappato nonostante tutto. Una delle “voci delle vittime”, perché si trattava di casi di musica auto-imposta dai prigionieri, e che esprimeva stati d'animo, gesti e pensieri quotidiani, come la paura, l'ansia di sopravvivenza, l'incertezza, il desiderio di creare continuità con il passato. Potrebbe essere un'ottima fonte da cui partire per poter ricostruire in qualche modo quel contesto, eppure largamente abusato. Il significato di questi frammenti doveva essere di redenzione e di speranza, di fede nella salvezza. Come osservato già da Shirli Gilbert, questo canto è quasi perennemente scelto rispetto a pochi altri, per offrire un'idea sentimentalistica, mitizzante di coloro che si trovavano nei ghetti e nei canti, ristorando una certa dimensione “umana” di quell'esperienza, anziché coglierla nella sua completezza. Il ricordo delle vittime viene omogeneizzato come ricordo di uno sforzo comune per la preservazione di un ideale di dignità umana nonostante la tragedia.

Ani m'amin, ani m'amin
 B'emuna shlema,
 B'viat ha'mashi'ach Ani m'amin . . .
 V'af al pi she'yitmahme'a
 Im kol zot, ani m'amin . . .
 Io credo, io credo
 Con completa fede,
 Nella venuta del Messia,
 Io credo...
 E nonostante potesse non accadere,
 Nonostante questo, io credo...³²⁷

Ex. I.2. 'Varshever geto-lid fun frumer yidn'. Kaczerginski and Leivick, 422

³²⁴ Programma del concerto presente in: “Giorno della Memoria”, numerose iniziative anche a Cremona, «Cremona In Comune», 22 gennaio 2015; Gigi Romani, *Cremona. Risuonano gli strumenti sopravvissuti alle guerre*, in «La Provincia Cremona», 29 gennaio 2015.

³²⁵ Shirli Gilbert, *Buried Monuments: Yiddish Songs and Holocaust Memory*, op. cit., pp. 121.

³²⁶ *Ibidem*.

³²⁷ Canto ebraico *Ani Ma'amin* contenuto in Shirli Gilbert, *Music in the Holocaust*, op. cit., pp. 48 (trad. mia).

Il significato affidato a questo canto doveva essere una speranza “umana” strappata all’universo concentrazionario, il supporto della fede a quell’esperienza in cui non si sarebbe. Resta il fatto che questa canzone era stata tramandata tenacemente al futuro, come un brandello sopravvissuto all’occulto. La melodia è armonicamente molto semplice, costruita su una tonalità di mi minore. Interessanti sono alcuni *climax* melodici e armonici ricamati attorno a momenti significativi della canzone: essi si addensano proprio intorno alle parole “con completa fede” (“B’emuna shlema”), con un deciso incalzare di figure musicali a tempo relativamente veloce come crome, mentre tendono a scemare in prossimità, per esempio, delle parole “e anche se non verrà” (V’af al pi she’yitmahme’a”), dove figure musicali a tempo più lento come le minime, dilatano, come un *enjambement* poetico, il ritmo, per poi rilasciare il posto al ritmo incalzante dell’inizio.

La musica, dunque, parafrasa in qualche modo l’andamento narrativo del testo, rinforzando, come un linguaggio parallelo e altrettanto importante rispetto a quello verbale, la dicotomia tra l’impulso umano alla speranza e la cupa coscienza della tragicità del proprio destino. Da una parte, la consistenza performativa della musica, ovvero la sua intrinseca “mutevolezza ontologica”, o la sua “fluidità temporale” la renderebbe un ottimo strumento di memoria, perché potrebbe riportare alla memoria molti brani salvati nell’universo concentrazionario. C’è da chiedersi, tuttavia, se davvero la gestione di questo “scudo riflettente” da parte dei costruttori e degli interpreti della sua memoria sia corretto oppure no. Concordo in questo con Didi-Hubermann, il quale abilita le immagini quali punti di vista dai quali iniziare a guardare, tuttavia, non commettendo il tragico errore di assolutizzarle, illudendosi dunque che esse possano dirci tutto.

La musica, come le immagini, non dice né niente né tutto, sta a noi saperla interrogare e maneggiare con la dovuta cautela. L’interpretazione postuma affidata a questo brano è, tuttavia, allo stesso tempo, piuttosto semplicistica: la speranza degli internati nei ghetti doveva essere realmente molto più problematica e meno unilaterale rispetto a quella che si è finita per interpretare a posteriori, sotto il segno di una profonda speranza che squarcia come un lampo di luce il buio infernale. Molte altre canzoni, diverse da questa, e forse anche per questo più dimenticate, attestano la multiformità di quel codice redentivo, che però, evidentemente, rappresenta una presenza scomoda, un ostacolo volentieri aggirabile. Il fatto che questa canzone sia oggi decisamente presente nei repertori musicali di commemorazione della Shoah, sottolinea come la tendenza dell’uso commemorativo attuale della musica per la Shoah sia piuttosto semplificatrice, e impostata su una generale “umanità” che sopravvive all’orrore.

Anche in questo caso, la tentazione di imprimere una svolta cognitiva su una materia oggettivamente più complessa e inafferrabile è forte, a patto di semplificare inevitabilmente il quadro. La musica è in questo senso quella seducente e ingannatrice di Orfeo: dietro alla veste emozionale con cui si presenta, è molto facile glissare sui significati più profondi. Ciò che se ne ricavava era necessariamente un’“immagine-tutta” della Shoah: lo sforzo pervicace a una generica autoconservazione che sopravviveva anche nel «posto orrido di tutti». Il «tragico ossimoro»,³²⁸ come diceva Lavatelli, la testa di Orfeo, che seppur mozzata, continuava a elevare il suo canto.

Superato un intermezzo che prevedeva la serenata per archi di Elgar e le variazioni per violoncello di Respighi, brani comunicanti un’atmosfera elegante e cordiale, il brano finale previsto era il tema di *Schindler’s List* di John Williams.³²⁹ Per quanto inflazionata e prevedibile, la scelta di quel tema esige di essere discussa, perché emblematicamente conforme a quella retorica universalista e anche perché avrebbe rappresentato pressoché una costante all’interno dei repertori adottati nei concerti con il “violino della Shoah”. Alessandra Romano, quando la intervistai, mi confessò il suo amore per John Williams, e il fatto che quel brano era un pezzo immancabile del suo repertorio, e che in questo i gusti fossero completamente affini a quelli dell’ingegner Carutti. Già guardando il film di *Schindler’s List*, lo spettatore non può fare a meno di notare la musica, che quasi costituisce una sorta di doppio registro narrativo, ugualmente importante rispetto al dramma parlato. Essa investe l’intero film con usi e funzioni diverse a seconda della scena coinvolta. Il tema utilizzato come sottofondo, dolce e luttuoso allo stesso tempo, alla schiera di ebrei silenziosi che, sul finire del film, portano i sassolini sulla tomba di Oskar Schindler, il loro salvatore, è senza dubbio la versione più usata. L’uso che se ne si fa è spesso emozionale, adatto a instillare empatia negli spettatori.

Per quanto riguarda la ricezione italiana del film di *Schindler’s List*, il 5 maggio del 1997 venne costruito un evento televisivo su Rai Uno dedicato alla sua trasmissione. Con una copertura di poco meno di ventiquattr’ore, dal mattino presto alla sera tardi, era la prima volta che in Italia si realizzasse una trasmissione televisiva interamente dedicata alla Shoah. Stando ai dati Auditel, la trasmissione italiana fu visualizzata da 12.294.000 spettatori, mentre il dibattito introduttivo di Gad Lerner se ne guadagnò circa 11 milioni. Di quel numero così elevato di telespettatori la maggior parte aveva un’età al di sotto dei 35 anni, dato di per sé poco

³²⁸ Intervista ad Anna Lavatelli, *cit.*

³²⁹ Programma del concerto presente in: “*Giorno della Memoria*”, numerose iniziative anche a Cremona, «Cremona In Comune», 22 gennaio 2015; Gigi Romani, *Cremona. Risuonano gli strumenti sopravvissuti alle guerre*, in «La Provincia Cremona», 29 gennaio 2015.

importante, se non che confermò quanto quel film stesse già diventando un'icona per tutti coloro che non avevano mai avuto una conoscenza né diretta né mediata di quell'evento. Tanti furono i personaggi come il direttore della Rai, Enzo Siciliano, o Oprah Winfrey negli Stati Uniti, che non mancarono di commentare quanto «*Schindler's List* fosse, di per sé, un'esperienza capace di fare di qualcuno una persona migliore di quanto fosse sino ad allora». ³³⁰

Schindler's List comunicava proprio questo: l'emozione divenne la parola chiave dell'esperienza di ogni spettatore, in dovere di empatizzare, commuoversi e uscire così più leggero e privo di colpe di quanto non lo fosse prima. Questa fu la nuova retorica che accompagnò l'uscita di un film, capace più di molti altri nel 1997, di far guardare con occhi diversi alle vittime. Dagli anni '80, infatti, se gli ebrei e la loro cultura divennero oggetto di interesse, d'altra parte il riconoscimento della specificità del loro genocidio venne affiancato da una retorica universalista. Con la crescente crisi della retorica della Resistenza le vittime non vennero più guardate solo all'interno di una lotta antifascista, ma divennero la massima espressione di un dolore universale, in cui tutti, a prescindere dalla posizione politica, avrebbero potuto identificarsi, commuoversi e di conseguenza sentirsi redenti delle loro ipotetiche colpe. La scelta di quella musica costituiva, dunque, una sorta di acme di un processo che si presentava sotto forma di *climax* emozionale ascendente. Nel film, il tema musicale era una musica essenzialmente extradiegetica, ovvero "fuori" dal film, ma allo stesso tempo, questo statuto le conferiva la capacità di narrare il film, come in virtù di un doppio linguaggio. Quella di *Schindler's List* era prima di tutto una parabola ascendente di redenzione. Anche in *Schindler's List* era evidente la lettura positiva, redentiva della Shoah, questa volta su un doppio binario redentivo: a essere redenti erano soprattutto gli spettatori all'evento. La musica creava un momento catartico, per cui tutti empatizzavano, attraverso l'emozione, con le vittime. ³³¹

³³⁰ Emiliano Perra, *op. cit.*, pp. 185.

³³¹ *Ivi*, pp. 183-186.

2. Luoghi della memoria: Il Violino al Memoriale della Shoah di Milano

Savona, 27 agosto 2023. «Tutto lo spettacolo aveva inizio dalla scritta “indifferenza”», mi dice dall'altra parte del telefono Lydia Cevidalli, ex docente di violino presso il Conservatorio Verdi di Milano. Le avevo richiesto un'intervista telefonica per parlarmi della prima importante apparizione pubblica del “violino della Shoah” fuori dalle mura del museo civico cremonese, in occasione dell'evento *I luoghi della Memoria*,³³² presso il complesso museale del Memoriale della Shoah a Milano, l'8 settembre del 2015. Fu Carlo Alberto Carutti a ricevere l'invito ufficiale da parte dell'amico Andrea Kerbaker.³³³ La maestra Cevidalli fu la curatrice musicale dell'evento, pur senza suonare lei il violino. A suonarlo erano invece stati giovani studenti del Conservatorio Verdi di Milano, la cui attività di collaborazione con il Memoriale della Shoah è, come mi spiega Lydia, sempre più forte. «Sia l'ingegner Carutti sia il Piccolo Teatro di Milano insistevano perché il violino venisse suonato da giovani musicisti. Io mi sono occupata, dunque, di selezionare gli strumenti dell'organico musicale, i ragazzi e i repertori musicali in programma».³³⁴

Nel dopoguerra, la memoria degli ambienti della stazione di Milano era stata sepolta, fungendo essi da luoghi di deposito per la Posta e le ferrovie, o come sede di sfilate di moda o di eventi commerciali. Sulla scia dei rimontanti fenomeni di antisemitismo degli anni Novanta, il 30 gennaio 1997 aveva segnato un momento di parziale svolta: in quegli ambienti umidi e sotterranei, la Comunità di Sant'Egidio, la Comunità Ebraica e l'Associazione nazionale ex deportati (Aned), si erano riuniti insieme alle ex deportate Liliana Segre e Goti Bauer. Segre, proprio in quel momento, forte del rapporto di amicizia con Bauer, iniziava a rompere il silenzio ed inaugurare una nuova e fiorente fase di pubblica testimonianza. All'evento parteciparono anche centinaia di studenti delle scuole superiori, oltre che Milena Santerini e Rita Sidoli,

³³² Il progetto è nato dall'idea del libro uscito lo stesso anno, curato da Stefania Consenti, *Luoghi della memoria a Milano. Itinerari nella città Medaglia d'Oro della Resistenza*, Guerini e Associati, 2015. Il progetto da quel momento proposto ogni anno, inquadra il “violino della Shoah” e l'intera esperienza della deportazione italiana all'interno di un percorso cittadino di luoghi della Resistenza. Come sottolineato da Roberto Cenati, presidente dell'ANPI, diversi sono i luoghi collegati da quel medesimo filo rosso: il Piccolo Teatro, sede delle torture naziste, l'Albergo Regina, il carcere Vittore, la loggia dei mercanti, il deposito Atm di via Teodosio e per ultimo il Binario 21. Fu in questo contesto che il “violino della Shoah” divenne protagonista annuale di questo evento, simbolo della “resistenza spirituale” di tutti i deportati verso i campi di concentramento. Paola D'Amico, *Voci della Shoah. Una performance in tre atti alla Stazione Centrale*, «Corriere della Sera», 8 settembre 2015, pp. 14; Fondazione memoriale della Shoah di Milano, «*I luoghi della Memoria*», 8 settembre 2015.

³³³ Gilberto Bazoli, *Il violino della Shoah in concerto. Fu salvato da Auschwitz*, il 28 verrà suonato a Cremona, in «Corriere della Sera», 17 gennaio 2015, p. 10. Andrea Kerbaker (Milano, 1960) è uno scrittore e direttore artistico italiano. Attualmente docente all'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, collabora per il «Corriere della Sera» e per «Il Sole 24 Ore». Si occupa, inoltre, dell'organizzazione di eventi culturali.

³³⁴ Intervista a Lydia Cevidalli, *cit.*

docenti di pedagogia all'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, anche loro amiche della Segre. Da quel momento, il 30 gennaio sarebbe stato un appuntamento immancabile, ospitando e riunendo in quegli ambienti sotterranei del binario 21 sempre più persone, più di mille, raccolte a piedi, nel freddo, nell'umidità, in un silenzio di rispetto e di collettiva commozione. Si creava un impatto emotivo e sensoriale di quelle esperienze, che potesse agevolare processi di identificazione empatica con le vittime commemorate.³³⁵

Seppure inizialmente queste iniziative prevedessero la commemorazione delle sole vittime dalle persecuzioni nazifasciste, tra cui ebrei, rom e omosessuali, i confini della memoria si allargarono presto inevitabilmente, includendo anche altre categorie di vittime di persecuzioni, sia passate sia contemporanee. Per volontà della Comunità di Sant'Egidio e della Comunità Ebraica, sarebbero state da commemorare anche le vittime dei genocidi degli armeni, in Cambogia, in Ruanda, le persecuzioni delle madri argentine di Plaza de Mayo. Allo stesso tempo, secondo questo nuovo discorso, esercitare quella memoria venne vista come una necessità per affrontare i mali dell'attualità, terrorismi, intolleranze verso gli stranieri, e religiose.³³⁶ Era emersa la convinzione che ricordare le deportazioni milanesi significasse in un certo modo crearsi un antidoto ai pericoli che affliggevano la contemporaneità, convertendo ai valori dell'antirazzismo, della solidarietà, dell'unione, dell'amicizia, dell'impegno sociale.³³⁷ Si creava, dunque, un nesso tra l'imperativo a salvare quelle memorie e la promessa di impegnarsi socialmente a non ripetere mai più gli errori del passato.³³⁸

Nel 2002 nacque il progetto del Memoriale della Shoah di Milano, dalla coscienza orgogliosa che la città rappresentasse un caso diverso dagli altri luoghi europei che erano stati teatri di deportazioni. Nel 2007 invece la Fondazione Memoriale della Shoah di Milano, mentre tre anni dopo si assisteva alla posa della prima pietra. Tra il 2015 e il 2016, dalla collaborazione subito informale tra la Fondazione Memoriale della Shoah e la Comunità di Sant'Egidio, era stato allestito nei locali del Memoriale e nei sotterranei del Binario 21 della Stazione Centrale di Milano, un progetto di accoglienza di alcune migliaia di profughi che transitavano attraverso Milano, diretti per il Nord Europa. La parola "INDIFFERENZA", scritta a caratteri cubitali all'ingresso del Memoriale, era stata "coniata" appositamente e scelta da Liliana Segre, ex deportata e internata ad Auschwitz, che nelle sue testimonianze rispondeva proprio con quella

³³⁵ Stefano Pasta, *L'accoglienza dei profughi al memoriale della Shoah di Milano. La funzione educativa della memoria*, in «Rivista di storia dell'educazione», 1, 2017, pp. 53-54.

³³⁶ *Ibidem*.

³³⁷ Valentina Pisanty, *I guardiani della Memoria*, Bompiani, Milano 2020, pp. 127.

³³⁸ *Ivi*, pp. 134.

parola alla domanda su come avesse potuto avere luogo Auschwitz. Ripercorrendo il proprio viaggio di deportazione dal carcere di San Vittore, attraverso il binario 21 e verso Auschwitz (esattamente il viaggio di Eva Maria e della sua famiglia), aveva raccontato del traumatico transito da corso Magenta 55, al centro della città, dove aveva abitato per molti anni, con la sua famiglia, in zona benestante. «Le case avevano le finestre chiuse quella mattina, le persiane serrate: la città dormiva, non voleva vedere.»³³⁹ L'indifferenza veniva qui resa sotto metafora ottica, visiva. Che “non si volesse vedere”, in senso anche e prima di tutto letterale, era stato il principale problema, la causa primaria, germinale, di “quello che era successo”, secondo la deposizione testimoniale di Segre. Ecco perché secondo era urgente un cambiamento di sguardo. Guardare quella scritta avrebbe permesso nell'attualità un cambiamento prima di tutto di sguardo.

Il senso dato al Memoriale era prima di tutto didattico, formativo, pedagogico. L'istruzione e l'educazione delle giovani generazioni di studenti era il fulcro di quel progetto commemorativo. Bisognava ricordare la Shoah non come si contempla uno scrigno sacro e intoccabile, ma saperne “maneggiare” in qualche modo il ricordo, per plasmare di conseguenza, in nome di quello, il nostro presente e il nostro futuro. L'alto afflusso di volontari che aveva creato una rete di accoglienza importante dei migranti, pur nell'iniziale informalità, permetteva anche di «vivere un'esperienza di resistenza alle politiche europee repressive verso i profughi».³⁴⁰ Il Memoriale pretendeva, così, di diventare un luogo di memoria e cultura che potesse diventare agente sociale, contro negazionismi, revisionismi. Serviva rivitalizzare la memoria della Shoah.³⁴¹

La musica fu una parte essenziale dello spettacolo, che acquistò un'interessante fisionomia ibrida. Recitazione, lettura e musica furono, infatti, le tre anime performative dell'evento, quasi costantemente intrecciate tra di loro, all'interno di uno spettacolo strutturalmente diviso in tre atti. Il violino della Shoah era previsto come l'ospite d'eccezione, che veniva, dunque, inserito e narrato all'interno di un accurato montaggio. «Uno spettacolo itinerante»³⁴², come lo definì Cevidalli, o «*viaggio teatrale*»³⁴³. La definizione era letterale. Infatti, gli spettatori potevano avere un ruolo attivo, quasi attoriale, all'interno del dramma. Il cuore dell'evento era proprio

³³⁹ Stefano Pasta, *op. cit.*, pp. 53.

³⁴⁰ *Ivi*, pp. 59.

³⁴¹ *Ivi*, pp. 55-57.

³⁴² Intervista a Lydia Cevidalli, *cit.*

³⁴³ A partire dall'apparizione nel 2015, il violino sarà presente ogni anno al Memoriale della Shoah di Milano ogni 8 settembre per l'evento “I luoghi della memoria”. Magda Poli, *Al Binario 21 in ricordo dell'Olocausto*, in «Il Corriere della Sera», 12 settembre 2019, pp. 41.

quello di condurre il pubblico, opportunamente diviso in gruppi da circa sessanta persone ciascuno, all'interno degli spazi museali, ricreando l'atmosfera drammatica delle deportazioni dal binario 21. Le deportazioni, gli spazi angusti dei treni merci, tutto era accuratamente montato e ricreato, ovvero *immaginato* e poi *rappresentato*. L'inizio dello spettacolo, un lungo prologo introduttivo, avveniva significativamente sotto la scritta "Indifferenza", per proseguire con il primo atto, nel quale gli attori del Piccolo Teatro iniziano a recitare alcune testimonianze scritte da alcuni noti personaggi, di cui alcuni effettivamente deportati, come Mike Bongiorno, Goti Bauer, e altri legati direttamente all'attività della Resistenza, come Ferruccio Parri e Giuseppe Gaeta³⁴⁴.

La scelta di queste figure risulta rivelatoria di un evidente tentativo di raccontare l'esperienza della deportazione nei lager come parte della grande resistenza italiana al nazifascismo. Diari come quello di Gasparotto³⁴⁵, ex membro della resistenza milanese internato prima a San Vittore e deportato a Fossoli, o la figura di Ferruccio Parri, fondatore del partito d'Azione ed ex presidente del Consiglio,³⁴⁶ ben mostrano l'intenzione di raccontare i deportati del binario 21 come combattenti dello spirito, ugualmente degni di sedere vicino a quei martiri della Resistenza. Non è un caso quindi la presenza di Goti Bauer, che aveva sfidato la quiescenza di cinquant'anni, raccontando sin da subito, all'indomani del lager, la sua esperienza, a differenza di molti altri sopravvissuti. Proprio lei avrebbe esortato Liliana Segre a parlare, a testimoniare nelle scuole.³⁴⁷ È in questo contesto che la scelta di questi personaggi all'interno del percorso del libro di Stefania Consenti, *I luoghi della memoria* del 2015, rivela quanto la musica del "violino della Shoah", reliquia di quel passato, assunse il ruolo di icona metonimica di tutti i deportati, con cui entrare in contatto e celebrare la loro "resistenza spirituale" eroica, universale, compiuta spesso grazie alla musica.

Successivamente, i gruppi degli spettatori venivano convogliati all'interno dei sotterranei della stazione, per poi essere stipati in carri merci, durante il secondo atto. Il secondo atto si compie già all'interno dei vagoni merci, mentre gli spettatori sono stipati nei loro spazi angusti,

³⁴⁴ Gaeta è stato un operaio membro del partito comunista dal 1921, condannato a 12 anni di reclusione per cospirazione. Responsabile della creazione di una stamperia a Milano per il giornale l'*Unità*, fu condannato a diverse torture nel carcere di San Vittore, a cui sfuggì alla morte per la caduta del fascismo. Giuseppe Gaeta, *Un proletario nella storia*, ComEdit 2000, 2003.

³⁴⁵ Rimando a Leopoldo Gasparotto, *Diario di Fossoli*, a cura di Mimmo Franzinelli, Bollati Boringhieri, 2007. Non a caso usato come lettura nel durante il percorso di questo evento, vedi: "Fondazione memoriale della Shoah di Milano, «*I luoghi della Memoria*», 8 settembre 2015".

³⁴⁶ Per un approfondimento rimando a Luca Polese Remaggi, *La nazione perduta. Ferruccio Parri nel Novecento Italiano*, Il Mulino, 2004.

³⁴⁷ Stefania Lucamante, *Forging Shoah Memories. Italian women writers, Jewish identity, and the Holocaust*, Palgrave Macmillan, 2014, pp. 39.

insieme con gli attori e i musicisti. Sergio Leone, attore del Piccolo Teatro, leggeva passi tratti dall'adattamento teatrale di *Se questo è un uomo*³⁴⁸, accompagnato in sottofondo da un clarinettista del Conservatorio. Dopo aver proseguito con diverse letture³⁴⁹, il violino attribuito ad Eva Maria Levy, suonato dalla giovane Giulia Scilla, compie la sua prima apparizione nel corso del terzo ed ultimo atto, quando Franca Nuti, attrice, conduce gli spettatori nella stanza della meditazione dove viene evocato l'orrore dei lager.³⁵⁰ La musica offriva un accompagnamento costante, una sorta di basso continuo alle parole recitate. Il clarinetto di Lorenzo Dainelli, per esempio, accompagnava Sergio Leone mentre recitava i passi iniziali di *Se questo è un uomo* di Primo Levi nel vagone merci. Anche l'abbinamento tra lettura e musica era di fondamentale importanza, per creare una sorta di montaggio che potesse ricreare, fare ritornare le testimonianze, la musica, le immagini, i paesaggi. Qualcosa che potesse, dunque, impegnare una più vasta gamma di percezioni sensoriali diverse. «Sia l'ingegner Carutti sia il Piccolo Teatro insistevano perché il violino venisse suonato da giovani musicisti. Io mi sono occupata, dunque, di selezionare gli strumenti dell'organico musicale, i ragazzi e i repertori musicali in programma».³⁵¹ Aggiunge che era stata la giovane Giulia Scilla, sua allieva di conservatorio, a suonarlo nel 2015. «Che emozione avevano provato i ragazzi a suonarlo? Si ricorda qualche loro commento?», le chiedo.

Gli studenti di conservatorio sono abituati su strumenti di notevole qualità, almeno a casa loro. Il violino di Carutti, nonostante lui lo avesse descritto come una grande scoperta musicale, lo ritengo solo un buon violino, ma non eccelso. Ha "simpatiche" caratteristiche di liuteria, come un lungo filetto madreperlato, ma non è uno strumento molto soddisfacente.³⁵²

Secondo lei, infatti, il violino aveva un valore per lo più simbolico, e infatti «il pubblico aveva apprezzato, perché sembrava che suonasse un sopravvissuto di Auschwitz, era emozionante. Per questo, ogni anno, l'evento si è ripetuto...». Non era tanto importante, dunque, la caratteristica tecnico-sonora, quanto sapere che quel suono si era sentito anche in un campo di concentramento. Lydia non è più oggi la curatrice dell'evento, e purtroppo non è riuscita a

³⁴⁸ Primo Levi, dall'adattamento di *Se questo è un uomo*, Einaudi, Torino 1966. Informazione contenuta nell'opuscolo: Fondazione memoriale della Shoah, *I luoghi della Memoria*, 10 e 11 settembre 2022.

³⁴⁹ Diversi furono i testi letti per l'occasione: Lodovico Barbiano di Belgiojoso, *Notte, Nebbia. Racconto di Gusen*, Hoepli, 2009; Daniela Padoan, *Come una rana d'inverno. Conversazioni con tre donne sopravvissute ad Auschwitz: Liliana Segre, Goti Bauer, Giuliana Tedeschi*, Bompiani, 2018; Leopoldo Gasparotto, *Diario di Fossoli*, a cura di Mimmo Franzinelli, Bollati Boringhieri, 2007. In "Fondazione memoriale della Shoah di Milano, «I luoghi della Memoria», 8 settembre 2015".

³⁵⁰ Paola D'Amico, *Voci della Shoah. Una performance in tre atti alla Stazione Centrale*, «Corriere della Sera», 8 settembre 2015, pp. 14.

³⁵¹ Intervista a Lydia Cevidalli, *cit.*

³⁵² *Ibidem.*

ricordarsi, nonostante lo sforzo collaborativo che mi ha prestato, il programma musicale dettagliato di quel 2015. Si ricorda, però, che Carlo Alberto Carutti, allora proprietario dello strumento, aveva richiesto il tema da *Schindler's List*, come per molte altre occasioni.

«Una scelta sicuramente ad effetto, non lo nego...ma decisamente anacronistica per me», mi spiega Lydia. Cevidalli cercò di valorizzare repertori, secondo lei, più aderenti a quella realtà, non composti posteriormente o valorizzati a fini esclusivamente commemorativi, come appunto il tema da *Schindler's List*. La riproduzione quasi laboratoriale dell'evento traumatico di cui il violino sarebbe stato testimone doveva essere resa, secondo la violinista, soprattutto musicalmente. «Nei campi di concentramento non si suonava *Schindler's List*! Eva Maria non suonava *Schindler's List*! Suonava Bach, Mozart...! Bene emozionare, ma io volevo un repertorio che potesse essere storicamente realistico»,³⁵³ continua. Doveva poi selezionare gli organici orchestrali, anche questi nati da un'attenzione filologica, in effetti riuscita, a ricreare quelli verosimilmente formati nei ghetti e nei campi. Essi risultavano di dimensione piuttosto ridotta (quattro o cinque strumentisti), cameristica: il violino (non quello “della Shoah”, che avrebbe suonato solamente nell'ultimo atto), la viola, il clarinetto e la fisarmonica erano gli strumenti privilegiati, tutti presenti nelle attività musicali concentrazionarie. Non suonavano necessariamente insieme, ma talvolta anche in duo o solisti. La fisarmonica, interessante strumento polifonico e scelta piuttosto costante, adatta a esprimere una linea verticale-armonica, anziché solo orizzontale-melodica della musica, avrebbe potuto garantire una certa massa sonora, conferendo più profondità alla tessitura melodica, venendo abbinata per esempio al violino, strumento monodico per eccellenza, ovvero capace di esprimere solo una linea orizzontale del canto, e dunque costituzionalmente più incompleto.

I programmi, come mi fa capire Lydia, rivelavano una certa interessante bipolarità: da un lato, per la maggior parte, i capisaldi della musica occidentale come Bach e Mozart, e dall'altro compositori europei che avessero avuto qualche legame, o per origini (Mendelssohn, per esempio) o per interesse folklorico, con la cultura ebraica. Tra questi ultimi, per esempio, la proposta del Ravel “folklorista” è meritevole di attenzione. Le sue *Deux Melodies Hebraïques* originariamente composte per voce e pianoforte, che Cevidalli mi spiega aver fatto parte delle ripetizioni dei Luoghi della Memoria proposti dal 2015 in poi, erano un esempio interessante, per altro decisamente una costante nei repertori scelti per gli eventi pubblici in cui il violino è ospite, come mi avrebbe detto anche Alessandra Sonia Romano. L'opera è bipartita,

³⁵³ *Ibidem*.

da un lato il *Kaddish*, un adagio in do minore, e dall'altra l'*Enigme Eternelle*, un andante in mi minore, frutto di una stagione che potremmo definire proto-etnomusicologica, che impegnò Ravel nel primo decennio del Novecento, sulla scia di Bela Bartok che aveva salvato una lunga serie di canti popolari ungheresi attraverso un'intensa stagione di registrazioni fonografiche condotte "sul campo".³⁵⁴ Una speciale attenzione era, appunto, stata riservata alle melodie ebraiche in lingua *yiddish*, armonizzate da Ravel nel 1914 su richiesta della cantante Alvi dell'Opera di San Pietroburgo. Di queste, il *Kaddish*, dedicata a un'antica e tradizionale preghiera ebraica di lutto ed espressiva della santificazione e glorificazione rivolte a Dio, si è autoemancipata come la miniatura più popolare e importante, ancora oggi, almeno in Italia, eseguita in moltissimi repertori musicali in occasione della memoria della Shoah. Realizzato su un'orchestrazione semplicemente basata su lunghi pedali, prevede la voce umana come protagonista assoluta, sostituibile da strumenti ad arco solisti. Un canto che rappresenterebbe la voce eterna degli ebrei che resiste alle loro avversità e all'atmosfera luttuosa del loro passato.³⁵⁵ Così recita il *Kaddish Deux Melodies Hebraiques* di Ravel:

Che la tua gloria, o Re dei re, sia esaltata,
 o tu che devi rinnovare il mondo
 e risuscitare i defunti,
 che il tuo regno, Adonai,
 sia proclamato per noi, figli di Israele,
 oggi, domani, per sempre.
 Diciamo tutti: Amen.
 Che sia amato, diletto,
 che sia lodato, glorificato
 il tuo nome radioso.
 Sia benedetto, santificato, adorato,
 il tuo nome che spazia nei cieli,
 nelle nostre lodi, nei nostri inni, in tutte le nostre benedizioni.
 Che il cielo clemente ci accordi la vita calma, la pace, la felicità.
 Diciamo tutti: Amen.³⁵⁶

Anche in questo caso, un caso di ispirazione folkloristica a una generica e stereotipata "anima ebraica", il tema della speranza nella redenzione, della fede, in questo caso propriamente religiosa, è dominante. Nonostante il lutto, l'invocazione a Dio persiste, affinché si possa «rinnovare il mondo e resuscitare i defunti» e avere «la vita calma, la pace, la felicità».³⁵⁷ La

³⁵⁴ Cfr. Massimo Mila, *L'arte di Bela Bartok*, BUR, Milano 2013.

³⁵⁵ Enzo Restagno, *Ravel e l'anima delle cose*, il Saggiatore, Milano 2009.

³⁵⁶ Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia, Roma, Sala Accademica di via dei Greci, 24 gennaio 1975. Rimando al link: <https://www.flaminioonline.it/Guide/Ravel/Ravel-Hebraiques97.html>

³⁵⁷ *Ibidem*.

specificità riconosciuta del genocidio ebraico fa quindi parte di una retorica universalista, in cui lo spettatore riesce ad identificarsi con le vittime ebraiche, rappresentate come capaci di “resistere spiritualmente” ai campi di sterminio trovando forza nei propri canti.³⁵⁸ Con lo stesso intento, veniva selezionata una piccola parte di canzoni popolari ebraiche raccolte dai ghetti, che sottolineavano quel particolare tipo di resistenza ebraica di fronte alla tragicità concentrazionaria, veri e propri “fili di speranza” nonostante il destino che sembrava attenderli.

Il cuore del programma musicale, però, era costituito da brani tratti dal repertorio bachiano, in nome della sua presunta «universalità», su cui Cevidalli insiste particolarmente nel corso dell'intervista. Partite, trascrizioni, per fisarmonica ad esempio, dal Clavicembalo ben Temperato, dalle Suites inglesi e francesi, di cui si prediligevano danze dai tempi moderati se non decisamente lenti e solenni, come allemande e sarabande, erano tra i repertori accuratamente selezionati per l'occasione. La maestra Cevidalli è specializzata in repertorio barocco e Bach è il suo compositore preferito, di cui ripete con orgoglio quello che spesso i musicisti riconoscono in Bach, una mirabile sintesi di genio compositivo e profondità emotiva su cui si formano didatticamente da anni generazioni di neofiti che si vogliono avvicinare all'arte della musica con rispetto e volontà di sacrificio. Ma soprattutto, Bach era il primo vero laboratorio musicale dell'arte della polifonia contrappuntistica, di controsoggetti, delle quattro voci diverse che pur dovendosi far sentire ben distinte quando si suonano, risultavano fuse in un amalgama omogeneo. Questo era il senso principale dell' “universalità” della musica di Bach.

Clotilde Brandone: «Perché proprio Bach?»

Lydia Cevidalli: «Perché Bach è la musica universale, va oltre le barriere temporali, geografiche...per questo amo Bach e insisto su Bach...».³⁵⁹

Il repertorio di musica “classica”, Bach compreso, faceva, effettivamente, parte abituale della musica concentrazionaria, nei ghetti e nei campi, sia che si trattasse di formazioni orchestrali vere e proprie, sia che si trattasse di manifestazioni individuali, spontanee e amatoriali di attività musicale.³⁶⁰ Ad Auschwitz Birkenau, l'orchestra femminile si cimentava occasionalmente nell'esecuzione di repertori anche più sofisticati di semplici marce per l'accompagnamento ai lavori forzati. Tuttavia, la conversazione con Lydia Cevidalli mi suggerisce che la scelta costante di Bach rivelasse intenzioni che andavano ben oltre l'attenzione puramente filologica.

³⁵⁸ Shirli Gilbert, *Buried Monuments*, op. cit., pp. 120.

³⁵⁹ Intervista a Lydia Cevidalli, cit.

³⁶⁰ S. Gilbert, *Music in the Holocaust*, op. cit., pp. 45.

Il fatto che lei premesse a insistere su un “Bach universale” diceva necessariamente qualcosa di più. L’universalità contrappuntistica della musica di Bach diventava inevitabile metafora della dimensione universalista attribuita all’evento storico messo in scena, delle voci umane unite tra loro delle vittime, al di là di ogni “barriera” spaziale e temporale. L’immersione in quell’evento che si voleva ricreare voleva, dunque, coinvolgere sfere sensoriali diverse, visiva, tattile, uditiva, creando una risonanza emotiva particolare. E la musica era parte integrante e fondamentale di questa performance “attoriale”. Si doveva permettere agli spettatori l’illusione di rivivere sulla propria pelle, come in un gigantesco esperimento laboratoriale, cosa si presumeva avessero vissuto quelle vittime, identificandosi il più possibile con esse, guardando pressoché gli stessi luoghi, ascoltando pressoché la stessa musica. L’identificazione con la vittima, e dunque lo svolgersi accurato di un trauma vicario, avrebbe dovuto avere una funzione terapeutica, come una dose di vaccino, e quindi di uno stesso germe anche se inattivo, da inoculare per eliminare definitivamente la fatalità di un morbo. Un altro elemento non trascurabile era la dimensione collettiva dell’esperienza: gli spettatori erano condotti rigorosamente in gruppi all’interno degli spazi museali, e l’ascolto sia delle letture sia della musica avveniva necessariamente insieme. Come notato da David, in questi casi l’energia emozionale dell’oggetto è sostanzialmente cumulativa e sincronica: sono necessarie, ovvero, «una pluralità e una sincronizzazione dell’energia emozionale».³⁶¹

Allo stesso tempo, l’enfasi della curatrice dell’evento sull’ -universalità- della musica bachiana, che «va oltre le barriere temporali, geografiche»³⁶² costituiva proprio la premessa inevitabile di un auspicato processo di identificazione con le vittime commemorate, come a suggerire che gli spettatori avrebbero potuto empatizzare con loro solo a patto che esse fossero uguali a noi. Ciò che era essenziale, dunque, era che Eva Maria fosse alla fine “una tra le tante vittime”, simile a quelle passate, presenti e future. Interessante, a proposito, che Cevidalli mi dica che, nonostante il suo violino fosse stato il protagonista dell’evento, «Eva Maria era solo un nome fra tanti sulla parete illuminata [del Memoriale]»,³⁶³ come a suggerire che la singolarità del suo caso si perdeva tra la massa delle vittime, in un grande processo di astrazione dalle differenze e dalle complessità. La specificità ebraica della sua storia si sfumava inevitabilmente, allargando i propri confini ristretti e rendendo la giovane deportata, in virtù di

³⁶¹ Lea David, *op. cit.*, pp. 104.

³⁶² Intervista a Lydia Cevidalli, *cit.*

³⁶³ *Ibidem.*

un processo metonimico, icona di un paradigma vittimario universale, al quale tutti, al di là di limiti temporali e spaziali, avrebbero avuto la possibilità di aderire emozionalmente.

Il *Tema* da *Schinder's List* di John Williams fu scelto, su sollecitazione dell'ingegner Carutti, come brano conclusivo, ideale chiusura di un *climax* emozionale ascendente che passando attraverso la stipatura degli spettatori negli angusti spazi dei vagoni, culminava con una «stanza di *rievocazione* dell'orrore»,³⁶⁴ nel terzo atto, dove il “violino della Shoah” guadagnava definitivamente la scena, concludendo il “dramma scenico”. Il violino non era, però, solo. Franca Nuti, attrice, lo accompagnò con letture recitate di alcune «pagine dell'orrore»,³⁶⁵ di cui purtroppo la mia intervistata non ricorda con precisione. La cosa importante è, tuttavia, l'accompagnamento costante tra musica e parola. Torna l'analogia con il mito di Orfeo: per discendere agli Inferi egli non solo suona la lira, ma canta anche. La parola e la musica sono, dunque, inestricabilmente connesse a garantire al violino forza narrativa. «Il pubblico ha apprezzato molto, è stato come sentire la voce di quella ragazza...»,³⁶⁶ mi dice la maestra Cevidalli, suggerendomi che il violino aveva catturato su di sé tutta l'attenzione e tutti gli sguardi, venendo poi richiesto nelle ricorrenze a seguire del Memoriale. Qualcosa di simile aveva commentato anche l'ingegner Carutti all'indomani dell'evento: «qualcuno mi disse che la voce di quel violino raccoglieva i lamenti dei detenuti di Auschwitz»³⁶⁷. Analogamente, in risposta alla lettera di una spettatrice commossa dall'evento, Giangiacomo Schiavi scriveva su «Corriere della Sera»: «La musica di un violino strazia il cuore e fa pensare a chi non è più tornato»³⁶⁸. Tali commenti corroboravano lo statuto iconico, metonimico del violino, ma allo stesso tempo riconoscevano l'efficacia di un nuovo strumento di rappresentazione della Shoah, gli spettatori: gli spazi umidi e grigi dei sotterranei, quelli angusti dei vagoni. La musica costituiva ancora solo un accompagnamento, un basso continuo, per quanto significativo.

L'ultimo atto invece allontana gli spettatori dal campo visivo, in quella che sembra essere una suggestiva trasgressione artistica: rievocare, ma senza far vedere, almeno in senso propriamente visivo. La musica è qualcosa che non si può né vedere né toccare, non delimita confini spaziali e questo, pur problematizzandone lo statuto ontologico, al tempo stesso potrebbe anche fornirle l'astuzia di aggirare le critiche di coloro che impongono che l'orrore

³⁶⁴ Paola D'Amico, *Voci della Shoah. Una performance in tre atti alla Stazione Centrale*, «Corriere della Sera», 8 settembre 2015, pp. 14.

³⁶⁵ *Ibidem*.

³⁶⁶ Intervista a Lydia Cevidalli, *cit.*

³⁶⁷ Carlo Alberto Carutti, *op. cit.*, pp. 10.

³⁶⁸ Giangiacomo Schiavi, *La lettera di Giangiacomo Schiavi. Una serata nella memoria. Antidoto all'indifferenza*, in «Il Corriere della Sera», ottobre 2018, pp. 13.

più profondo sia e debba essere rigorosamente invisibile. Rievocare, senza vedere, come Orfeo che riesce a discendere agli Inferi pur senza dover guardare. Attraverso l'ausilio della parola e del montaggio scenico, la musica si connette al mondo dei "sommersi", i veri testimoni, quelli "integrali" come li descriveva Primo Levi, che vide nella loro testimonianza una completezza ideale, tuttavia impossibile da raggiungere per i testimoni sopravvissuti, ovvero coloro che hanno solo sfiorato l'orrore.³⁶⁹ Il Tema da *Schindler's List* costituiva nuovamente il sottofondo diegetico alla narrazione, rappresentando l'acme di un viaggio redentivo, una sorta di asceti etica, antropologica, spirituale. Un riscatto morale che avrebbe dato la sensazione di sentirsi "ripuliti" da qualche colpa, con la "coscienza definitivamente a posto", per essere riusciti a instaurare un rapporto di identificazione emotiva con le vittime, ripercorrendo parte del loro trauma, le loro strade, i vagoni dagli spazi angusti e claustrofobici, e quindi "sforzandosi di empatizzare con loro". Sembrava attivarsi una sorta di processo catartico, per il quale il trauma collettivo, e i suoi relativi stati tensionali, sarebbero stati definitivamente assorbiti, rappresentati e infine espulsi, ovvero sublimati attraverso una forte emozione, anche e soprattutto sonora, esattamente come nelle tragedie classiche. Usando un'espressione di Didi-Hubermann, questo sforzo di redenzione della storia, avrebbe aiutato, attraverso il mezzo artistico, a «salvare almeno dall'oblio un reale storico minacciato dall'indifferenza».³⁷⁰ In recensione allo stesso evento ripetuto in anni successivi si sarebbe detto, sempre sotto forma di metafora ottica:

«Prima di arrivare al Binario 21: le targhe dei treni, la parete di nomi. Tanti che viene da chiudere gli occhi. In rilievo quelli che sono tornati, pochissimi, fra questi la senatrice Liliana Segre. Quando si torna fuori gli occhi rimangono come spalancati. E l'aria sembra avere un sapore diverso»³⁷¹

Lo "scudo riflettente" suggerito dalla *metis* di Atena, ovvero la rievocazione artificiale dell'orrore realizzata dall'«astuzia della messa in scena»³⁷², avrebbe permesso di lasciare gli occhi aperti, vincendo ed eliminando, come scrive Didi-Hubermann, «quel tabù che l'orrore, sempre paralizzante, seguita a far pesare sulla nostra intelligenza della storia».³⁷³ Tuttavia, tutto dipende dal modo in cui questo scudo si maneggia: il lieto finale espresso dal tema di *Schindler's List* sembrerebbe confermare ancora da un lato l'esigenza legittima di catturare cognitivamente un evento storico (ripercorrendone, in un esperimento sensoriale, il trauma),

³⁶⁹ Primo Levi, *I sommersi e i salvati*, op. cit., pp. 64.

³⁷⁰ G. Didi-Hubermann, op. cit., pp. 223.

³⁷¹ Diego Vincenti, *Luoghi della Memoria, voci della Shoah*, «Il Giorno», Milano, 9 settembre 2022.

³⁷² G. Didi-Hubermann, op. cit., pp. 221.

³⁷³ *Ibidem*.

ma dall'altro la tendenza alla semplificazione, in nome di una generica e consolante retorica redentiva, che tutto assolve glissando sulle reali responsabilità e complessità storiche.

3. «In treno per la memoria»: Il Violino “torna” ad Auschwitz

Alassio, 23 febbraio 2023. Durante il nostro incontro ad Alassio, Alessandra Sonia Romano mi confessa che l’evento più emozionante e significativo in cui avesse suonato il suo violino fu il “ritorno” dello strumento nel campo di Auschwitz Birkenau. «Quando abbiamo riportato il violino ad Auschwitz. Non ero mai stata in un campo, è stato il momento più emozionante di tutti». ³⁷⁴ L’evento a cui si riferiva era un viaggio organizzato dal progetto “In treno per la memoria” ³⁷⁵ al museo del campo di Auschwitz Birkenau nel marzo del 2017, per collaborazione dei sindacati Cigl, Cisl e Uil, e che coinvolse circa un centinaio di studenti, lavoratori e pensionati. ³⁷⁶ Iniziato il 23 marzo 2017 dal binario 21 della Stazione Centrale di Milano ³⁷⁷, il progetto rientrava nell’ambito di quel «turismo» della Shoah, ai limiti tra il pellegrinaggio religioso e la gita scolastica o formativa ³⁷⁸, già ben già avviato in Italia a partire dalla fine degli anni Ottanta, frutto di un’ossessione culturale e pedagogica per la memoria della Shoah che aveva permesso, a partire dalla fine degli anni Ottanta, una proliferazione di viaggi scolastici formativi ai campi di concentramento, organizzati da associazioni regionali, private, associazioni locali e sindacati. ³⁷⁹

In quell’occasione, nel corso di un *meeting* all’Auditorium di Cracovia del 26 marzo 2017, Carlo Alberto Carutti, presentando il suo violino al pubblico, avrebbe curiosamente sottolineato l’apparente dettaglio irrilevante della tavola armonica “spaccata a metà”, spiegando che si trattava di un «violino [che] non lavora sul legno originario, ma su una pezza che percorre tutto il violino, che *malgrado tutto*, suonava ora e vuole suonare anche adesso». ³⁸⁰ Questa dichiarazione è interessante soprattutto per l’elegante espressione “malgrado tutto”, esattamente la stessa usata da Georges Didi-Hubermann come titolo del suo saggio sulla

³⁷⁴ C. A. Carutti, *op. cit.*, pp. 10.

³⁷⁵ Rimando alla home del sito “In treno per la Memoria (Comitato lombardo)”: <https://www.intrenoperlamemoria.it/>

³⁷⁶ Il Violino di Auschwitz tornerà a suonare nel campo di Auschwitz, 15 marzo 2017. Diversi furono gli articoli anche locali pubblicati per l’occasione; Giovanna Anversa, *Il violino della Shoah da Cremona a Auschwitz: lo scortano scuole di Viadana*, «OglioPoNews», 1 aprile 2017; *Dopo 72 anni il violino della Shoah tornerà a suonare ad Auschwitz*, «CremonaOggi», 18 marzo 2017; *Il Violino di Auschwitz torna a suonare col Treno della Memoria*, «Cisl Lombardia», 20 marzo 2017; Michela Marchesi, *Giornata della Memoria-Il Violino della Shoah*, «CISL. Monza Brianza Lecco», 26 gennaio 2023; *Violino di Auschwitz torna a suonare*, «Ansa», 20 marzo 2017.

³⁷⁷ CGIL CISL UIL Lombardia, *In treno per Auschwitz dal 23 al 27 marzo 2017*, 23-27 marzo 2017.

³⁷⁸ Guri Schwarz, *Il 27 gennaio e le aporie della memoria*, *op. cit.*, pp. 113; “Auschwitz”, in Tim Cole, *Selling the Holocaust*, *op. cit.*

³⁷⁹ G. Schwarz, *op. cit.*, pp. 113; R. S. C. Gordon, *Scolpitelo nei cuori*, *op. cit.*, pp. 275.

³⁸⁰ Rimando al link del video del *meeting*: Alessandra Sonia Romano, *In treno per la memoria*, 18 luglio 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=7fREDtRbFLY&t=116s&pp=ygUgYWxl3NhbmRyYSBzb25pYSByb21hbW8gY3JhY292aWE%3D>

rappresentabilità della Shoah.³⁸¹ La difficoltà fisica, letterale di farlo suonare quel giorno, di nuovo ad Auschwitz, su una tavola armonica ricucita da dei brandelli in cui era stata distrutta e separata, rendeva metaforicamente l'idea della difficoltà, della lentezza e della fatica con cui la sua memoria, piccola e grande allo stesso tempo, sarebbe riuscita a emergere. Il violino era, per i costruttori della sua memoria, un frammento “sommerso” resuscitato, salvato dal silenzio e dall'invisibilità eterne a cui i carnefici del nazismo avrebbero voluto destinare la loro opera di distruzione. Non avrebbe potuto suonare, eppure, *malgrado* quell'impossibilità di partenza, ce l'avrebbe fatta. Per questo, Carutti non mancò di ripetere che quel testimone musicale era pronto a risuonare lì dentro come un «inno alla musica» e un «inno alla vita»³⁸², che malgrado se ne volesse cancellare la memoria, era riuscito faticosamente, lentamente, a riemergere, come, appunto, “quel violino riemerso dalla notte di Auschwitz”, capace di rievocare, come una reliquia, tutte le vittime della Shoah.

Di quell'esperienza, Alessandra mi dice che era come essere ritornati sul luogo dove Eva Maria avrebbe vissuto la propria esperienza dolorosa e resistito spiritualmente attraverso la sua passione per la musica. Era il luogo di Alma Rosé, dell'orchestra femminile, in cui tutto l'immaginario di quella storia che aveva ricostruito faticosamente con l'ingegner Carutti prendeva finalmente vita, davanti ai propri occhi. Per Alessandra visitare un campo è, però, prima di tutto un'impegnativa scelta etica (non per tutti, forse, quindi). Ed è, infatti, la prima cosa che mi dice quando le chiedo di raccontarmi di quell'evento. Mi racconta con un'emozione molto lucida, controllata, a tratti severa, come se si trattasse di una questione seria e delicata, sulla quale non bisogna abbandonarsi a eccessivi sentimentalismi. Trovo il suo modo di parlare ancora non troppo vagamente missionario: mi parla con quell'ardente sicurezza di chi sa di aver definitivamente assolto all'obbligo di aver imparato la lezione della storia, ed ha quindi la coscienza a posto, invitando gli altri a fare altrettanto.

Suonare quel violino e farlo conoscere al pubblico, raccontandone la storia, era stata per lei una missione etica, sociale, che trascendeva la tendenza a emozionare solamente, senza fini ulteriori, come un normale concertista si accontenterebbe di fare. “Riportare” il violino ad Auschwitz, in ogni caso, non poteva che rappresentare per Alessandra l'assolvimento massimo, compiuto, di quell'imperativo *dovere di memoria*.

³⁸¹ G. Didi-Hubermann, *Immagini malgrado tutto*, op. cit.

³⁸² Rimando al link del video del *meeting*: Alessandra Sonia Romano, *In treno per la memoria*, 18 luglio 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=7fREDtRbFLY&t=116s&pp=ygUgYWxl3NhbmRyYSBzb25pYSByb21hbW8gY3JhY292aWE%3D>

Non bisogna non andarci perché si ha paura di soffrire. Bisogna andare lì e soffrire, insieme. Fa bene a noi e fa bene ai ragazzi. Queste cose non devono più succedere, e invece la storia ci sta mostrando, purtroppo, che continuano a succedere. Non abbiamo il coraggio di ripercorrere la storia, e invece purtroppo è da fare.³⁸³

Anche in questo caso, il processo di comprensione della Shoah chiamato in causa pretendeva di avvenire per identificazione empatica con le vittime, soffrendo come loro, rivificandone virtualmente il trauma. Il culto della memoria sembra passare necessariamente attraverso un'esperienza traumatica vicaria, intesa come una riproduzione sensoriale, anzi di vera e propria fusione sinestetica, di quell'evento, che permettesse di sentire un'esperienza dolorifica altrui sulla propria pelle, nelle proprie ossa, sotto i propri piedi.³⁸⁴ Soffri, quindi comprendi, sembra voler dire Alessandra. Nessuna possibilità, per lei, di capire senza empatizzare e soffrire. Un altro elemento su cui la mia intervistata insiste curiosamente è la dimensione collettiva di quell'evento: «bisogna andare lì e soffrire, *insieme*», «abbiamo sofferto *insieme*», «abbiamo pianto *insieme*», «ci siamo emozionati *insieme*».³⁸⁵ La componente collettiva è per lei irrinunciabile: si soffre e ci si emoziona, ma *insieme*, come un corpo collettivo e unito che possa emozionarsi, immaginare, comprendere quell'evento, e «arginarlo nei suoi effetti di lunga durata»³⁸⁶. Come si è detto prima, il presupposto è, dunque, un processo plurale e sincronico di emozione (si soffre *insieme* e *nello stesso tempo*).³⁸⁷ La risonanza emotiva di quell'evento doveva trovare la sua efficacia soprattutto nell'intenso sforzo collettivo che lo caratterizzava: un'intera comunità che riconosce la propria identità collettiva contemporanea come costruitasi su un *topos* traumatico pregresso e riproducibile.³⁸⁸ Bisognava essere «attori di un destino comune che ha anche radici comuni nella tragica esperienza di Auschwitz», come si può leggere nell'autopresentazione del progetto, sul suo sito ufficiale.³⁸⁹ Significava, dunque, volere essere il contrario di quello che era stato Auschwitz, che diventava, perciò, l'anti-modello di riferimento per eccellenza, la realizzazione di tutto quello che *non* si sarebbe mai voluto ripetere.³⁹⁰

«Bisogna avere il coraggio di ripercorrere la storia», esclama poi in tono perentorio, anzi decisamente missionario, la mia intervistata, fissandomi severamente con lo sguardo e

³⁸³ Intervista ad Alessandra Sonia Romano, cit.

³⁸⁴ F. Bertolini, *Gli inganni della memoria*, op. cit., pp. 106.

³⁸⁵ Intervista ad Alessandra Sonia Romano, op. cit.

³⁸⁶ F. Bertolini, op. cit., pp. 105.

³⁸⁷ L. David, *A Shoe, a Broken Watch and Marbles*, op. cit., pp. 104.

³⁸⁸ F. Bertolini, op. cit., pp. 105-106.

³⁸⁹ Rimando ancora al seguente link: <https://www.intrenoperlamemoria.it/>

³⁹⁰ *Ibidem*.

cominciando a scandire le parole più lentamente, come a voler aumentarne la pregnanza di significato e convincermi della giustizia del suo discorso. In questa precisa- e audace- dichiarazione d'intenti, si può osservare il timore di una catastrofica perdita di senso storico, che andrebbe, secondo lei, urgentemente arginata (prima che sia definitivamente troppo tardi, ovvero prima della fine fisiologica dell'epoca dei testimoni in carne e ossa), cercando di impegnarsi a non far più succedere cose come Auschwitz, che si riconfigura soprattutto in questo caso, inevitabilmente, come la metafora universale per l'interpretazione e la comprensione di altri fatti storici.³⁹¹ Auschwitz è la grande immagine epocale, interiorizzata ormai come tale, e a cui inevitabilmente si fa ricorso, come la definitiva rottura di un equilibrio, la realizzazione dell'impossibile, un passaggio fatalmente drammatico della storia del XXI secolo, che ancora oggi porterebbe con sé strascichi, come se il rischio di ripeterlo fosse sempre dietro l'angolo.³⁹²

La motivazione di quell'imperativo è che «queste cose non devono più succedere, e invece la storia ci sta mostrando purtroppo che continuano a succedere».³⁹³ Così mi spiega Alessandra, non mancando di precisarmi che il suo violino incarna proprio il tentativo di diffondere questo messaggio al pubblico. Questa è la sua missione, offrire il suo contributo a non ripetere più quel tragico errore. Le cose «che continuano a succedere» sono per Alessandra «la guerra in Ucraina, i razzismi, gli usi distorti della storia...»³⁹⁴, una formula che mi ripete, pressoché identica a se stessa come una gravosa litania, circa tre volte nel corso della nostra intervista. Questa affermazione trova riscontro nella diffusione, nazionale e transnazionale, all'indomani dell'invasione russa dell'Ucraina nel febbraio del 2022, di una vicenda curiosamente ricalcata su quella del violino della Shoah. Si tratta della storia di Vera Lytovchenko, membro del Teatro dell'Opera di Kharkiv, e delle riprese video della musicista che suona nel seminterrato di casa sua, per ripararsi dai bombardamenti nella sua città. Molti giornali internazionali, come il *The Guardian*³⁹⁵, o nazionali come *La Stampa*,³⁹⁶ non mancarono di commentare quel video ponendo l'accento sulla simbolica resistenza spirituale dell'arte anche alla guerra. «Guerra in

³⁹¹ V. Pisanty, *I guardiani della Memoria*, op. cit., pp. 131.

³⁹² *Ivi*, pp. 107; V. Pisanty, *I guardiani della Memoria*, op. cit., pp. 131.

³⁹³ Intervista ad Alessandra Sonia Romano, cit.

³⁹⁴ *Ibidem*.

³⁹⁵ *Violinist vera plays for group huddled in basement while bombs fall*, «The Guardian», 9 marzo 2022; Elena Morresi, *Violinist plays in bomb shelter for displaced Ukraine residents*, «The Guardian», 7 marzo 2022.

³⁹⁶ Niccolò Zancan, *Vera Lytovchenko: "Suono sotto le bombe di Kharkiv per dimostrare al mondo che siamo ancora vivi"*, «La Stampa», 10 marzo 2022. In Italia la notizia si diffonde ampiamente con la pubblicazione sia del video che di interviste alla protagonista in numerosi riviste e quotidiani online come: Elena Filini, *Vera Lytovchenko, la violinista sotto le bombe: «La mia musica per Kharkov»*, «VanityFair», 12 marzo 2022; Redazione ANSA, *Violinista suona nel rifugio di Kharkiv sotto le bombe*, «ANSA», 7 marzo 2022; *Ucraina, violinista suona per gli sfollati in un rifugio antiaereo. VIDEO*, «Sky tg24», 7 marzo 2022.

Ucraina, l'arma dell'arte: la pianista, la violinista, la storica e lo scrittore che resistono»,³⁹⁷ così si intitolava l'articolo di Irene Soave per *Il Corriere della Sera* il 12 marzo del 2022. In molti degli articoli pubblicati in quelle settimane non si mancò mai di enfatizzare il gesto di resistenza che le arti e la musica erano in grado di portare, sottolineando «le storie di chi resta in Ucraina e prova a combattere, a suo modo, con le armi fragili della cultura e dell'arte».³⁹⁸ In queste parole era evidente quanto la vicenda del violino della Shoah fosse solo una spia di un uso della musica sempre più impostato sulla già menzionata retorica della “resistenza spirituale”, in cui vicende come quella di Vera Lytovchenko e la sua «musica contro la morte come antidoto alla sopraffazione»³⁹⁹ diventavano visibili alla collettività. Non appare allora un caso che il mondo cattolico, particolarmente ricettivo della storia della violinista ucraina⁴⁰⁰, avesse costruito un'interessante associazione analogica tra la vicenda di Eva Maria e quella di Vera Lytovchenko. È in particolar modo nel settimanale della diocesi di Padova, *La difesa del popolo*, che questa analogia trovava espressione nell'articolo di Irene Argentiero del 20 marzo del 2022. Dopo aver raccontato la vicenda di Eva Maria, l'autrice si lanciò in un parallelismo tra il video del concerto di Alessandra Sonia Romano ad *Italia's Got Talent* e quello della violinista ucraina nel suo seminterrato di casa a Kharkov. Queste le parole di Argentiero:

E decine di migliaia di like e di condivisioni, in questi giorni, stanno raccogliendo i video, postati su Ig, da un'altra violinista, a poco più di 2.100 chilometri da noi. Sono i video di Vera Lytovchenko, violinista di Kharkov. La sua famiglia ha origini ucraine, ma lei parla russo. Ha trasformato lo scantinato del suo palazzo – dove si rifugia insieme agli altri abitanti della casa per sfuggire alle bombe – in una sala da concerto. Con la speranza di alleviare, anche solo per qualche minuto, il dolore di chi si trova, come lei, sotto una pioggia di bombe. I suoi video hanno fatto il giro del mondo e sono stati rilanciati anche sui profili social del ministero degli esteri ucraino. “Studio violino da quando ho 7 anni, ho studiato al Conservatorio e ora faccio parte dell'orchestra del teatro di Kharkov e insegno in un'accademia di musica. La musica ci aiuta ad andare avanti, ci sostiene. Lo faccio per me e per i miei vicini. La musica per alcuni istanti ci impedisce di pensare alle bombe. Non mi interessa diventare famosa o ricca. Faccio tutto questo per darmi forza, per dare forza al mio popolo e perché prego che le armi smettano di sparare”.⁴⁰¹

³⁹⁷ Irene Soave, *Guerra in Ucraina, l'arma dell'arte: la pianista, la violinista, la storica e lo scrittore che resistono*, «Il Corriere della Sera», 12 marzo 2022.

³⁹⁸ *Ibidem*.

³⁹⁹ Niccolò Zancan, *Vera Lytovchenko: “Suono sotto le bombe di Kharkiv per dimostrare al mondo che siamo ancora vivi”*, «La Stampa», 10 marzo 2022.

⁴⁰⁰ Cfr. per esempio l'articolo: Fulvia Degl'Innocenti, *La violinista ucraina che suona sotto le bombe per solidarietà*, «Famiglia Cristiana», 11 marzo 2022.

⁴⁰¹ Irene Argentiero, *La musica rende liberi. Due donne, due violini, per aprire squarci di speranza nel buio della guerra*, «La Difesa del popolo», 20 marzo 2022.

Queste erano le analogie potentemente mobilitate dalla memoria di quello strumento, usato come esempio di arma di “resistenza spirituale” nella narrazione di questa moderna Eva Maria. Questo paragone continuo e insistito tra la Shoah e altre narrazioni politiche contemporanee attesterebbe quella che Michael Rothberg ha definito la “multidirezionalità delle memorie”. Le memorie, secondo Rothberg, sarebbero multidirezionali, ovvero caratterizzate da un costante rapporto di relazionalità rispetto ad altre memorie o narrazioni, di eventi passati e presenti, influenzando e facendosi influenzare da queste. Nessuna competizione tra memorie è ammessa da Rothberg: non esiste un terreno dove esse siano pronte a sfidarsi, e dove una di loro, vincente, ne abbatta altre, una volta per tutte. Le memorie non si cancellano e non si distruggono, ma hanno una plasticità da tale da trasformarsi continuamente, rimanendo piuttosto sopite, nascoste momentaneamente, per poi poter essere opportunamente riportate alla luce.⁴⁰²

La memoria della Shoah non si comporterebbe diversamente, rivelandosi, per sua fisiologia, un dispositivo plastico, pronto a usi diversi, influenzando altre narrazioni e facendosi, viceversa, influenzare a sua volta. Questo processo multidirezionale chiamerebbe in causa una rielaborazione del concetto freudiano di ricordo schermo legato ai trascorsi traumatici degli individui. Essi consisterebbero, nella rielaborazione di Rothberg, non nella soppressione di memorie, ma appunto, nel senso freudiano, come un insieme di processi di dislocazione o sostituzione di esse, a vantaggio dell’emergere di altre che possano fungere da schermo protettivo, con cui il nostro inconscio ci ripara e difende da un trauma pregresso, coprendolo o sostituendolo momentaneamente.⁴⁰³ Lo schermo protettivo si rivelerebbe doppiamente utile: in quanto copertura di un trauma pregresso, sarebbe una barriera tra il conscio e l’inconscio, ma anche una spia di quelle che sono le nostre paure, i nostri desideri, le nostre fantasie, che attendono solo di essere decodificate.⁴⁰⁴ Questa decodificazione spetta, dunque, anche alle analogie storiche riferite alla Shoah. Esse, al di là della loro discutibilità, rivelano il funzionamento di una memoria che non deve mai essere analizzata come fine a se stessa, ma in costante relazionalità e associazione con altre narrazioni.⁴⁰⁵

A livello più specifico, le parole di Alessandra rivelano la cosiddetta retorica del *mai più*, basata ovviamente sull’analogia storica, che dagli anni Ottanta in Italia, nel generale contesto di un nuovo ingresso importante della memoria della Shoah nell’industria culturale e di una nuova stagione di fenomeni migratori con i quali gli italiani si sono dovuti confrontare, si è

⁴⁰² Michael Rothberg, *Multidirectional Memory*, op. cit., 2009.

⁴⁰³ *Ivi*, pp. 12-15.

⁴⁰⁴ *Ibidem*; Guri Schwarz, *Un antirazzismo commemorativo*, op. cit., pp. 152.

⁴⁰⁵ G. Schwarz, op. cit., pp. 151-152.

configurata come il dispositivo antirazzista più pervasivo in relazione alla memoria della Shoah e le sue analogie.⁴⁰⁶ Per quanto la pervasività di questa retorica non coincida necessariamente con la sua efficacia, ma anzi finisca spesso per opacizzare, se non ostruire, la comprensione storica sia della Shoah stessa sia dei fenomeni presenti ai quali essa viene paragonata costantemente, l'evocazione persistente e ossessiva del genocidio nazista come spettro incombente e minaccioso sul nostro presente, rivela la forza di attrazione che la sua memoria esercita ancora oggi su di noi.⁴⁰⁷ Un'attrazione quasi morbosa che ci fa sentire come costretti a incasellare i singoli fenomeni- specifici- della nostra attualità entro gli spaventosi ma anche comodi confini di quell'*exemplum*, o "fatto-archetipo", come scrive Schwarz commentando Canfora, universale.⁴⁰⁸

Di quell'esperienza, Alessandra Romano ricorda l'emozione fortissima di essere entrata per la prima volta nel campo di Auschwitz Birkenau.

Non ero mai entrata in un campo di concentramento. Abbiamo fatto questo giro con 600 ragazzi dei licei, provenienti dalla Lombardia e dalla Croazia. Era organizzato dalla Cigl...una volta si organizzava tutti gli anni. Poi, nell'epoca post covid si sono dovuti fermare e adesso penso che con la guerra [russo-ucraina] ...Penso sia una cosa veramente importante portare i ragazzi in quei posti. E i film sono diversi dalla realtà...io stessa, da adulta, non avevo questa percezione. *Non mi aspettavo quelle dimensioni!* Ci sono volute circa due ore per arrivare al Monumento dei Caduti, e vedendo cose terribili...che già avevo il nodo alla gola avendole viste. E poi, appunto, ho preso il violino. Era marzo, faceva molto freddo. Eravamo uniti in preghiera, tutti con le lacrime agli occhi per quello che avevamo visto. Ho suonato, e mentre suonavo vedevo in lontananza la porta dove entravano i treni dei deportati, un'immagine che noi vediamo sempre nei film...ora era reale, è stata un'emozione enorme!⁴⁰⁹

Se c'è una cosa che abbia colpito Alessandra prima e più di tutte di quel suo primo viaggio ad Auschwitz furono «le dimensioni del campo».⁴¹⁰ Nel corso della nostra conversazione, richiama spesso alla memoria quella vecchia sensazione, ancora ben presente nella mente. Mi dice che era abituata ad aver letto e visto Auschwitz da ragazza, per via indiretta, sui libri, o

⁴⁰⁶ *Ivi*, pp. 146-147. L'espressione "antirazzismo commemorativo" venne coniata da Pierre-André Taguieff in polemica a una forma di antirazzismo commemorativo basato unicamente su un razzismo puramente biologico, senza considerare gli sviluppi di un certo neo razzismo culturalista. Venne poi ripresa da Guri Schwarz in termini in parte differenti, per studiare l'ambito delle retoriche antirazziste riguardanti le analogie con la Shoah, in particolare le analogie con i fenomeni migratori italiani dagli anni Ottanta sino al tempo presente. (v. G. Schwarz, *op. cit.*, nota 1 pp. 146).

⁴⁰⁷ *Ivi*, pp. 146.

⁴⁰⁸ *Ivi*, pp. 151.

⁴⁰⁹ Intervista ad Alessandra Sonia Romano, *op. cit.*

⁴¹⁰ *Ibidem*.

guardandolo in film e documentari, dove sembrava «molto più piccolo».⁴¹¹ Vederlo per la prima volta con i propri occhi era stata una sensazione nuova, strana, dolorosa. «Due ore di camminata», con il freddo che gelava le ossa, l'avevano fatta ricredere. Nessuna emozione suscitata dalla visione di film o documentari, secondo lei, avrebbe potuto eguagliare l'«emozione reale» di esserci, respirarci, toccare quel suolo con i propri piedi stanchi. Qualunque rappresentazione cinematografica o documentaria di Auschwitz, secondo lei, era inevitabilmente ristretta, parziale, deformante, depotenziante dal punto di vista emozionale. Bisognava entrarci con i propri piedi per vivere quella memoria, e capirne veramente il senso.⁴¹²

Queste parole, senz'altro suggestive e retoricamente persuasive, della maestra Romano dimostrano prima di tutto quanto potente possa essere la memoria secondaria, prostetica, ovvero di coloro che non hanno potuto sperimentare direttamente il trauma, ma che evidentemente tentano in tutti i modi di ripercorrerlo o addirittura di rimpossessarsene. Potente perché si nutre non di semplici rievocazioni sfuggenti, ma di veri e propri tentativi di *rappresentazione* del trauma.⁴¹³ L'esperienza traumatica tende, dunque, a essere riprodotta virtualmente, proprio come un fenomeno reale può essere riprodotto, su piccola scala, in un esperimento di laboratorio, ricreando una fusione sinestetica di sfere sensoriali diverse (visiva, uditiva, dolorifica...). Non è un caso che Alessandra insista anche, più o meno consciamente, nell'identificarsi con Eva Maria e il suo trauma, quasi come un *alter ego* della vittima. Me ne parla con un certo dolore, trascinando talvolta le parole, interrompendosi, a volte, dicendo «non ce la faccio [per la troppa emozione] ...». Quando aveva suonato ad Auschwitz Birkenau, aveva in mente, mi dice, la fotografia in bianco e nero del volto di Eva Maria Levy che Carlo Alberto Carutti aveva trovato sul sito del CDEC⁴¹⁴, e questo le ravvivava l'emozione di suonare uno strumento appartenuto alla giovane ragazza. Avvicinarsi a quella storia, per Alessandra, sembrava presupporre l'iscrizione nella propria vita dell'esperienza traumatica di quella deportata, assimilandone, interiorizzandone il trauma e trasformandolo quasi nella propria esperienza personale, riducendo inevitabilmente le distanze tra lei e quel passato.⁴¹⁵ «Come lei, mi sarei portata anche io il violino...», oppure «lei non è riuscita a suonare su grandi palchi, quindi lo faccio io per lei».⁴¹⁶ Alessandra dipinge il suo viaggio ad Auschwitz come una sorta

⁴¹¹ *Ibidem.*

⁴¹² *Ibidem.*

⁴¹³ F. Bertolini, *op. cit.*, pp. 105.

⁴¹⁴ Rimando, CDEC, *Personne*, Eva Maria Levy: <https://digital-library.cdec.it/cdec-web/personne/detail/person-4808/levy-eva-maria.html>

⁴¹⁵ F. Bertolini, *op. cit.*, pp. 107.

⁴¹⁶ Intervista ad Alessandra Sonia Romano, *cit.*

di *climax* emozionale ascendente: due ore di cammino, “cose da vedere che già si aveva il nodo alla gola”, ovvero gli oggetti reliquiari presenti lungo il percorso museale⁴¹⁷, l’arrivo davanti al Monumento dei Caduti, il freddo, e infine la musica, il violino, la preghiera collettiva. Un *climax* ascendente di dolore ed emozione che si costituiva come un complesso montaggio, fatto di tante sensazioni diverse, una messa in scena accurata, raggiungente il punto di massima tragicità con la musica del violino, che in qualche modo, avrebbe dovuto rappresentare l’acme di un processo di dolore, ma superandolo e sublimandolo allo stesso tempo in un atto di ascolto, di preghiera, e di emozione necessariamente collettive. Il violino venne accuratamente presentato dall’ingegner Carutti, e poi Alessandra cominciò a suonarlo.



Figura 6.3. Alessandra Sonia Romano suona il violino ad Auschwitz il 25 marzo 2017.

«Cosa aveva suonato per l’occasione?», le chiedo. «Le note del cartiglio e il tema da *Schindler’s List*», mi risponde lei. Di quell’esecuzione di *Schindler’s List* rimangono un video *You Tube* di circa 330 mila visualizzazioni.⁴¹⁸ Alessandra si giustifica subito: «Non sarà stata la mia migliore esecuzione, ma è stata sicuramente quella che mi ha dato più emozione. Ancora adesso a parlarne mi viene la pelle d’oca, è stata un’emozione fortissima.»⁴¹⁹ Mi dice che aver suonato le note di quel cartiglio era come aver sentito Eva Maria con sé, suonando «per lei e per tutte le vittime come lei».⁴²⁰ Riporto qui alcuni passi di una vecchia intervista di Alessandra riportata da Carutti nel suo libro *L’ultimo testimone*, che trovo ben accurata nella descrizione di quel momento.

Il terreno era dissestato, faceva freddo; ho immaginato queste persone, vestite di stracci al freddo e con la neve, spostarsi fra le baracche per andare ai lavori forzati, deboli e disperati, ho ascoltato il suono di queste note e mi sono

⁴¹⁷ Cfr. Natalie C. Polzer, *Durkheim’s Sign Made Flesh: The “Authentic Symbol” in Contemporary Holocaust Pilgrimage*, in «Canadian Journal of Sociology, Vol. 39, No. 4, 2014; Tim Cole, *Selling the Holocaust*, op. cit.

⁴¹⁸ Per il video dell’esecuzione, rimando a: Alessandra Sonia Romano, *Violino della Shoah*, 13 aprile 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=g4kzuVhcOv4&pp=ygUhc2NobGluZGVyJ3MgbGlzdCBhbGVze2FuZHZHlHNvbmlh>

⁴¹⁹ Intervista ad Alessandra Sonia Romano, cit.

⁴²⁰ *Ibidem*.

convinta che questa è la loro marcia, che è faticosa, ma non si interrompe mai, perché in fondo al cammino forse c'è ancora un filo di speranza. Questa è la mia lettura di queste poche battute, che hanno però un suono profondamente conturbante, o almeno così le interpreto io quando le eseguo al termine dei miei concerti. Generalmente suono un'ottava sopra, perché voglio che quel suono entri come una lama nelle anime.⁴²¹

L'interpretazione affidata al cartiglio confermava una tendenza dominante a leggere la Shoah attraverso una lente, certamente riduttiva, di fede laica nella vita, di istinto generico di sopravvivenza, che, come per un *tragico ossimoro*, resisteva anche in situazioni-limite come l'inferno concentrazionario. Analogicamente, avrebbe funzionato il *Tema da Schindler's List* di John Williams, suonato da Alessandra alla fine del viaggio nel campo, e con un cerchio di persone emozionare tutte intorno. La ricezione partecipativa ed emozionale all'ascolto di quel brano, potenzialmente evocativo nella sua familiarità al pubblico, avrebbe coronato un lungo processo di sforzo identificativo nelle vittime che avevano sofferto, gettando le basi per una sensibilità più profonda nei loro confronti. Anche in questo caso, la musica creava un'ulteriore amplificazione emozionale, veicolata dalla semplicità ripetitiva della struttura armonica e dalla tonalità minore del brano.

L'alternanza nella partitura, di intervalli musicali, consonanti e dissonanti, ripetuti tra le note, come quelli di quinta giusta (consonanti) oppure di settima (dissonanti), oltre a creare un senso di vuoto, come quello fra le note, configuravano anche un'alternanza tra uno stato di stabilità o soddisfazione e uno stato di tensione emotiva, dolorosa. La musica avrebbe dovuto svolgere, anche in questo caso, una grande catarsi collettiva, permettendo di espellere, una volta per tutte, le tensioni negative rievocate e assorbite (a un livello sia psichico sia fisico) durante il viaggio, permettendoci, nell'emozione, di purificarci e liberarci dal fantasma minaccioso di quell'esperienza traumatica. La dimensione redentiva originariamente affidata a quella musica nel suo uso cinematografico diventava, così, la metafora del senso stesso dato a quell'evento: una parabola di redenzione progressiva, in cui dover necessariamente ripercorrere quel trauma, per poi uscirne persone moralmente migliori, redente, liberate.⁴²² «La musica emoziona... Avere un violino, cioè un violino rende la storia più viva, coinvolge, è un messaggio più diretto che non fare un racconto [...]»⁴²³, mi dice Alessandra, sorridendo, come credendo di dire una cosa che già si conosce, e quindi sicura della mia approvazione. La musica, anche in questo caso,

⁴²¹ C. A. Carutti, *L'ultimo testimone*, op. cit., pp. 20.

⁴²² Sulla letteratura riguardante la funzione catartica della musica, cfr. Andrew L. Ford, *Catharsis, Music and the Mysteries in Aristotle* in «Skené», 2016; Jean Michel-Vives, *Catharsis: Psychoanalysis and the Theatre*, in «International Journal of Psychoanalysis», 2010; Jacob L. Moreno, *Mental Catharsis and the Psychodrama*, in «Sociometry», Vol. 3, No. 3, 1940.

⁴²³ Intervista ad Alessandra Sonia Romano, cit.

veniva utilizzato come uno strumento capace di evocare, emozionando, un evento traumatico, aggirando potenzialmente il tabù della rappresentabilità. Un compromesso tra il rappresentare troppo e il rappresentare troppo poco. Tra l'immagine, potenzialmente orrorifica, emozionante in senso negativo e troppo manifesta a tal punto da turbare, e la parola, eccessivamente scarna, neutrale e poco emozionante, nella sua "correttezza". La musica appariva, così, da quanto emerge dalle parole di Alessandra, un'interessante "trasgressione creativa", capace, all'interno di un preciso montaggio, fatto di parole e immagini, di rievocare con la forza narrativa ed emozionale tipica delle immagini, ma evadendo letteralmente il campo del visivo, come le parole. La "gentilezza" con cui il violino avrebbe potuto raccontare quell'evento risiedeva proprio in questo: il suo linguaggio non avrebbe avuto né l'inflessione, apparentemente poco espressiva, del discorso parlato, né la forza brutale, temibile dell'immagine puramente visiva, pur necessitando dell'ausilio di entrambi, e provando a superarli a sua volta. Come lo scudo riflettente con cui Perseo affrontava la Gorgona, avrebbe permesso di guardare l'orrore con astuzia, senza la sfida provocatoria dello sguardo diretto.

4. Il Violino a *Italia's Got Talent*

Alassio, 23 febbraio 2023.

Ad Alessandra Sonia Romano non potevo non chiederle di quando portò il suo violino con la stella di David nel 2022 sul palco di *Italia's Got Talent*,⁴²⁴ *talent-show* televisivo famoso in Italia, in cui diversi concorrenti si presentano a turno sul palco per dimostrare il proprio talento (in qualsiasi disciplina, non per forza musicale), di fronte a una giuria di quattro persone. Alessandra si presentò in duo con Nadio Marengo, fisarmonicista. «Volevo partecipare da ospite, ma non è stato possibile...la trasmissione non prevedeva ospiti!»,⁴²⁵ mi spiega, quasi a volersi giustificare, sorridendo. Per questo, aveva dovuto presentarsi da concorrente, come tutti gli altri, pur non volendolo inizialmente. Portare e suonare un violino “di Auschwitz” in un *talent show* era stata, non solo per questo, una scelta difficile per la violinista, che si trovava divisa tra il desiderio di diffondere la storia del suo violino a più persone possibile e il timore che le esigenze narrative di un *talent-show* televisivo sarebbero risultate incompatibili con la gravità dell'evento trattato, se non decisamente inopportune.



Figura 7. 3. Il "Violino della Shoah" ad Italia's Got Talent il 16 marzo 2022.

Un tentativo di rendere “pop” la Shoah? «Era proprio quello che non volevo...il violino non era più al museo, mi era stato donato da due anni. Ed essendo mio da poco, avevo paura anche di fare mosse sbagliate», mi confessa Alessandra, quasi ancora a volersi giustificare, ricordandosi anche, divertita, che la redazione di *Italia's Got Talent* aveva telefonato con una certa insistenza al Museo civico di Cremona, dove il violino era stato originariamente ospitato. Poi aveva contattato l'ingegner Carutti, il quale aveva comunicato che il violino ormai era di proprietà di Alessandra, e avrebbe dovuto dare lei l'approvazione, e nessun altro. Dopo un primo deciso rifiuto della musicista, i redattori non si erano affatto arresi, continuando, anzi, a

⁴²⁴ Italia's Got Talent, *Alessandra Romano racconta la Shoah con il suo violino a Italia's Got Talent*, 16 marzo 2022: https://www.youtube.com/watch?v=Mz4_6af3E54

⁴²⁵ Intervista ad Alessandra Sonia Romano, *cit.*

insistere. «Loro sono stati molto tenaci [ride], sono andati avanti quasi un mese a farmi telefonate per cercare di convincermi»,⁴²⁶ mi dice divertita Alessandra. Quando le chiedo cosa avesse temuto in quell'occasione:

Io non avevo mai visto *Italia's Got Talent* e ne avevo un'idea forse anche un po' distorta. Avevo paura di come potevano trattare quest'argomento, pensavo a un *Talent*, a una cosa così, popolare...mi chiedevo come facesse un argomento del genere ad andare in una trasmissione così leggera! Poi in realtà anche il mio fisarmonicista ha cominciato a insistere, perché invece lui seguiva il programma. Accanto alle cose più leggere, mi diceva, portano anche cose più impegnative, quindi ne abbiamo parlato tanto, anche con Carutti, per decidere...tra 'no' e 'forse sì'...alla fine abbiamo deciso di sì.⁴²⁷

C'erano, però, motivazioni più forti che potessero spingere a cambiare idea.

Abbiamo pensato che era il modo migliore di diffondere a tutti una storia così importante, visto anche quello che si sentiva nell'aria, di ritorni ai nazismi, di idee distorte della storia, non solo tra i giovani. Quello era un modo di raggiungere più gente possibile, se fatto nel modo giusto, ovviamente.⁴²⁸

Ritornava qui, in maniera altrettanto potente e pervasiva la retorica del *mai più*, ancora sotto forma di necessità urgente di "ripercorrere la storia", rimpossessandosi del suo senso, per non ripetere più le cose tragiche che c'erano state, ovvero la Shoah, e nello specifico Auschwitz, metafore universali dei peggiori mali della modernità.⁴²⁹ C'era un'ansia di diffondere quella storia, prima che fosse letteralmente troppo tardi, prima che gli ultimi testimoni in carne e ossa potessero (per ragioni ovvie, fisiologiche) spegnersi, e che senza la loro voce si dimenticasse tutto quello che avevano vissuto. Il violino era un oggetto che si poteva vedere e toccare, potenzialmente resistente nel tempo e con una voce simile a quella umana. Avrebbe potuto parlare per loro, una volta che la loro epoca fosse terminata. Ritorna anche la formula analoga «di ritorni ai nazismi, di idee distorte della storia, non solo tra i giovani»,⁴³⁰ che attesta ancora una volta l'estrema duttilità del discorso attuale, almeno in Italia, sulla Shoah, che serve sempre o quasi sempre per parlare d'altro, riflettendo della sua potenza un'enorme pluralità di narrazioni, anche molto distinte fra loro, e attuali. Questo fu anche il senso prioritario dato all'intervento del violino nel *talent show*. Chiedendo, infatti, ad Alessandra se si riuscì nell'impresa, lei risponde affermativamente, non senza la soddisfazione a posteriori di chi sa di aver fatto la scelta giusta, nonostante il timore di sbagliare.

⁴²⁶ *Ibidem*.

⁴²⁷ *Ibidem*.

⁴²⁸ *Ibidem*.

⁴²⁹ Sul dovere di memoria e la retorica del "mai più" Cfr. Guri Schwarz, *Un antirazzismo commemorativo*, op. cit.

⁴³⁰ Intervista ad Alessandra Sonia Romano, cit.

Loro [la redazione di *Italia's Got Talent*] l'hanno montata nel modo giusto, con delicatezza. Quando ho visto il prodotto finito, quindi, ho dato la mia firma per poterlo divulgare (infatti poi è uscito un mese dopo che l'abbiamo registrato).⁴³¹

Di quell'evento rimane oggi un video *You Tube* di più di 300 mila visualizzazioni. Nella clip introduttiva, Alessandra, intervistata, presentò il suo violino secondo un copione già visto: come quel felice incontro che le «cambiò la vita», un «vero miracolo», e un oggetto che con la sua voce «ha ancora tante cose da dire». Aggiunse anche che «le loro esistenze erano finalmente unite».⁴³² Una sequenza di veloci riprese si focalizzava prima sul violino lasciato da solo su un piano orizzontale, in una penombra interrotta da alcune luci verde brillante, poi su Alessandra, in *tailleur* blu elettrico, che prendeva il violino e vi simulava il tocco delle corde, mentre la telecamera indugiava sul filetto madreperlato dello strumento. E poi infine, lei che abbracciava lo strumento, con gli occhi chiusi, il capo basso, come ad ascoltarne la voce, nel silenzio. La *performance* aveva poi ufficialmente inizio, divisa tra prologo introduttivo e musica, il *Tema* da *Schindler's List* di John Williams.

[...] Cicci mi amava tantissimo e mi volle con sé anche nel momento più buio, quando con la sua famiglia fu arrestata, portata nel carcere di San Vittore e poi alla Stazione Centrale di Milano, binario 21, destinazione Auschwitz Birkenau. Cicci mi suonava anche lì, con il freddo, la paura, la fame, ma un giorno qualcuno mi ruppe e senza di me la mia Cicci non ce la fece. Morì il 6 giugno del 1944 a soli 22 anni. [...] Fui dimenticato per tanti anni.⁴³³

Superata la fase introduttiva, come nel passaggio da un recitativo secco a un'aria intrisa di *pathos* drammatico, la stella multicolore del logo dello *show* proiettata sullo schermo lasciava il posto alla gigantografia dell'immagine del cartiglio e la fisarmonica introdusse il *Tema* di *Schindler's List*. Sullo sfondo di quell'immagine con tutti gli indizi metonimici già ormai noti e interiorizzati dal pubblico, come il filo spinato, la stella di David del violino e la scritta *Der Musik Macht Frei*, che riportava alla più nota *Arbeit Macht Frei*, quella musica avrebbe avuto potenzialmente un grande impatto emotivo, agevolato dalla languida tonalità minore del brano e dal fatto che esso fosse stato la colonna sonora del famoso film di Spielberg. Il violino veniva, dunque, accuratamente inserito entro un montaggio musicale e iconografico potenzialmente molto evocativo e familiare. E soprattutto, anche in questo caso, veniva narrato senza effetti speciali ed orrorifici, comunicando il dolore, ma senza mostrarlo eccessivamente. Il risultato fu

⁴³¹ *Ibidem*.

⁴³² *Italia's Got Talent, Alessandra Romano racconta la Shoah con il suo violino a Italia's Got Talent*, 16 marzo 2022: https://www.youtube.com/watch?v=Mz4_6af3E54

⁴³³ *Ibidem*.

una *standing ovation*. Gli applausi durarono circa un minuto, i giudici si alzarono tutti e quattro in piedi, e la telecamera si soffermò prevedibilmente su qualche volto visibilmente commosso.

Il cantante Stefano Belisari, in arte “Elio”, fu il primo giudice della giuria a commentare qualcosa a cui ci si avvicinava con un certo timore reverenziale. Disse di aver apprezzato particolarmente la musica suonata, pur non conoscendola e non avendola mai sentita, stranamente. «Non so qual è il titolo del brano!», confessò, infatti. La retorica del “mai più” era ancora largamente pervasiva, per quanto discutibile ne sarebbe stata la reale efficacia. «Sembra sempre che stiamo parlando di cose che sono accadute secoli fa e in posti lontanissimi, e invece sono accaduti *qui e poco tempo fa*...Questo dev’essere chiaro a tutti!» commentò Belisari, evidenziando la vicinanza spaziale e temporale a quell’evento che gravava su di noi, come un fantasma ancora minaccioso. Tornò poi alla musica: «Mentre vi ascoltavo, osservavo il bigliettino che nella sua drammaticità contiene un’ironia meravigliosa, perché *Der Musik Macht Frei* è una presa in giro di *Arbeit Macht Frei*. È la musica che batte sempre tutti...». ⁴³⁴ La percezione della musica in relazione all’universo concentrazionario era ancora unilaterale e semplificatoria: se ne sottolineava una generica dimensione spirituale, come strumento di sopravvivenza all’orrore. ⁴³⁵

Seguirono, poi, i commenti degli altri giudici. Frank Matano considerò quella di Alessandra «una delle *performances* più emozionanti» di quell’intera stagione, specificando di aver apprezzato la decisione di Alessandra di «narrare la storia attraverso la soggettività dell’oggetto». Ne sottolineò poi la rocambolesca storia, di strumento che aveva vissuto tante vite, per poi suonare ad Auschwitz, piombare nel silenzio, e testimoniare il suo passato sul palco di un talent show. «Incredibilmente si è trovato in mille posti diversi, e il fatto che voi l’abbiate suonato qui stasera è davvero emozionante...cioè, nasce un sacco di tempo fa ed è tornato a suonare forte». In conclusione, ripeteva anche lui la formula «vanno assolutamente ricordate queste cose. Gli ultimi anni ci insegnano che non è impossibile che ritorniamo a una cosa del genere, bisogna stare attenti e non dimenticarlo», ripetuta come in eco dalle altre giurate Mara Maionchi e Federica Pellegrini, che si riassestarono sulle medesime osservazioni. Ancora in questo caso, Auschwitz era il fantasma minaccioso sullo sfondo del tempo presente. Bisognava preservarlo dal pericolo dell’oblio. Curiosamente, la Shoah o Auschwitz non vennero mai nominati direttamente dai giurati, che ne evocarono lo spettro cupo ma sempre sotto forma di

⁴³⁴ *Ibidem*.

⁴³⁵ Cfr. S. Gilbert, *Music in the Holocaust*, *op. cit.*; S. Gilbert, *Buried Monuments*, *op. cit.*

evocative perifrasi come «una situazione del genere», «un ricordo molto triste», «certe cose».⁴³⁶ A ulteriore riprova di quanto fossero metafore, ormai, interiorizzate e familiarizzate.

Auschwitz era ancora il modello di male per eccellenza da non ripetere, la realizzazione di qualcosa che nessuno avrebbe mai considerato possibile. Con Auschwitz l'umanesimo era fallito miseramente e tutto ciò che fosse venuto dopo, sarebbe stato considerato alla luce di quello.⁴³⁷ Curiosa fu anche la ricezione del pubblico mediatico. Nei commenti al video *You Tube* (circa 338) gli utenti sembrano confermare largamente il *trend* interpretativo affidato allo strumento, aumentando persino le coloriture emotive e sentimentaliste di quelle interpretazioni. Uno di questi definì il violino una «poesia straziante che va tramandata», chiudendo ad effetto con «quanto poco abbiamo imparato dalla storia!», un altro «Abbiamo studiato tanto...ma ahimè non abbiamo capito nulla...siamo rimasti ignoranti!».⁴³⁸ Si chiamava in causa, dunque, un generico «senso storico»⁴³⁹ da recuperare, e insieme a questo i presunti valori esistenziali e civili che quella consapevolezza avrebbe dovuto portare con sé. E allo stesso tempo, l'antidoto sufficiente a quell' «ignoranza» colpevole poteva essere ancora una volta la trasmissione emozionale di quel passato.

⁴³⁶ Italia's Got Talent, *Alessandra Romano racconta la Shoah con il suo violino a Italia's Got Talent*, 16 marzo 2022: https://www.youtube.com/watch?v=Mz4_6af3E54

⁴³⁷ F. Bertolini, *op. cit.*, pp. 107-108 e 175.

⁴³⁸ Sezione «commenti» in Italia's Got Talent, *Alessandra Romano racconta la Shoah con il suo violino a Italia's Got Talent*, 16 marzo 2022: https://www.youtube.com/watch?v=Mz4_6af3E54

⁴³⁹ Valentina Pisanty, *I guardiani della memoria*, *op. cit.*, pp. 131.

Conclusioni

La memoria del “violino della Shoah” attribuito a Eva Maria Levy si è diffusa e consolidata in Italia sotto la rassicurante etichetta di «storia autentica», pur in assenza di prove documentarie che ne sostenessero il cuore narrativo, ovvero il reale trasporto e conseguente uso del violino nel campo, all’interno dell’orchestra femminile. L’indagine archivistica che ho svolto a margine della vicenda ha rilevato una sostanziale verosimiglianza di questa memoria, tramandata entro una cornice storicamente attendibile, in cui la protagonista e i suoi familiari sono figure storicamente reali e con una reale esperienza concentrazionaria, svelandone, però, la fragilità delle colonne portanti: all’atto dell’arresto, Eva Maria non avrebbe portato alcun oggetto di valore con sé, e soprattutto nessun nome della deportata figura nelle liste dei membri dell’orchestra femminile di Auschwitz Birkenau che ho consultato personalmente. Nessuna evidenza, dunque, che questo violino fosse appartenuto a Eva Maria Levy, e pressoché impossibile che lei lo avesse suonato all’interno dell’orchestra femminile del campo.

Scopo di questa ricerca non doveva essere, tuttavia, limitarsi a sfatare una leggenda, ma utilizzarla per risalire, a ritroso, al suo «terreno di coltura favorevole», ovvero al contesto che ne permise la crescita e l’amplificazione. L’emersione della leggenda, all’indomani del 2014, anno in cui l’ingegner Carlo Alberto Carutti avrebbe scovato questo violino presso un misterioso antiquario torinese, venne agevolata da una buona copertura mediatica a livello nazionale. Nel 2016, chi ereditò il violino, e dunque ne tramandò anche la memoria, fu Alessandra Sonia Romano, violinista attuale proprietaria dello strumento. Le testimonianze che lei e Anna Lavatelli, i principali costruttori di questa memoria, mi rilasciarono, convergevano, unitamente alle fonti a stampa, nel definire il violino una reliquia moderna, sopravvissuta all’inferno di Auschwitz, come se spegnendosi i testimoni in carne e ossa, lo strumento, dato il proprio statuto, potesse mettere in comunicazione con i “sommersi”.

Il crescente interesse in Italia sia verso quel violino e più in generale verso la musica concentrazionaria, nascondono in verità, come ho cercato di dimostrare nella seconda parte del capitolo, l’origine di una memoria e di un uso della musica risalente almeno alla fine degli anni ’70. Ho cercato di allargare lo sguardo oltre la vicenda ristretta del violino, e la memoria di Eva Maria Levy appare inserita in un contesto letterario già diffuso, soprattutto per l’elemento femminile che ne costituisce l’epicentro narrativo. La vicenda attribuita a Eva Maria nel campo ha rivelato una straordinaria somiglianza a quella di un’altra deportata musicista nell’orchestra femminile di Auschwitz Birkenau, Fania Fenelon, la cui autobiografia, *Playing For Time*,

pubblicata la prima volta nel 1976, era diventata famosissima a livello internazionale, creando a cascata una proliferazione di memorie simili, soprattutto da parte di altre musiciste di quell'orchestra femminile. Quella di Eva Maria Levy doveva apparire dunque, in Italia, una memoria familiare. Non importava l'autenticità del contenuto, ma l'abitudine a certi dettagli: Eva Maria, come Fenelon, sarebbe stata arruolata nell'ensemble femminile tramite fortunata audizione, chi l'aveva esaminata sarebbe stata Alma Rosé, direttrice dell'orchestra il cui profilo era già stato dettagliatamente descritto nella memoria di Fenelon, e soprattutto, la musica si configurava in entrambe le memorie come un filo di speranza che potesse garantire almeno una temporanea sopravvivenza.

Non è stato tutto. Ulteriori dettagli narrativi del violino ricalcano altri copioni. Romanzi su violini della Shoah furono già pubblicati ben prima di quello di Anna Lavatelli sul violino italiano. Un famoso esempio, il romanzo *Il violino di Auschwitz* di Maria Angels Anglada, diventato *best-seller* internazionale e con cui il violino attribuito a Eva Maria Levy ha in comune una tavola armonica spaccata a metà. Romanzi come quello di Anglada, e altri analizzati, inquadrano sempre la musica all'interno di una generica retorica di resistenza spirituale, che ne fa un filo di speranza all'interno della tragedia del campo. La somiglianza, però, più stridente è stata rilevata in paragone al progetto, di portata internazionale, creato dal liutaio israeliano Amnon Weinstein con il titolo di "Violini della Speranza": collezionati nella bottega di Tel-Aviv di Weinstein, sarebbero violini provenienti da ambiti concentrazionari, o ascritti a una generale ebraicità, e soprattutto, come suggeriva lo stesso titolo del progetto, avrebbero incarnato la speranza di ridare voce testimoniale a quegli strumenti. Molti di questi avrebbero in comune con il violino una stella di David dorsale, venendo ascritti a un'ebraicità romantica, ideale, stereotipata, dei "violinisti sul tetto" di musica klezmer dell'Europa orientale come quelli dipinti nei quadri di Chagall.

E infine, nell'ultima parte del lavoro, mi sono concentrata sull'impiego pubblico di questa memoria, cercando di decostruirne i dispositivi retorici impiegati. In questa operazione, ho utilizzato un doppio binario di analisi: la retorica verbale e i repertori musicali impiegati. Questi eventi, sotto forma solitamente di *reading-concerto*, ovvero con struttura ibrida tra lettura (o recitazione) e musica, dimostrano come la musica non sia un semplice elemento decorativo, ma piuttosto un vero e proprio discorso retorico da decostruire nei propri significati impliciti. Negli eventi che ho selezionato per l'analisi, perché a mio avviso più rappresentativi, il violino e la sua musica appaiono soprattutto come «inno alla vita», in relazione al passato, come resistenza spirituale alla tragedia concentrazionaria da parte delle vittime, e in relazione

al nostro presente, come possibilità di redimerci e purificarci da un'esperienza traumatica collettiva. La presenza quasi stabile del tema di *Schindler's List* di John Williams rivela questa attitudine redentiva.

Lo statuto reliquiario che si affidava allo strumento musicale ne fece un suggestivo intermediatore tra il presente vivente e il passato dei sommersi, creando una connessione vivente tra noi e la realtà evocata. Il nodo della voce del passato illumina la questione focale del mio lavoro, affrontata nel capitolo conclusivo di esso, ovvero le modalità attraverso cui la musica, il linguaggio naturale di questa reliquia, riesce a evocare quel passato. La musica come *medium* di discussione e rappresentazione della Shoah in Italia è un oggetto di studio ancora poco esplorato, per quanto il suo ruolo all'interno della ritualità commemorativa di quell'evento sia oggi in costante crescita. La sua prima importante apparizione al Memoriale della Shoah di Milano nel 2015 ne consacrò lo statuto di icona metonimica della Shoah: quando suonò, si disse che la sua voce sembrasse raccogliere i lamenti dei detenuti di Auschwitz, facendo pensare a chi non fosse più tornato.

Esso si era emancipato dal contesto singolare a cui era stato originariamente attribuito, per rappresentare metaforicamente l'intero evento a cui rimandava. La sua presunta capacità di rievocazione delle voci di un passato sommerso, usando la nota espressione con cui Primo Levi si riferiva a coloro che non era sopravvissuti alla Shoah, secondo lui i veri testimoni integrali di quell'evento, ha fatto emergere nel corso dell'indagine una consistente somiglianza alle reliquie venerate nella cristianità tardoantica, ulteriormente confermata dalla ricezione anche cattolica che il violino riscontrò. La sua parabola esistenziale confermava, d'altronde, questa analogia: superato un lungo periodo di quiescenza, lo strumento sarebbe stato scoperto presso un misterioso antiquario, e poi, questo un dato a noi certo, installato con pomposo rituale nel museo civico Ala Ponzzone di Cremona, città simbolo della liuteria italiana.

La musica divenne spia di una necessità, da parte della società italiana, di superare l'orizzonte di irrepresentabilità e sacralità dell'evento. Si sa che non si può rappresentare, ma allo stesso tempo si tenta, con tutti i mezzi a propria disposizione, di farlo. È significativo che il brano di presentazione al violino sia la *Danza degli Spiriti Beati*, il secondo atto dalla seconda scena dall'*Orfeo e l'Euridice* musicato da Gluck su libretto di Calzabigi, un'opera lirica che rielabora il più famoso mito classico dell'Oltretomba, con la peculiarità di inserirvi un lieto fine. Qui Orfeo è appena entrato negli Inferi dopo aver ammansito i guardiani e le creature infernali, che danzano al suono del proprio canto e della sua lira. Il cantore non sarebbe riuscito

a entrare nell'Oltretomba se non con il potere emozionale e ammansente della propria musica. Egli si sa, non può guardare direttamente in volto le creature dell'inferno, ma riesce comunque a instaurare un dialogo con loro attraverso i suoni che produce. Chiederà loro di riavere con sé Euridice e riportarla sulla terra, a condizione, si sa, di non voltarsi più indietro. Trasgredirà e perderà ancora una volta Euridice, come il mito vuole, ma questa, grazie all'intervento di Amore, *deus ex machina*, il finale sarà sorprendentemente lieto: potrà riavere la sua amata con sé ed entrambi tornare alla luce del sole. Ho letto quest'opera come una metafora dell'impiego della musica in questa memoria: come la musica di Orfeo, essa è una sorta di trasgressione creativa, un dolce inganno, un modo gentile di penetrare l'orrore, evadendo dal campo visivo. Non è potenzialmente violenta e disturbante come l'immagine, e nemmeno debolmente evocativa come la parola. Si serve di entrambe, ma è l'unica che riuscirebbe a penetrare fino in fondo il mondo infernale di Auschwitz, senza comunicare direttamente l'orrore.

Ringraziamenti

Giunta al termine di questo lavoro, desidero ringraziare il professor Guri Schwarz, per avermi introdotta con fiducia a questa ricerca, nonostante, scioccamente, non ne avessi immediatamente colto la bellezza e le immense potenzialità. Lo ringrazio per l'intensa e gentile collaborazione che mi ha prestato durante l'intero svolgimento della tesi: una collaborazione mai invadente e sempre capace di stimolare l'autonomia, nonostante ciò abbia implicato non poche difficoltà, soprattutto iniziali. Avevo notato che le sue correzioni *in itinere* alle mie stesure fossero quasi sempre sotto forma di nuove domande o spunti riflessivi anziché risposte, e credo che la produttiva attitudine al dubbio, alle "grandi questioni della storia", a cui questo metodo abitua (o abituerà, mi auguro) non me la avesse mai insegnata neppure un trascorso di studi filosofici alle spalle. Per quanto impegnativo sia stato il percorso (non esagero a dire che sia stata la prova che più in vita mia mi ha permesso di uscire dalla mia cosiddetta "*comfort zone*", molto più di cinque anni universitari), penso che d'ora in poi potrei sentirmi, anche se forse è banale e melense a dirsi, una persona migliore e più ricca di prima.

Ringrazio il professor Raffaele Mellace per l'enorme disponibilità e gentilezza con cui mi ha seguita nella parte musicologica della tesi, con osservazioni e pareri sempre utili e costruttivi. Ha sempre letto con puntualità il materiale che gli invio, restituendomi ogni volta accurate riflessioni a margine. Ho apprezzato molto.

Ringrazio anche la professoressa Enrica Asquer, gentilissima nell'avermi procurato, quando ho iniziato a lavorare per la tesi, materiali utili alla stesura e per avermi fornito preziose istruzioni su come maneggiare per la prima volta fonti delicatissime come quelle orali.

Ringrazio tutti coloro che ho citato in questa tesi, come fonti in più da interrogare, *in primis* Alessandra Sonia Romano, per l'intensa e umile collaborazione che mi ha fornito sin dal primo momento in cui, da ansiosa laureanda, le ho scritto su Facebook per avere notizie del suo violino, e lei mi ha inoltrato immediatamente il suo numero di telefono. Ringrazio anche Anna Lavatelli e Lydia Cevidalli, per aver acconsentito con molta cordialità a essere intervistate. Ringrazio Michele Sarfatti, Alessandro Carrieri, Liliana Picciotto e Laura Brazzo per il validissimo supporto alla ricerca. Ringrazio anche Raffaele Coluccino, Paolo Peretti, Alessandra de Fiori+, Anna Segre, Paola De Benedetti, Enrico Hirsch per aver contribuito ad arricchire il lavoro. Ringrazio, infine, Giancarlo Bertagna, mio ex professore di Storia della Musica del Conservatorio Paganini di Genova.

Ringrazio ovviamente gli archivi e le istituzioni consultati per l'indagine sulla famiglia Levy: l'Archivio ebraico Terracini di Torino (in particolare la gentile dottoressa Anna Tedesco), l'Archivio di Stato di Milano, l'Archivio di Stato di Varese, l'archivio dell'Auschwitz State Museum, il museo civico Ala Ponzone di Cremona, la redazione della rivista «Ha Keillah» della Comunità ebraica di Torino e la professoressa Francesca Gamalero del Liceo Classico Alfieri di Torino.

E poi, per il supporto affettivo e psicologico (altrettanto indispensabile!) ringrazio tanto i miei compagni e amici Nicole, Stefano, Paolo, Giorgia e Livia, la cui compagnia è sempre stata piacevole e importante.

Ringrazio Estelle, la migliore amica che potessi chiedere e che da sola conta cento amici: consigliera saggia (molto più della sottoscritta), sincera, complice e fedele, di intelligenza e sensibilità rare a trovarsi. Una persona positiva, energica e tenace da cui imparo sempre qualcosa e che spero di non perdere mai.

Ringrazio la mia famiglia, i miei genitori, mia sorella Adele con Matteo, mia nonna Giuseppina, mio zio Giulio e i miei inseparabili animali, che mi hanno permesso di arrivare sino a questo punto, e che per goffa timidezza non oso mai ringraziare guardando negli occhi, né tantomeno abbracciare. Ringrazio mio nonno Carlo, a cui dedico questa tesi, purtroppo mancato poco prima che mi potessi laureare dopo aver vissuto quasi un bellissimo secolo di vita, e ragionando ancora lucidamente come vent'anni fa. È grazie a lui, appassionato fisarmonicista, se ho imparato ad apprezzare la bellezza della musica. Lo ricorderò sempre come un grande nonno giovanile, estroso, ironico e geniale.

Ringrazio Daniele, la persona più brillante, sensibile ed empatica che potessi avere vicino. Immagino non sia stato e non sia mai troppo facile per lui sopportare le mie inquietudini e i miei pessimismi. Mi sento in colpa per questo, ma lui mi offre sempre tutta la sua intelligente e calma comprensione. Con la promessa di migliorarmi, il mio ringraziamento più grande va a lui.

BIBLIOGRAFIA

FONTI PRIMARIE

ANGLADA, Maria Angels, *Il violino di Auschwitz*, Editori Riuniti, Roma 1997.

CARUTTI, Carlo Alberto, *L'ultimo testimone. Il violino della Shoah e la sua storia*, Interlinea, Novara 2020.

DE'CALZABICI, Ranieri, *Orfeo ed Euridice*, Ricordi, Milano 1947.

KRUMPEN, Angela, *Il violinista di Schindler. Storia di un'amicizia*, Periodici San Paolo, Milano 2013.

LAVATELLI, Anna, *Il violino di Auschwitz*, Interlinea, Novara 2017.

RICHMAN, Alyson, *La violoncellista di Verona*, Piemme, 2017.

SASSO, Fedora, (regista), *Una piccola inestimabile memoria*, (Italia, 2016).

- Fonti orali:

Intervista ad Alessandra Sonia Romano, Alassio, 24 febbraio 2023.

Intervista ad Anna Lavatelli, Genova, 2 maggio 2023.

Intervista a Lydia Cevidalli, Savona, 27 agosto 2023.

- Fonti Archivistiche:

Archivio Ebraico Terracini, *Comunità*, fasc. 332, 334/1.

- *Istituzioni Ebraiche*, fasc. 336, 718, 719, 717.

Archivio di Stato di Milano, *Prefettura di Milano*, Gabinetto, II serie pratiche ebrei, Prefettura di Varese, b. 2, fasc. 161 e 164.

Archivio di Stato di Varese, *Questura di Varese*, s.fasc. "Levy Edgardo", in fasc. 75 "Rossi Giovanni".

Archivio Storico Liceo Alfieri, fasc. Disposizioni governative in difesa della razza, s.a. LA182.

Centro di Documentazione Ebraica Contemporanea, *Persone*, Enzo Levy, Egle Segre, Eva Maria Levy.

FONTI SECONDARIE

ANDERSON, Benedict, *Comunità Immaginate. Origine e diffusione dei nazionalismi*, manifestolibri, Roma 1996.

APPADURAI, Arjun, *The social life of things. Commodities in cultural perspective*, Cambridge University Press, 1986.

ARNOTT, W. Geoffrey, *Swan Songs*, in «Greece & Rome», 24, n. 2, 1977.

BANTI, Alberto Mario, *La nazione del Risorgimento. Parentela, santità e onore alle origini dell'Italia unita*, Einaudi, Torino 2011.

- *L'onore della nazione. Identità sessuali e violenza nel nazionalismo europeo dal XVIII alla Grande Guerra*, Einaudi, 2005.

BASSO, Alberto, *Storia della musica dalle origini al XIX secolo*, UTET, Torino 2006.

BERTOLINI, Frida, *Gli inganni della memoria. Testimonianza, falsificazioni, negazioni*, Mimesis, Milano 2016.

BIDUSSA, David, *Dopo l'ultimo testimone*, Einaudi, 2009.

BITHELL, Caroline, *The Past in Music: Introduction*, in «Ethnomusicology Forum», Vol. 16, No. 1, Taylor & Francis, 2006.

BLOCH, Marc, *La guerra e le false notizie. Ricordi (1914-1915) e riflessioni (1921)*, Fazi, Roma 2014.

BROWN, Kellie D., *More than an Afterimage: Music as Holocaust Spatial Representation and Legacy*, in «Genealogy», MDPI, 2023.

BROWN, Peter, *Il culto dei santi. L'origine e la diffusione di una nuova religiosità*, Einaudi, Torino 1953.

CARRIERI, Alessandro, *Lagermusik e resistenza. Viktor Ullmann e Gideon Klein a Theresienstadt*, Zamorani, Torino 2013.

CLIFFORD, Rebecca, *Commemorating the Holocaust. The Dilemmas of Remembrance in France and Italy*, Oxford University Press, 2013.

COLE, Tim, *Selling the Holocaust. From Auschwitz to Shindler how history is bought. Packaged. And sold.*, Routledge, 2000 New York.

COLLOTTI, Enzo, *Sopravvivere allo sterminio: da Varsavia a Praga*, in Alberto Cavaglioni e Maria Baiardi (a cura di) *Dopo i testimoni. Memorie, storiografie e narrazioni della deportazione razziale*, Viella, 2014.

DAVID, Lea, *A Shoe, a Broken Watch, and Marbles. How Objects Shape Our Memory and Our Future*, in «S:I.M.O.N.», Vol. 9 No. 2, 2022.

DIDI-HUBERMANN, Georges, *Immagini malgrado tutto*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2005.

DUNICZ-NIWINSKA, Helena, *Una violinista a Birkenau*, Museo Statale di Auschwitz-Birkenau, 2015. [ed. or. DUNICZ-NIWINSKA, Helena, *Drogi mojego zycia Wspomnienia skrzypaczki z Birkenau*, Oświęcim 2013.]

DURKHEIM, Emile, *Le forme elementari della vita religiosa: il sistema totemico in Australia*, Biblioteca Meltemi, Roma 2005.

EISCHEID, Susan, *The Truth about Fania Fenelon and The Women's Orchestra of Auschwitz Birkenau*, Palgrave Macmillan, 2016.

FACKLER, Guido, *Music in Concentration Camps 1933-1945*, in «Music & Politics», 1, 1, 2007.

FARGION, Liliana Picciotto, *Il libro della memoria: gli ebrei deportati dall'Italia (1943-45)*, Mursia, 2002.

FISHER, Burton D., *Gluck's Orfeo and Euridice*, Opera Journeys Publishing, 2008.

FOCARDI, Filippo, *Il cattivo tedesco e il bravo italiano. La rimozione delle colpe nella Seconda guerra mondiale*, Laterza, Bari 2013.

FORD, Andrew L., *Catharsis, Music and the Mysteries in Aristotle* in «Skené», 2016.

FREEDBERG, David, *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure: reazioni e emozioni del pubblico*, Einaudi, Torino 2009.

FREEMAN, Charles, *Sacre reliquie. Dalle origini del cristianesimo alla Controriforma*, Einaudi, Torino 2012.

FRIEDLANDER, Saul, *History, Memory and the Historian: Dilemmas and Responsibilities*, in «New German Critique», 80 (2000)

GAETA, Giuseppe, *Un proletario nella storia*, ComEdit 2000, 2003.

GASPAROTTO, Leopoldo, *Diario di Fossoli*, a cura di Mimmo Franzinelli, Bollati Boringhieri, 2007.

GENSBURGER, Sarah e LEFRANC, Sandrine, *Beyond memory. Can we really learn from the past?*, Palgrave Macmillan, 2020.

GILBERT, Shirli, *Music in the Holocaust. Confront Life in the Nazi Ghettos and Camps*, Oxford University Press, Oxford 2010.

- *Buried Monuments: Yiddish Songs and Holocaust Memory*, in «History Workshop Journal Issue», 66, 2008.
- *Performing Memory, Yiddish song and the Holocaust*, in «Jewish Quarterly», 2012.

- *Music as historical source: social history and musical texts*, in «IRASM», 36, 1, 2005.
- GINZBURG, Carlo, *Occhiacci di legno. Dieci riflessioni sulla distanza*, Quodlibet, Macerata 2021.
- *Miti Emblematici. Morfologia e storia*, Einaudi, 2023.
- GOLDEN, Chris Golden e MARSHALL, Yvonne, *The cultural biography of objects*, in «World Archaeology», Vol. 31, No. 2, 1999.
- GORDON, Robert S. C., *Scolpitelo nei cuori. L'Olocausto nella cultura italiana (1944-2010)*, Bollati Boringhieri, Torino 2013.
- HODDER, Ian, *Human-thing entanglement: towards an integrated archaeological perspective*, in «Journal of the Royal Anthropological Institute», 17, 2011.
- YOUNG, Yames E., *The Texture of memory. Holocaust memorials and Meanings*, Yale University Press, New Haven-London 1993.
- KAROLYI, Otto, *La grammatica della musica. La teoria, le forme e gli strumenti musicali*, Einaudi, Torino 2000, pp. 152-153.
- KORNEDER, Walter, *The Amadeus Book of the Violin. Construction, History and Music*, Amadeus Press, 2010.
- LEVI, Primo, *I sommersi e i salvati*, Einaudi, Torino 1992.
- *Se questo è un uomo*, Einaudi, Torino 1989.
 - *Così fu Auschwitz. Testimonianze 1945-1986*, Einaudi, Torino 2015.
- LUCUMANTE, Stefania, *Forging Shoah Memories. Italian women writers, Jewish identity, and the Holocaust*, Palgrave Macmillan, 2014.
- LUZZATTO, Sergio, *La crisi dell'antifascismo*, Einaudi, 2004.
- MACDONALD, David B., *Identity Politics in the Age of Genocide, The Holocaust and historical representation*, Routledge, New York 2008.
- MEGHNAGI, Saul (a cura di), *Memoria della Shoah. Dopo i testimoni*, Donzelli, Roma 2007.
- MICCOLI, Giovanni, *Don Primo Mazzolari: una presenza cristiana nella cronaca e nella storia italiana*, in «Cristianesimo nella storia», 6, 1985.
- MICHEL-VIVES, Jean, *Catharsis: Psychoanalysis and the Theatre*, in «International Journal of Psychoanalysis», 2010.
- MILA, Massimo, *L'arte di Bela Bartok*, BUR, Milano 2013.
- MORENO, Jacob L., *Mental Catharsis, and the Psychodrama*, in «Sociometry», Vol. 3, No. 3, 1940.

NEWMAN, Richard Newman e KIRTLEY, Karen, *Alma Rosé. Vienna to Auschwitz*, Amadeus Press: Pompton Plains, Cambridge 2000.

OLIVERI, Dario, *L'Orchestra di Auschwitz. Inchiesta su Alma Rosé*, Curci, 2023.

PADUANO, Guido, *La «Costanza di Orfeo»: sul lieto fine dell'Orfeo di Gluck*, in «Rivista Italiana di Musicologia», Vol. 14 No. 2, 1979.

PASTA, Stefano, *L'accoglienza dei profughi al memoriale della Shoah di Milano. La funzione educativa della memoria*, in «Rivista di storia dell'educazione», 1, 2017.

PERRA, Emiliano, *Conflicts of Memory. The Reception of Holocaust Films and TV Programmes in Italy, 1945 to the Present*, Peter Lang, Berna 2010.

- *Buon cattolico, buon italiano. Shoah, religione e salvataggio di ebrei in alcune recenti miniserie*, in *Televisionismo. Narrazioni televisive della storia italiana negli anni della seconda Repubblica*, a cura di Monica Jansen, Maria Bonaria Urban, Edizioni Ca' Foscari, Venezia 2015.

PISANTY, Valentina, *Abusi di memoria. Negare, banalizzare, sacralizzare la Shoah*, Mondadori, Torino 2012.

- *I guardiani della Memoria*, Bompiani, Milano 2020.

PIVATO, Marco, *L'ossessione della memoria. Bartali e il salvataggio degli ebrei: una storia inventata*, Castelvecchi, Roma 2021.

POLZER, Natalie C., *Durkheim's Sign Made Flesh: The "Authentic Symbol" in Contemporary Holocaust Pilgrimage*, in «Canadian Journal of Sociology», Vol. 39, No. 4, 2014.

PORATO, Dan, *The boy: A Holocaust story*, Hill & Wang Pub, 2011.

RASKIN, Richarn, *A Child at gunpoint. A Case Study in the Life of a Photo*, Aarhus Universitetsforlag, 2004.

REMAGGI, Luca Polese, *La nazione perduta. Ferruccio Parri nel Novecento Italiano*, Il Mulino, 2004.

RENAN, Ernest, *Che cos'è una nazione?*, Donzelli, 2004.

RESTAGNO, Enzo, *Ravel e l'anima delle cose*, il Saggiatore, Milano 2009.

ROTHBERG, Michael, *Multidirectional memory. Remembering the Holocaust in the age of decolonization*, Stanford University Press, Stanford 2009.

ROUSSEAU, Frédérik, *Il bambino di Varsavia. Storia di una fotografia*, Laterza, Bari, 2019.

SARFATTI, Michele, *Gli ebrei nell'Italia fascista. Vicende, identità, persecuzione*, Einaudi, 2007.

SCHWARZ, Guri, *Un antirazzismo commemorativo. La Shoah, i migranti e i demoni dell'analogia*, in «Italia contemporanea», 297, 2021.

- *Il 27 gennaio e le aporie della memoria*, in «Italia contemporanea», n. 226, 2021.

SPAGNOLO, Francesco, *Se il violinista cade dal tetto...L'Italia nel "revival" della musica klezmer*, in «Rivista Italiana di Musicologia», Vol. 36, No. 1, 2001.

SPILA, Cristiano, «*Bianca agonia*». *La morte del cigno nell'arte e nella letteratura*, in «Italianistica. Rivista di letteratura italiana», 38, n. 2, 2009.

STIER, Oren Baruch, *Holocaust Icons. Symbolizing The Shoah in History and Memory*, Rutgers University Press, New Brunswick-London 2015.

TORMEY, Alan, *Indeterminacy and Identity in Art*, in «The Monist», Vol. 58, No. 2.

VODOLAZKIN, Evgenij, *Brisbane*, Francesco Brioschi, 2021.

WALDEN, Joshua S., «*An Essential Expression of the People*»: *Interpretations of Hasidic Song in the Composition and Performance History of Ernest Bloch's Baal Shem*, in «Journal of the American Musicological Society», Vol. 65, No. 3, 2012.

WIEWIORKA, Annette, *L'era del testimone*, Raffaello Cortina Editore, 1999.

ZANZI, Giannantoni, *Fascismo, guerra e società nella Repubblica sociale italiana*, F. Angeli, 1984.